

Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación

- Sebastián Gil Miranda

Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible

- Fabián Iriarte

La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas

- Dante Palma

***El diseñador imaginario
[La creatividad en las disciplinas de diseño]***

- Viviana Suárez

Diseño experimental: Una utopía posible

- Gustavo A. Valdés de León

Eslóganes televisivos: Emergentes tautistas

- Marcos Zangrandi

23

**Junio
2007**

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

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo. Buenos Aires

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

CED&C
Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050.
C1175ABT. Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina.
www.palermo.edu
infocedyc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Comité Editorial

Raúl Castro. *Universidad de Palermo. Argentina.*
Allan Castelnuovo. *Market Research Society. Londres. Reino Unido.*
Michael Dinwiddie. *New York University. EE.UU.*
Marcelo Ghio. *Universidad de Palermo. Argentina.*
Andrea Noble. *University of Durham. Reino Unido.*
Joanna Page. *Cambridge University, CLAS. Reino Unido.*
Hugo Pardo. *Universidad Autónoma de Barcelona. España.*
Ernesto Pesci Gaytán. *Universidad Autónoma de Zacatecas. México.*
Daisy Peccinni. *Universidad de San Pablo. Brasil.*
Fernando Rolando. *Universidad de Palermo. Argentina.*

Comité de Arbitraje

Débora Belmes. *Universidad de Buenos Aires. Argentina.*
Carlos Cosentino. *Universidad de Buenos Aires. Argentina.*
José María Doldan. *Universidad de Palermo. Argentina.*
Roxana Garbarini. *Centro Analisi Sociale. Italia.*
Rodolfo Sánchez. *Pratt Institute. EE.UU.*
Alejandro Terriles. *Universidad de Buenos Aires. Argentina.*
Gustavo Valdés. *Universidad de Palermo. Argentina.*
Sylvia Valdés. *Universidad de Cambridge, CLAS. Reino Unido.*

Textos en inglés

Ana María Buela

Textos en portugués

Analía Jaccoud

Diseño

Constanza Togni
Guadalupe Sala

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Escuela de Diseño

Secretario Académico

Jorge Gaitto

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 300

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Junio 2007.

Impresión: Imprenta Kurz.

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

ISSN 1668-0227

Se autoriza su reproducción total o parcial, citando las fuentes.
El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores.

Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación

- Sebastián Gil Miranda

Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible

- Fabián Iriarte

La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas

- Dante Palma

***El diseñador imaginario
[La creatividad en las disciplinas de diseño]***

- Viviana Suárez

Diseño experimental: Una utopía posible

- Gustavo A. Valdés de León

Eslóganes televisivos: Emergentes tautistas

- Marcos Zangrandi

23

***Junio
2007***

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

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo. Buenos Aires

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación semestral 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 de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en 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:

http://www.palermo.edu/facultades_escuelas/dyc/documentacion/instrucciones.htm

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Junio 2007.

Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación Sebastián Gil Miranda.....	pp. 9-21
Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible Fabián Iriarte.....	pp. 23-31
La inconmensurabilidad en la era de la comunicación Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas Dante Palma.....	pp. 33-44
El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño] Viviana Suárez.....	pp. 45-53
Diseño experimental: Una utopía posible Gustavo A. Valdés de León.....	pp. 55-72
Eslóganes televisivos: Emergentes tautistas Marcos Zangrandi.....	pp. 73-79
Publicaciones del CEDyC.....	pp. 81-87

Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.

Sebastián Gil Miranda*

Resumen / Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo

La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación

El artículo invita a la reflexión acerca de la estrecha relación entre la ética y la estética en la sociedad de consumo; sobre la escasez de valores, el poder de la imagen y la adecuación del acto creativo a las leyes del mercado; haciendo foco en la responsabilidad profesional en las áreas de Diseño y Comunicación, como así también sobre la enorme influencia, real y subjetiva, de los medios masivos como promotores de imaginarios, hábitos, patologías y conductas sociales. ¿Es posible ser creativo en las condiciones actuales?...

Palabras clave

Comunicación - conductas sociales - consumo masivo - creación - creatividad - Diseño - estética - estrategias - ética - formación identidad - imagen - imaginario - medios - poder - práctica profesional - responsabilidad - subjetividad valor.

Summary / Between ethic and esthetic from the consumism society

Professional responsibility in Design and Communication

This article invites to think over the narrow relation between the ethics and aesthetics in the consumer society; the shortage of values, the power of the image and the adaptation of the creative act to the market laws; doing focus into the professional responsibility in Design and Communication, and the enormous influence, (subjective and real) of the massive media as developers of imaginary, habits, pathologies and social behavior. Is possible to be creative in the present conditions? ...

Key words

Communication - creation - creativity - Design - esthetics - ethics - formation - identity - image - imaginary massive consumism - media - professional practice - responsibility - social behavior strategies - subject - value.

Resumo / Entre a ética e a estética na sociedade de consumo

A responsabilidade profissional no Design e Comunicação

O artigo convida à reflexão acerca da estreita relação entre a ética e a estética na sociedade de consumo; sobre a escassez de valores, o poder da imagem e a adequação do ato criativo às leis do mercado; fazendo foco em a responsabilidade profissional nas áreas do Design e Comunicação, como assim também sobre a enorme influência, real e subjetiva, dos meios massivos como promotores de imaginários, hábitos, patologias e condutas sociais. ¿É possível ser criativo nas condições atuais?...

Palabras chave

Comunicação - condutas sociais - consumo massivo - criação - criatividade - Design - estética - estratégias ética - formação identidade - imagem - imaginário - mídia - poder - prática profissional - responsabilidade - subjetividade - valor.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 23 (2007). pp 9-21. ISSN 1668-0227

* Sebastián Gil Miranda. Licenciado en Psicología (UBA) Director teatral. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP y UBA.

infocedyc@palermo.edu.ar

En una cultura diezmada, donde el malestar es un *partenaire* más de cada día, donde la injusticia social y la corrupción se custodian mutuamente, donde ya no extraña encender el televisor y enterarse de un nuevo secuestro express o de una bomba en Medio Oriente, donde es más que frecuente encontrar en primera plana la nueva cirugía que le practicaron a tal o cual *vedette*, o una foto sugerente sobre los nuevos avatares sentimentales de las llamadas “estrellas del espectáculo”, las políticas de consumo arrasan con todo. El poderío económico subyuga a la ética a un lugar de insolvencia. La estética, por el contrario, malversada, cobra un papel preponderante como imagen del capital, lo que se vende es una imagen, un traje de etiqueta, una infernal diversidad de imágenes que multiplican al ser y arrasan con la subjetividad. En esta sociedad de principios de siglo cada vez cuesta más reconocerse en la singularidad. Se han diseñado modelos prefabricados y estrategias que se van perfeccionando diariamente. Se venden, se imponen modelos identificatorios, en un siniestro juego mercantil, volviendo cada vez más “ajeno lo familiar.” La globalización “globaliza” todo y no es una redundancia. Comprende cualquier ámbito, penetra cualquier dominio, compromete a cualquier sector, involucra a cualquier espécimen, afecta a cualquier partícula. Se ofrecen como moneda de cambio objetos, innovaciones, mutaciones, que serían capaces de encubrir la escasez humana -la finitud del hombre- otorgando una ilusión de completud que dura lo que se tarda en debitar dinero de una cuenta corriente. Pero no es el objeto lo comercializado, se vende una fachada, una forma de ser, un veredicto de aceptación social, un objeto que deberá reciclarse inmediatamente por el modelo siguiente. “Tengo, luego existo.” (Pérez Rubio, 2003), parece ser la máxima de nuestro tiempo, un espejismo virtual que se hace añicos todos los días. La sociedad se ha convertido en una gran vidriera, un gran circo del cual somos todos partícipes: Simios malabaristas, orangutanes, elefantes, tigres de bengala, cada uno expone su linaje diariamente, un linaje que cuesta el valor de la entrada, una entrada cotizada, vale decir, a precio dólar... Todo aquél que no cumpla con los requisitos indispensables será excluido a las profundidades del submundo.

Vencer la insatisfacción, los complejos y los traumas para acercarse al molde, al parámetro, a la medida social, parece ser el camino de ensueño por el que nos hacen transitar los senderos del capitalismo, con dirección “única y obligatoria”.

La presencia de los monopolios y las finanzas en nuestra realidad cultural corroe sus entrañas: Está enquistado en la propiedad de los medios masivos, de creación, promoción y difusión informativo-culturales; desde allí interviene en las fuentes y condiciones de trabajo de los artistas, diseñadores, comunicadores, y profesiones conexas; en las condiciones materiales, ideológicas y psicológicas de la creación; en la promoción de los modelos culturales; en la difusión de los mismos; en la crítica y la publicidad; en diarios, revistas y periódicos; en canales televisivos;

en radiodifusoras; en editoriales; en grabadoras; en salas exhibidoras; en la materia prima para la producción cultural; en las contrataciones nacionales o internacionales. En este mundo vigente, con sus políticas mercantiles de exclusión, sus nuevas tecnologías y su economía global, la moral se encuentra suspendida de una cuerda floja, el consumo constituye una nueva ética de la acción social que supone una transformación radical en la estructura, la cual gira en torno a una estética de estandarización y recambio, donde lo nuevo es correcto y bello, en tanto lo de ayer es inmediatamente desechable. La revolución en la informática y en las telecomunicaciones ha interconectado al planeta, dando lugar a un mundo unipolar, globalizado, interdependiente y homogéneo. En esta coyuntura se hace preciso revisar el rol de los comunicadores sociales y los diseñadores a fin examinar críticamente la realidad posibilitando de este modo vislumbrar la trascendencia de dichas prácticas en el entramado social, infiriendo acerca de la responsabilidad social y profesional que les atañe como generadores de cambios e imaginarios.

Medios masivos

Los medios de comunicación son un factor determinante en la estructura y sostén social del modelo impuesto, atravesados por la lógica mercantil, del beneficio y el lucro. Los medios masivos invaden la cotidianeidad, los encontramos en las calles, en las cosas, en las casas, en los dormitorios, en las oficinas, en los alimentos, en los medios de transporte, en las computadoras, en los efectos personales, inmiscuidos en las carteras, en los bolsillos, impregnados en las prendas, marcados en los cuerpos, grabados en la subjetividad... El efecto-afecto que los medios masivos de comunicación generan, concreta y potencialmente, sobre el sujeto es una medida incuantificable, elevada diría, casi a la totalidad de habitantes de nuestro planeta. Pero no confundamos: No se trata de una problemática ligada a la evolución sino a la manipulación. La evolución en tanto tal puede resultar nociva o benéfica -maniobra o progreso, ocazo o prosperidad- en función de los fines y utilidad que se le confiera. En la actualidad las nuevas tecnologías y muchos de los avances científicos son utilizados por los sectores más poderosos para controlar a las masas, utilizarlos como carnada y alimento, y de este modo mantener su hegemonía. La administración parcial de los medios es, además de notoria, nociva, se comercializa información, se oculta, se adapta, se transforma, se mercantiliza; se venden mensajes encubiertos con fines arbitrarios de poder, finalidades políticas, propósitos financieros, cláusulas de sostén, de encadenamiento social; la libertad individual se ve siniestramente condicionada por estos factores. “Los principales grupos de poder han pasado a adoptar técnicas para manipular al público masivo mediante la propaganda, en lugar de utilizar medios más directos de control. El poderío económico parece haber reducido la explotación directa pasando a un tipo más sutil de

explotación psicológica” (Lazarfeld, et al, 1997), reformando los lazos internos y externos con la realidad. Se trata de vender un mundo de fábulas posibles, fantasías realizables, que no dejan por ello de ser fantasías que alteran el nexo con la realidad. La publicidad, en tal sentido, es utilizada frecuentemente como instrumento de sometimiento, proporcionando un espectáculo perpetuo donde el “mensaje comercial” representa en sí mismo la normalización del desperdicio y materialización de la idea del consumo espectacular.

Etimológicamente la palabra televisión significa visión a distancia, la televisión hoy en día, y me refiero a la programación, se encarga de borrar paulatinamente esta visión a distancia, estamos cada vez más cerca, las barreras entre ficción y realidad son cada vez más delgadas. Siendo el medio masivo por excelencia, custodia intachablemente este desarrollo de la sociedad de consumo, no podría existir la programación televisiva sin los auspicios y la publicidad de diversos objetos que suponen estilos de vida. La televisión por cable es como las vidrieras de un shopping, lujuriosa y efímera, basta con hacer un breve recorrido de *zapping* para comprobarlo. Y no se trata de una problemática intrínseca a la TV o a la publicidad, estamos hablando de grandes intereses, de cadenas televisivas, de noticieros, de multinacionales, de series, de espectáculos, de Hollywood, de *Big Brother*, del *pop show*, del *business*...

Nuestra cultura tecno-mediática, regida por un mercado que opera según la ley del discurso del sistema, ha efectuado una transformación en la consistencia que ha adquirido la imagen. “Vivimos la civilización de la apariencia, todo se reduce al semblante (...) Por un lado el *video clip* y el *video game* presentan imágenes de acción sin palabras. La aceleración del ritmo visual hace desaparecer el montaje que articula el discurso de las imágenes, generando la paradoja de que el medio es más veloz que lo que se transmite. Las imágenes significan cada vez menos y son, paradójicamente, cada vez más importantes. Lo que se repite es el peso de lo icónico, de las marcas comerciales o las señales de un discurso serializado de sentido coagulado.” (Cazenave, 1997) Asimismo, “el registro directo” del discurso informativo, del *reality show*, del *blooper* (...), crea la ilusión de captar los hechos sin la mediación del narrador, de la equivalencia entre la presentación y la representación (...) El ‘registro directo’ es correlativo con el ‘decir todo’ sobre la intimidad, el sexo, los sentimientos, etc., más allá de los límites del pudor y de lo privado.” (id: 1997) La verdad que se muestra así es una verdad exhibicionista y fetichista que altera los vínculos internos y externos, fomentando un desarraigo subjetivo, en tanto la supuesta intención de captar el acontecimiento “en directo” no hace más que abolir los nexos con la realidad. En efecto, el acontecimiento para seres parlantes como nosotros, los humanos, no se reduce a lo fáctico o accidental, en tanto somos sujetos que damos sentido a lo vivido. “Es por ello que no hay acontecimiento sino del decir verdadero, por cuya ranura pasa lo

imposible del decir. Lo que define el acontecimiento para el sujeto parlante, son sus consecuencias sobre el sujeto y éstas no ocurren más que en la secuencia significativa.”

“La cultura de la imagen pretende triunfar sobre el discurso; la televisión, máquina de borrar la memoria, intenta borrar las huellas de lo imposible, interceptando el decir entre corte y corte publicitario.” (id: 1997) El bombardeo de estímulos sin ligar, de escenas que no pueden ser procesadas psíquicamente, conducen a estados de desborde, a estallidos, porque el acontecimiento al no ser puesto en el orden del discurso es integrado como hecho de la historia en la memoria, no sólo deja afuera al sujeto histórico, sino que pretende como fin último que en esa virtualización no haya resto para la escenificación -y significación...- del mundo actual, impidiendo así escribir el hecho constituyéndolo en acontecimiento. Los seres humanos en tanto seres vitales, somos escasos por naturaleza, seres finitos y como tales poseemos una vida limitada. La noción de economía es solidaria con la de escasez. No podemos vivir en una vida todo lo que quisiéramos, y debemos hacer de ello una cuidadosa economía (...) Este reforzamiento de la sensación de escasez reduce las posibilidades de significar la nueva realidad que se impone día a día. El mundo de las imágenes fuerza esa caída en la significación, no importa si esas imágenes provienen de la pantalla del televisor, del monitor, del collage de las tapas de revistas en los kioscos, de la multiplicación de las vidrieras, o directamente del espejo que nos maquilla día a día.” (Fariña, 2000) Asistimos, como lo hemos señalado, a la era de las apariencias, de lo instantáneo, donde todo sería posible, accesible y a máxima velocidad: Banda ancha, teléfonos celulares, cámaras digitales, objetos perecederos que contribuyen a recrear relaciones virtuales, amores efímeros, sexo fugaz... Ya nada es lo que era, la preeminencia y fugacidad de las imágenes se destacan por sobre la producción de conocimientos, por sobre los vínculos estables, por sobre los valores elementales. Los especialistas coinciden en que esto es solo el comienzo. La omnipresencia de la imagen amenaza con poner un fin prematuro a la era iniciada por Gutenberg. La combinación de las imágenes con los algoritmos computacionales hará el resto: Multimedias, imágenes tridimensionales, cascos de realidad virtual, anuncian un sujeto para el cual los libros, tal como se los conoce, pueden llegar a ser piezas de museo. (id: 2000) La transfiguración del mundo amenaza con establecer nuevos parámetros, instituir valores tan perecederos como las imágenes que las promueven, configurando una sociedad tan frívola como automatizada. Por lo pronto la globalización y la saturación mediática ponen cotidianamente en riesgo sabiduría acumulada, códigos, concepciones y visiones del mundo, leyendas, literatura, puntos de vista y contenidos simbólicos, todos ellos pilares de la diversidad cultural.

Consumidor consumido

El concepto sociedad de consumo marca un corte con la tradicional consideración del consumo como un mero reflejo de la producción, al entender al consumo como central para la reproducción y sostén social del sujeto. El concepto cultura del consumo supone, más allá del incremento de la producción y distribución de los bienes culturales, el consumo de signos e imágenes mediadas. La invocación subyacente es: "Consumir, agotar y consumir nuevamente". La dialéctica del consumidor-consumido es la que moviliza y sostiene el mercado, cada sujeto desde su posición consume y es consumido, es devorado por el sistema que lo envuelve. El tiempo, del mismo modo, se consume y nos consume con él.

La ética del mercado se caracteriza justamente por una falta de ética siniestra, una carencia de reglas y escrúpulos impiadosa, una guerra donde todo es válido, donde el producto debe venderse a cualquier costo: "Todo vale, todo cuesta". En esta sociedad de consumo el sujeto es sujetado, impedido sutilmente por un sistema ideado para resguardar grandes intereses, como siempre de unos pocos. El consumidor ha adquirido un papel preponderante dando lugar a la cultura de masas, caracterizada por una cultura de ocio improductivo y consecuente expansión del consumo. Los objetos ofrecidos como sustancias esenciales se han ido configurando en el lenguaje propio del consumo, en los signos de un modelo ideal que intercambia y renueva continuamente. Hablamos de una sociedad de derroche, de fragilidad, de lo efímero, donde todo es transitorio, donde hay que actualizarse constantemente para sentirse parte, participe. Cuando ni la religión, ni las ideologías, ni la política, ni los viejos lazos de comunidad pueden ofrecer una base de identificación ni un fundamento suficiente a los valores, allí está el mercado, que nos proporciona algo para reemplazar a los dioses desaparecidos." (Sarlo, 1994). El capitalismo moderno lleva la escasez humana a un grado nunca previsto. La creciente producción de mercancías, es decir de objetos hechos para la venta, con una renovación y variación cada vez mayores, refuerza la condición de escasez de la propia especie. Basta con imaginarse absorto ante la oferta desplegada en las vidrieras ¿A cuánto de todo esto puede acceder una persona? Y entiéndase que no estoy hablando del bolsillo del consumidor. Aún disponiendo del dinero para comprar todo aquello, la vida entera no alcanzaría para usar más que una pequeña porción del botín. (Fariña, 2000) La significación del vocablo consumir cobraría entonces sentidos más próximos a acepciones tales como destruir, desaparecer, agotar. Inclusive las llamadas compras para satisfacer necesidades cotidianas están revestidas de una estética, que hace que la ida al supermercado tenga un atractivo visual y suponga un goce particular. (Wortman, 2005) En la sociedad de consumo no tienen lugar las llamadas necesidades básicas o, más bien, todo cobra el rigor de una necesidad básica inabarcable. La sociedad de consumo, que a través de los grandes medios tecnocráticos de (in)comunicación se fue cons-

tituyendo en sociedad del espectáculo, se ha vuelto ahora físicamente planetaria, sutilmente seductora, amablemente compulsiva, espiritualmente invasora, confortablemente totalitaria. No necesita violentarnos con la fuerza física; nos rodea, nos envuelve, nos impregna. Y tal es de algún modo la desolada experiencia del mundo de hoy, donde la poesía, el arte, las ideologías e incluso las religiones, ya no logran encarnar, volverse humanas -y por lo tanto cultural- al ser encamadas por los hombres, y corren el gravísimo riesgo de concluir girando en el vacío. (Alonso, 2003) La cultura de masas no tiende únicamente a desvalorizar la cultura popular, sino a aniquilarla. Allí operan los ornamentos, las imágenes prefabricadas, por "las éticas hedonistas, personalistas, que fetichizan la imagen del cada uno, confundiendo la dimensión singular con su remedo mercantil del individualismo." (Fariña, 2000) Los agentes nativos, los gerentes entrenados, utilizados-utilitarios, sobornados diestramente, portadores de etiquetas, reproductores, lacayos, trepadores, mercenarios, codiciosos, magnates, "césares"... emplean su talento tecnocrático y poderío económico no sólo para evitar que los pueblos recreen, sino para que no creen, para que dejen de pensar, resignen su imaginación y vivan en el espacio cómodo de la cultura "empaquetada" a través de la televisión, las publicaciones "fáciles" o la repetición radial, que se traducen en una ocupación total del espacio mental de los individuos, los cuales reemplazan su confrontación colectiva por un intercambio de *slogans*. La cultura de masas disuelve las relaciones entre las personas impostando problemáticas ficticias, esterilizando la propia dimensión ante magnitudes inalcanzables. Así, día tras día, hora a hora, el horizonte personal, familiar y social se va cerrando en torno a lo que se muestra, a lo que se oye, y la única forma de realización concebible: Tener lo que se muestra y aquello que se oye.

La ética de la estética

Hace tiempo que la belleza se ha instaurado en la sociedad como una necesidad, como un requisito obligatorio, como un anhelo, como una nueva moral, como una sentencia social a cadena perpetua: Es bueno ser lindo y malo ser feo. Las nuevas tecnologías y los avances científicos, permiten revertir este dictamen social, haciendo posible la fábula, el patito feo puede transformarse en cisne: "Traé el cuerpo que tenés, llevate el que querés". Se han instalado en la sociedad nuevos cánones de belleza, a través de campañas publicitarias, de *marketing* de engaño. En los tiempos que corren la búsqueda de la piedra filosofal y del elixir de la vida eterna no parece ser una tarea reservada únicamente a alquimistas. "Asistimos a una nueva lógica que plantea una doble inversión: mientras los objetos se humanizan -, en muchos casos, se divinizan- el individuo contemporáneo deviene mercancía (...) El cuerpo del sujeto contemporáneo se ha convertido en mercancía y, como tal, ha quedado sometido a la lógica del mercado. El valor de la imagen corporal se ha ido

acentuando al amparo del modelo visual generado por las tecnologías de la imagen. Este prototipo de belleza hegemónico es el signo del individuo en la sociedad occidental (...) el cuerpo de la ingeniería genética y de la cirugía estética. La liberación del cuerpo es una de las grandes paradojas de nuestra época: Alejado del imperativo moral, ha sido despojado de las cadenas del alma (...) -como símbolo de la belleza del espíritu- ha cedido paso al valor vinculado a la imagen corporal, una nueva y eficaz herramienta para hallar la perfección personal y existencial. Este valor se ha ido gestando y acentuando al amparo del modelo visual generado por las tecnologías de la imagen, desde la fotografía y el cine hasta la televisión e Internet. Estos medios han forjado los cánones estéticos, los patrones de belleza corporales contemporáneos: Ellos cimientan y divulgan las fórmulas y los métodos, sostienen y profetizan el credo de las apariencias (...). El consumo cosmético compulsivo, la obsesión por las dietas, la adicción a las cirugías. Cualquier recurso es válido para intentar siquiera alcanzar el prototipo de belleza hegemónico que impone el mercado a través de los medios de comunicación. La sociedad no ignora que ese canon que se propone como paradigma de hermosura es "el resultado de múltiples manipulaciones cosmético-quirúrgicas, pero aún así el mercado de las apariencias obliga a admirar la imagen reconstruida de una belleza estandarizada, eternamente joven e imposible. Una belleza que no existiría sin la mediación del bisturí." (Cocimano, 2004)

La nueva ética de la estética, signada por la lógica del mercado apunta directo al corazón de la sociedad narcisista y su mundo de sueños e ilusiones. "Somos libres -sostiene Beatriz Sarlo (1994)- Cada vez seremos más libres para diseñar nuestro cuerpo: Hoy la cirugía, mañana la genética, vuelven o volverán reales todos los sueños (...) Somos libremente soñados por las tapas de las revistas, los afiches, la publicidad, la moda. La cultura nos sueña como un cosido de retazos. Si existe un cuerpo liberado que encuadra en aquella lógica es el cuerpo ideal, el cuerpo joven y hermoso, sin ningún problema físico. Ese cuerpo ideal, el que no sufre, no siente, no envejece ni muere es, en definitiva, el artificialmente natural: Aquel en el que se invierte." (id: 2004)

Arte y política

"El gesto deportivo es arte, el maquillaje es arte, el cuerpo es arte, la cocina es arte... el Diseño es arte, todo es arte menos el arte." (Calvera, 2003)

La economía consumista y la invasión incesante de los medios de comunicación generan una crisis de identidad y valores que afectan a la cultura. El arte como manifestación por excelencia de toda cultura funciona como perfecto reflejo de las políticas aplicadas y el estado actual de la sociedad. El devenir artístico de la vanguardia se ha ido transformando en un producto más de mercado, formando parte de los interminables menús que nos ofrece diariamente este modelo mercantil, convirtiendo al arte en una cotización paralela a la bolsa de inversiones. La

concepción del arte como bien de consumo y como espectáculo de ocio y pasatiempo se ha afianzado en este proceso. El arte contemporáneo, que debiera asumir un papel simbólico "resistente", no ha podido resistir la mercantilización relegando su papel en la transformación de la visión del mundo. "Hoy, el arte es dominado por su mercado, que lo usa desde su valor de cambio como signo." (id: 2003) Es necesario, por tanto, subvertir la situación, proseguir con la realización artística cuestionando la condición de mercancía del arte contemporáneo, alejando la obra de arte del consumo y aproximándola a la belleza y la estética.

La subversión en arte identifica a los movimientos innovadores de la producción artística que se mueven por fuera de la estética adoptada socialmente. La subversión en política identifica al sector que intenta modificar las pautas de conducta sociales e institucionales, o sea, las legalidades vigentes, en pro del beneficio social general, intentando entonces promover una nueva ética. El arte, por tanto, necesita concebir una nueva ética para rejuvenecer su atrofiada estética, en tanto la política precisa recrear una nueva estética para renovar una ética en agonía.

Sujeto sujetado, deseo y libertad

A lo mejor, si apostamos a nuestra coherencia, al saber de nuestros cuerpos, a la memoria del poeta y el guerrero, si realmente podemos animarnos a vivir como realmente pensamos que tenemos que vivir, si dejamos de adular a los príncipes de la tierra, para tratar de acompañar al principito, nos volveremos a dar cuenta que siempre supimos que lo esencial es invisible a los ojos. (Grande, 1996)

Las pancartas liberales que exhibe, reproduce y comercia eficazmente el modelo imperante sostienen la ilusión, generan el espejismo, ofrecen un oasis en medio del desierto, instalando al sujeto entre una sensación de liberación y autonomía, tan aparente como necesaria, y un deseo regulado, adiestrado a medida. En otras palabras: "El sujeto es sujetado", nunca más acertada esta proposición, el deseo individual gobernado por las leyes del mercado funciona como guía-protector, marcando el recorrido hacia la ansiada libertad a través del consumo inmanente. "La imagen en la cultura actual es un dispositivo de captura para cualquier pensamiento (...) Imágenes que bloquean toda palabra de ruptura, toda enunciación que no siga las leyes del mercado, toda verdad que no sea verificada en los *rating* de audiencia." (id: 1996)

Anteriormente investigué sobre la adecuación recíproca entre individuo y cultura indagando sobre las normas de convivencia y los métodos de subordinación social; el desarrollo social impone restricciones, normas de conducta tipificadas, castigando a aquellas conductas transgresoras que se apartan de lo aceptable, de este modo se crea una moral adecuada a ciertos principios básicos de convivencia" (Gil Miranda, 2002), promoviendo una legalidad que siembre el orden y el respeto por los demás, estableciendo deberes y derechos, prohibiciones y

sanciones que permitan distinguir entre el bien y el mal, organizar el caos y vivir en armonía. El fomento de una conciencia moral regulada es un método eficaz de control patrocinado por la cultura subordinante, ejerciendo una coerción psíquica “que debilita al individuo con prohibiciones fundantes y lo hace vigilar por una instancia alojada en su interior.” (id: 2002) Lo aceptable hoy en día es el consumo y los principios básicos de convivencia giran en torno a las necesidades del mercado y no a las necesidades sociales. Una convivencia pautada, diseñada especialmente para beneficiarios *VIP*. En la actualidad estas prácticas encuentran nuevas formas de instauración aún más eficaces, ya que no sólo se insta al sujeto a responder a un mandato superyoico, sino que se venden y fomentan fantasías a las cuales se les confiere un sentido de realidad virtual, dando rienda suelta a todo tipo de manifestaciones neuróticas y expresiones perversas-polimorfos vinculadas al consumo. Siguiendo esta lógica el mercado oferta ficciones, deberes y derechos al por mayor, la posibilidad de jugar con fuego, promete la posibilidad de acceder a lo prohibido dentro de los límites de la legalidad. Ofrece un universo accesible donde todo sería posible, donde la única prohibición intrínseca es no consumir. “La denominada regla fundamental de la técnica psicoanalítica propone una paradoja profunda. En efecto, si el asociar libre fuera posible sería también imposible. Veamos: Asociar implica un recorrido significativo por relaciones de continuidad y contigüidad, por deslizamientos metafóricos y metonímicos. En un sentido amplio, pero riguroso, este asociar está limitado y restringido (...) limitado en la singularidad de la novela familiar del neurótico y en la tragedia familiar del psicótico. A esto se ha denominado determinismo psíquico (...) Pero esta determinación psíquica que torna imposible una asociación libre, también determina la libertad de la asociación.” (Grande, 1996). No puede hablarse de libertad cuando se le permite a uno hacer lo que desea, pero se le lleva a desear lo que interesa que desee. (Rey Alamillo, 2003)

“Cuanto más imposible parece toda asociación, cuanto más encadenado está el discurso por el predominio del control superyoico, cuando nadie puede escuchar el ruido de las rotas cadenas, irrumpe el ruido de los ruidos. El síntoma. Las cadenas del significativo han sido rotas, y las formaciones del inconsciente nos ponen en el sendero de una libertad, generada desde la absoluta no libertad de la asociación libre (...) Cuando la paradoja pragmática no puede ser atravesada genera parálisis pasiva o activa.” (Grande, 1996) Es necesario ejercer la libertad de metacomunicar, buscar alternativas viables frente a las políticas de disolución del sujeto, reconstruir el vínculo entre individuo y sociedad dando lugar a la subjetividad. “Prohibir metacomunicar es reducir el concepto a la representación, la representación a la cosa, la cosa a lo que el poder dice que son las cosas.” (id: 1996)

Acerca de la ética y la responsabilidad

La actividad humana, que se da en el tiempo y en el espacio, entre los hombres, unos con otros, nos remite ineludiblemente a un análisis del hombre. ¿Qué es el hombre? ¿Cuál es su posición en el mundo?, son preguntas que tenemos que plantear en el mismo momento en que nos inquietamos a propósito del quehacer como fenómeno humano, porque las respuestas a esa inquietud encauzarán dicha actividad hacia una finalidad humanista o no.

No puede haber una teoría sobre cualquier tipo de acción humana -que implica fines y medios- que esté exenta de un concepto de hombre y de mundo. No hay, en este sentido una acción neutra. Si para unos el hombre es un ser de la adaptación al mundo -tomándose el mundo no sólo en sentido natural, sino estructural, histórico-cultural-, su acción, sus métodos, sus objetivos estarán adecuados a esta concepción. Si, para otros, el hombre es un ser de la transformación del mundo, su actividad sigue otro camino. Si lo miramos como una “cosa”, nuestra acción se traduce en términos mecanicistas incidiendo, cada vez, en una mayor domesticación del hombre. Si lo miramos como una persona, nuestro quehacer será cada más liberador. Esto último requiere tener en cuenta un punto básico: El hombre como un ser en el mundo y con el mundo.

Lo propio del hombre, su “posición fundamental”, es la de un ser en situación, “situado y fechado”. Un ser engarzado en el espacio y en un tiempo que su conciencia intencionada capta y trasciende.

Solamente el hombre, entre los seres vivos inconclusos, al vivir un tiempo que es suyo, un tiempo de quehaceres, es capaz de admirar el mundo. Es capaz de objetivar el mundo, de tener un este, un “otro” -no yo- constituyente de su Yo, que a su vez lo constituya como mundo de su conciencia.

Ética y responsabilidad, o responsabilidad ética, es una forma de nombrar una posición que debe adoptar todo ser humano, un compromiso que debe ser asumido “más allá...” del sistema moral. La responsabilidad resulta un tema que concierne al campo ético, por lo que para abordar esta problemática debemos referirnos necesariamente a aspectos previos provocativos y provocantes, partiendo de una premisa esencial: El hombre que piensa y crea lo hace a partir del campo que la cultura le concede como pensable, más allá del cual no puede aventurarse sin riesgo. Los límites del sistema se convierten de esa manera en sus propios límites. Por lo tanto, los resultados a los que arribe dependerán entonces de la calidad humana del hombre que lo produce, de la concepción del hombre sobre la que se apoya y del sistema humano que produjo tanto al hombre que produce, como a los hombres hacia los cuales canaliza su producción. En otros términos, no hay separación posible entre el conocimiento y el sistema social dentro del cual se produce. Por consiguiente no hay escisión real entre la teoría y la práctica.

Este aspecto crucial es fundamental tenerlo siempre presente, por cuanto de lo contrario no sería posible ejercer cabalmente la tarea de conocimiento, dado

que se promovería una suerte de “retiro” de la circulación humana. Cada actividad aparece, en lo que tiene de específico, como totalizador de los otros campos sobre los cuales se apoya y forma cuerpo con ellos, en su convergencia hacia el sentido transformador de toda práctica humana. Por eso no se trata de reivindicarse como teórico por una parte, sin hacer aparecer lo planteado por la teoría en los hechos que aparecen en la práctica y, recíprocamente, pensando que la práctica no puede mostrar eso que la teoría anuncia como necesario.

Se trata de desarrollar en una misma esfera la totalidad del proceso del conocimiento y de la práctica de ese conocimiento. Sostener y mantener la escisión de ambos tiene una importancia decisiva en tanto trampa individual para un problema de repercusión colectiva; nos condenaría a la “clandestinidad” en cada uno de los dos planos donde presuntamente deberíamos actuar. Así, cada una de estas actividades se desarrollaría en un campo propio, pero en su misma separación estarían mostrando no sólo su ineficacia sino su falta de verdad, puesto que ninguna de ellas enfrentaría la realidad a nivel del individuo que las ejerce.

Decir que no hay clandestinidad posible en ningún campo de la actividad humana, estaría indicando lo que no hay que hacer de ella en la campo de la totalización simbólica. Lo cual no es tan fácil como parece, puesto que implica someterse uno mismo -como instrumento de conocimiento- a la puesta en duda del propio acceso al conocimiento. Por tal razón es que no hay que dejar nada fuera del proceso del conocer -para el caso nosotros mismos...-, si ello posibilita otorgar un sentido más profundo y verdadero a la actividad que estemos realizando.

Estas consideraciones llevan a profundizar necesariamente el análisis de un concepto central -en tanto exigencia- en nuestro mediatizado mundo post-moderno: El de *Operatividad* ¿Qué significa operatividad? Contestando rápidamente puede afirmarse que es meramente práctica y que en tanto tal significa facilitar la organización de una acción en el marco de una estructura invariable, que permanece sin ser modificada y, lo que es más importante: Sin ser puesta nunca en duda. Sólo se trataría de acomodar un elemento de la misma, tratando de que logre sus objetivos en función de las normas instituidas como reglas del movimiento de esa estructura. Esto significa que para realizar una práctica, que consista en alcanzar un objetivo convencional en función de ciertos medios convencionales, bastaría con utilizar como guía reglas técnicas, codificadas, que permitirían lograrlo siempre que sean compatibles y consolidados dentro del marco ya dado. Así la “práctica” se basaría sólo en la repetición

-conservadora desde el punto de vista cultural- de modelos de acción aceptados, decantados por el saber cultural convencional y tamizados por el poder. De donde la racionalidad o el orden sobre el cual esta acción se apoya estarían contenidos dentro de tales límites. No es innovación, tampoco creación. Realizar una práctica así concebida significaría recurrir

al fondo racional, a la reserva de orden compatible con el marco social y con el poder que lo regula, siempre y cuando sea “coherente” con la “normalidad” vigente.

Otra cosa es, a diferencia de aquello a lo que nos condiciona el concepto de operatividad, darse objetivos y buscar los medios para alcanzarlos fuera de los convencionales y de las categorías racionales que le son inherentes. Ello se traduciría en una práctica en la cual se considera que los objetivos fijados de antemano no son los únicos alcanzables, que es posible emerger a una nueva forma de organización personal, tal vez inédita, para la cual en el sistema cultural imperante no existen formas ya constituidas ni caminos adecuados ya preparados.

Un enfoque como este permitiría abrir la posibilidad de una nueva racionalidad, ésa que debe ser creada y que surge de la originalidad misma de la situación asumida, en función de un proyecto de modificación que engloba, tanto al sujeto hacia el cual va dirigida una práctica, a quien la realiza como al mundo del cual forman parte.

Ello requeriría de una conexión más profunda con la realidad, de la emergencia de un nuevo orden en el cual no solamente “pongamos pasivamente el cuerpo” para que nos determinen, sino que nos articulemos a la historia productora de otras formas humanas de relación; lo cual se traduce como una necesidad ineludible de nuestra propia forma individual, cuando se extiende hasta abarcar el campo que la determinó. Esto implicaría considerar la “verdadera” organización racional que se esconde bajo la apariencia múltiple y equívoca de los fenómenos, dando por tierra con el proceso de “naturalización” de la cultura hegemónica, incorporando al hombre al proceso generador de racionalidad, conectándolo por lo tanto con su propio poder, escamoteado por la noción de “operatividad”, que amojona estrictamente las actividades humanas dentro de las normas sociales que la encuadran.

Este escamoteo se advierte claramente en las profesiones caracterizadas como “liberales”, donde la ilusión de libertad es mayor, y se incrementa en razón directa con el alejamiento de la presencia objetiva de las condiciones sociales que la determinan. Pero no por ello dicha libertad es menos ilusoria, dado que dichos profesionales están también encuadrados rígidamente en la división del trabajo social, que se traduce en una doble incapacidad:

- a) En un no poder ampliar la racionalidad y los modelos convencionales elaborados dentro de su normativa, para introducir en ella las determinaciones del sistema social del cual forma parte, que sólo están presentes en el modo de lo implícito e incluso de lo “inconfesado” de toda actividad.
- b) En un no poder recurrir a una teoría que unifique ambos aspectos del proceso.

Como fundamento de esta concepción se recurre a la “ética profesional liberal”, que destaca como valores necesarios la “neutralidad” y la “objetividad”

del profesional. Las cuales son también mera apariencia, dado que el modelo "neutral" se corresponde con la división del trabajo teórico impuesto por conveniencia de la sociedad capitalista, como fundamento de un límite muy preciso: No discernir la verdad en lo que se refiere a la estructura social e histórica dentro la cual se desarrolla necesariamente toda actividad humana. Lo cual es absolutamente aparente, dado que toda práctica lleva la marca de la frecuentación que decantó en quien la realiza el modelo de humanidad adscrito a la división del trabajo social del sistema. En tanto "objetividad" - apropiada sin prurito alguno a las ciencias naturales- quiere significar "no deformación del objeto de estudio", significando implícitamente un "no compromiso con las pasiones humanas."

Aristóteles, en su obra la *"Ética Nicomaquea"*, sostiene que "la elección es el apetito deliberado de las cosas que dependen de nosotros". Para él la elección funciona como un espacio de la libertad que opera sobre lo que está a nuestro alcance, después de haber discutido con nosotros mismos acerca del objeto de esa elección, es decir, después de haber tratado algo como objeto de una deliberación racional. La cual constituye para Aristóteles la condición básica para considerar a alguien responsable de su acto.

El objeto de la deliberación y el objeto de la elección resultan ser el mismo, sólo que es luego de haber deliberado que se convierte en objeto de la elección. Cabe entonces interrogarse si el sujeto que es responsable de su acto, porque ha deliberado sobre su elección ¿Es responsable también del objeto de la deliberación, sobre el cual no ha deliberado? La respuesta - aparentemente paradójal - es que no, que no es responsable. El acto ético residiría precisamente ahí, en la posibilidad de hacerse responsable. Pero ¿De cuál elección se trata? Se trata de la responsabilidad del sujeto. No nos referimos a la responsabilidad jurídica, ni a la responsabilidad moral, sino a la que llamaremos, justamente, responsabilidad subjetiva. Lo cual estaría indicando, en primer lugar, que el horizonte ético escapa a las evidencias inmediatas. El diccionario define responsabilidad como: "Cargo y obligación moral que resulte para uno del posible error en cosa o asunto determinado." De donde se desprende que para poder tener responsabilidad hay que poder contar con una estructura que asegure unidad e integración, en tanto ella brindaría la capacidad de regir los impulsos y la de poder ser responsable, tanto de lo que se acepta de sí como por lo que se rechaza de sí mismo. Consideración esta que, no obstante, no habilita a pensar que la conciencia del hombre es absolutamente libre cuando elige una conducta. Las mismas enciclopedias definen la palabra responsable, como aquel que se ve "obligado a responder de alguna cosa o por alguna persona." Desde esta concepción la obligación parece estar ligada a la responsabilidad, manifestando una condición de sometimiento, donde el sujeto debe hacerse responsable porque no le queda otra opción, enmarcándolo dentro un sistema de normas preestablecido.

El Yo del hombre está construido sobre otro, se forma

como solución de compromiso entre muchos factores: Padres, pulsiones, sociedad, etc. Es decir que se construyó a modelo de ser regido por otro que lo juzga y así no sólo que se mira y rige desde otro, sino que tiene hasta la determinante capacidad de renegar de lo más suyo, de sus pulsiones y/o de sus ideales fundantes. Estas particularidades hacen que el Yo se salga fuera de sí mismo y así adquiere la capacidad de ser pasado, de dejar de ser. El hombre desea llegar a ser, luego es y posteriormente deja de ser. Sobre esta vicisitud es una paradoja sobre la que puede postularse el crecimiento, el progreso del hombre y su desarrollo cultural. Vale decir que ella es la que le da la posibilidad de libertad.

La libertad así entendida implica aceptar a esta como una conciencia de cambio que, más que por lo que llegue a determinar en sí, es definitoria como actitud. O sea que puede llegar a ser más "responsabilidad" que libertad. Con lo cual aparentemente llegaríamos a postular casi un contrasentido: Aceptar la responsabilidad de cambio es la única manera de ser libre. Dicho de otra manera, la responsabilidad interpela a un sujeto, quien debe, o puede, dar respuesta, responder por su acto. De donde la responsabilidad es referible sólo a la singularidad de un sujeto en acto, excluyendo -como lo exhortaba Lacan- cualquier complicidad complaciente con la subjetividad de su época. Responsable es, entonces, aquel de quien es esperable una respuesta. Ello no quiere decir conciente de lo que hace, ni tampoco que se hace cargo de lo que dice, sino que el sujeto es culpable de lo que hace y dice. Por ello es que Lacan sostiene que "De nuestra posición de sujetos somos siempre responsables", o sea que no somos ajenos a los asuntos de la polis y que "La responsabilidad, es decir, el castigo, es una característica esencial de la idea del hombre que prevalece en una sociedad dada". Como en la nuestra, en la que prevalecen los ideales que exaltan el individualismo a ultranza.

Habíamos señalado que el concepto de responsabilidad subjetiva se distingue primeramente del de responsabilidad jurídica y, también, del de responsabilidad moral. De modo que la noción de responsabilidad de la que se trate estará directamente vinculada a una determinada noción de sujeto. Mientras que la responsabilidad subjetiva interpela al sujeto más allá de las fronteras del yo, asentándose en la noción de sujeto del inconsciente, la responsabilidad jurídica se plantea, en función de la noción de sujeto autónomo, la cual restringe la responsabilidad a la égida de la conciencia, al ámbito de la intencionalidad conciente.

Es decir, entonces, que la responsabilidad de un hecho reprobable estará vinculada al estado de conciencia que la persona tenga durante la comisión del ilícito. Tal estado debería permitirle comprender o dirigir las acciones al momento de ejecutar el acto. Asimismo, las causas de justificación -estado de necesidad, legítima defensa, etc.- también serán fundamento de exención de responsabilidades. Las causas de justificación obedecen al principio de que en el conflicto entre dos bienes jurídicos, debe res-

guardarse el bien que el derecho positivo entienda como preponderante.

La diferencia remarcada consiste en que, en tanto las causas de justificación se refieren a motivaciones de la acción externas al sujeto, las causas de inimputabilidad radican en el sujeto. Pero, curiosamente, la inimputabilidad también se asienta en un “fuera de sí”, en motivos que exceden la égida de la conciencia. En ambos casos, -causas de inimputabilidad y causas de justificación- se supone una acción determinada por condiciones ajenas a la persona; de allí que funcionen como eximentes de responsabilidad. En cambio, lejos de plantear un cierto determinismo como fundamento de la desresponsabilización tal como vimos, es sí comprobable en la noción jurídica de responsabilidad, el Psicoanálisis plantea un determinismo inconsciente que hace al sujeto responsable por definición. Se abre aquí entonces el campo de la responsabilidad subjetiva.

Decíamos que la responsabilidad subjetiva se distingue de la responsabilidad jurídica, pero también de la responsabilidad moral. En tanto el concepto de responsabilidad jurídica es un concepto específico y bien recortado en función del sistema de referencias legales, que nos permite considerarlo también como una de las formas de la responsabilidad moral, aunque dicha noción no se agota en ella. Por este motivo podemos referirnos a la responsabilidad moral entendiendo que incluye a su vez a la responsabilidad jurídica.

Cabe agregar -y éste es uno de los ejes de la reflexión- que ambas, responsabilidad moral y jurídica, responden a una misma lógica y se constituyen en base a las mismas tramas conceptuales. De allí que nos interesa fundamentalmente distinguirlas del concepto de responsabilidad subjetiva, en la que centraremos nuestro análisis. Distinción que, por una parte, es fundamentalmente conceptual -diferentes modos de pensar la responsabilidad, diferentes nociones de sujeto-, pero que también involucra dos modos distintos para el sujeto de confrontarse al campo de la responsabilidad.

Se configuran así dos campos: El de la verdad jurídica, objetiva, que se vincula a la responsabilidad jurídica y moral por una parte y el de la verdad del sujeto, que nos confronta a la dimensión de la responsabilidad subjetiva, por la otra.

Es decir que es importante distinguir, junto con Freud, la realidad psíquica de la realidad material. Freud responsabiliza al sujeto de aquello que desconoce de sí mismo, aún de aquello que él mismo, acorde a sus valores morales, no estaría dispuesto a reconocer como propio, sea el propósito inconsciente de las acciones sintomáticas o las mociones inmorales contenidas en los sueños. Pero, al mismo tiempo, no imputa al sujeto en el campo moral por aquello que se juega en lo inconsciente. Este aspecto es muy importante en lo atinente a distinguir los diferentes tipos de responsabilidad. No debemos confundir la responsabilidad moral, social o jurídica con la responsabilidad subjetiva. En todo caso, la responsabilidad moral conllevará una dimensión de respon-

sabilidad subjetiva, y será desde una posición ética que el sujeto esté dispuesto a confrontarse a ella. Pero no toda responsabilidad subjetiva es judicial.

¿Cuáles son las consecuencias para el sujeto de sostener el campo de la responsabilidad subjetiva? De acuerdo a lo que hemos analizado, el campo de la responsabilidad subjetiva no se restringe a las fronteras del Yo. Por lo contrario, se ubica en el punto en que el yo se enfrenta a su inconsistencia: Algo extraño irrumpe y quiebra todo sentido; el Yo se desorienta frente a esto que le es ajeno.

Sostener la responsabilidad del sujeto del inconsciente, entonces, es convocar al sujeto a responder por sus actos, sean éstos judiciales o no, sea él mismo nominado jurídicamente como imputable o no. Esta perspectiva, claramente en el corazón de la dimensión ética, no puede ser desconocida por los profesionales ¿Por qué?, porque esos puntos de ruptura, de quiebre del sentido, efectos de las formaciones del inconsciente, son puntos en los que podemos suponer las mayores potencialidades del sujeto. Momentos en los que la posición de obediencia frente a la referencia moral se ve conmovida. Entonces, se trata de sostener y propiciar el punto de inconsistencia, pues el campo de la responsabilidad subjetiva convoca al sujeto a decir su verdad.

Ahora bien, teniendo como horizonte este nuevo milenio, por doquier se detecta que un ideal (globalizado...) reanimó a las sociedades de las democracias occidentales: La ética. De manera tal que “(...) por todas partes se esgrime la revitalización de los valores y el espíritu de responsabilidad como el imperativo número uno de la época: (...) El siglo XXI será ético o no será.” (Lipovetzky, 2000) Así, la ética podría ser entendida como la estructura de las costumbres y, a la vez, como lo que justifica el dinamismo de los comportamientos en esas mismas costumbres. “La Ética es una disciplina del pensamiento, no de conocimiento. El pensamiento en tanto es una actividad libre de un sujeto condicionado por esquemas lógicos. Pensamos entonces por medio de esquemas lógicos, a partir de ellos organizamos el pensamiento. Los esquemas intuitivos de pensamiento son los que más utilizamos, pero para pensar la Ética hacen falta esquemas lógicos más formales. El problema de la Ética es que para situarla no basta con los esquemas intuitivos del pensamiento. Saber algo es no tener que pensar en eso. El pensamiento aparece cuando la dimensión de saber flaquea. Se hace necesario pensar cuando el saber no asiste. La Ética como disciplina de pensamiento aparece cuando el saber deja de existir (...) En la dimensión moral estamos en la dimensión de saber, por tanto la Ética se abre como dimensión cuando el saber moral no lo asiste (...) La pregunta moral más frecuente es: ¿Qué debo hacer? Ésta se responde desde un sistema moral determinado. En la dimensión moral hay veces en que no es posible saber qué hacer. Situaciones que por su estructura susciben o prohíben un saber sobre qué se debe hacer, allí entra en juego la dimensión ética ¿Qué hacer cuando no debo hacer nada y sin embargo algo hay que hacer?... Cuando ningún saber

me dice qué debo hacer y sin embargo hay que hacer algo. Hay situaciones donde la prescripción es transgredida por las dos acciones posibles, la que la ejecuta y la que la omite. Se desvanece entonces la consistencia del espacio, la Ley Moral colapsa. El hombre no debe hacer nada, por acción u omisión incurre en el pecado. Tiene un horizonte que se le quiebra, tiene que pensar. Esta es la paradoja.” (Gil Miranda, 2004)

Paralelamente, persiste “(...) un discurso social alarmista que estigmatiza la quiebra de los valores, el individualismo cínico, el final de cualquier moral.” (Lipovetzky, 2000). De manera tal que, (...) oscilando de un extremo a otro, las sociedades contemporáneas cultivan dos discursos aparentemente contradictorios: Por un lado el de la revitalización de la moral, por el otro el del precipicio de la decadencia que ilustra el aumento de la delincuencia, los ghettos en los que reina la violencia, la droga y el analfabetismo, la nueva gran pobreza, la proliferación de los delitos financieros, los progresos de la corrupción en la vida política y económica. Sin duda los lazos entre estos dos polos no faltan, ya que la efervescencia ética puede ser interpretada como reacción a la decrepitud de los comportamientos, como recuperación de las conciencias confrontadas con el dispositivo de la irresponsabilidad individualista. (id: 2000)

Esta aspiración colectiva a la moral, en un tiempo de disgregación e impiedad, de laceración e impotencia, sugiere un interrogante “¿Cómo seres vueltos sólo hacia ellos mismos, indiferentes al prójimo tanto como al bien público, pueden todavía indignarse dar prueba de generosidad, reconocerse en la reivindicación ética?” (id: 2000) Ello parece indicar que hay una reserva de certezas que alientan la esperanza. Como lo señalaba Sócrates *Probi Viri* rige la ética de la virtud. Hoy en día, quizás por el imperativo de interactuar públicamente, la virtud se orienta a transformarse sólo en eficacia y “virtual” suele, a veces y cada vez más a menudo, confundirse con “real”. Esta situación, producida por lo “virtualmente real”, coloca al sujeto en una posición que le dificulta darse cuenta de cuando “algo” es real o cuando no lo es. Parecerían haberse complejizado los caminos para el reconocimiento de la verdad posible, en virtud tanto de la belleza como de la ineludible atracción que ejercen las aceleraciones técnicas de los “tiempos reales de percepción” que ofrece la “realidad virtual”, perturbando así la capacidad de contemplar y contemplarse. En los inicios de este tercer milenio -de la era cristiana...- estamos inmersos en una poderosa corriente generada e impulsada por la belleza y la eficacia de los avances producidos en el campo del arte, de la ciencia y de la técnica, que han posibilitado llegar a poner en relación recíproca, materia, energía y velocidad. Logro este al cual se suma el peso específico que la realidad informática aporta.

Esta aceleración de los “tiempos virtuales”: Excesiva exposición televisiva, *zapping* desenfrenado, videojuegos, navegaciones cibernéticas, etc., imponen el uso de jergas, costumbres y códigos que, si bien simplifican los caminos para la información masiva,

le restan espacio y tiempo a la reflexión autocrítica, introduciendo una disparidad entre necesidad de información y no necesidad de reflexión, que se traduce en una especie de violencia contra el “derecho a sí mismo”, afectando de tal manera los aspectos tróficos del conocimiento, que se transforman en saber cuando armonizan con el cronotopismo circundante y viceversa. En tal sentido, la calma y la belleza serían una condición necesaria para que trofos, cronos y topos encuentren una realización armónicamente adecuada.

Responsabilidad profesional

Habiendo hecho un examen de realidad, más o menos preciso, de la situación que atravesamos, e indagado acerca del concepto de responsabilidad vinculado a la ética y la subjetividad, es hora de focalizar en la responsabilidad que atañe particularmente a los actores sociales del sector al que evoca y convoca este artículo. Habiendo reconocido, además, los factores determinantes del entramado social y la influencia fundamental de algunos de ellos, debemos precisar con claridad el grado de responsabilidad que concierne a los profesionales de las áreas relevadas -y relevantes- que hacen y dan origen a este informe.

Nunca es ocioso recordar que todo sujeto debe -y no necesariamente por deber- responder por sus actos, responder por su posición en la sociedad, hacerse cargo de lo que hace y deja de hacer, trascendiendo, como he mencionado anteriormente, a la responsabilidad jurídica de cada individuo. “La responsabilidad debe ser vinculada a la actividad propiamente humana, otorgar sentidos al mundo en que vivimos (...) Es el hombre quien crea los valores al actuar.” (Gularte, 2000) Valores que pueden perderse o desviarse, reivindicarse o renovarse. “De la interrelación entre discursos y prácticas surgen valores, apreciaciones acerca de la realidad.” (Díaz, 1996) Potenciando o eclipsando la libertad individual, la libertad de elegir, la libertad de decir, la libertad de hacer... Esta “libertad no alude a la ausencia de determinaciones. Muy por el contrario, la determinación domina totalmente el mundo humano, lo que en todo caso debe considerarse es qué hace cada sujeto con tales determinaciones.” (Gualarte, 2000) De esta coyuntura se desprende la importancia e ingerencia que tienen los diseñadores, comunicadores, publicistas, artistas... como participantes activos del entramado social, como gestores de imaginarios y potenciales creadores de innovación y subversión social. En tal sentido tampoco es inoportuno recordar que toda disciplina posee una estética y debe sostenerse en una ética, y digo sostener, no someterse. El sometimiento es un síntoma de inanición aprendido, un conformismo habituado y hábilmente adornado, por las políticas de explotación social. Es también un hecho que la libertad de acción se encuentra enmarcada y restringida por “mayores intereses”, presiones de propietarios, empresarios, tendencias, modas... factores íntimamente ligados a la realidad del mercado, vinculados ciertamente a la

inserción laboral en un campo colmado, y no casualmente, de constantes presiones y pujas.

El profesional debe lidiar con estas variables, forjar un perfil, encontrar un espacio donde desarrollar su actividad, ganarse la vida, sobrevivir, crecer, aunque nunca a costa de otros. La adecuación entre la oferta y la demanda debe ser recíproca, es preciso encontrar un equilibrio en un contexto caracterizado por la inestabilidad. Esta condición no delega de ningún modo la responsabilidad correspondiente, no actúa siquiera como paliativo, de otro modo les estaríamos otorgando un indulto tan inapropiado y tendencioso como la "ley de obediencia debida".

Siguiendo la misma tesitura, nunca es malo recordar que cada disciplina tiene sus propias reglas de juego, como estuvimos viendo, hoy en día y más que nunca, amparadas en las leyes del mercado. A esta altura estaríamos en condiciones de afirmar, con más de un argumento, que todo profesional debe ser consciente, responsable y capaz de hacer una lectura crítica de la realidad. Podríamos indicar que no es aceptable adecuarse ciegamente a las variantes que se ofrecen, conservarse indiferente, soslayar la mirada o encandilarse. Del mismo modo podríamos recordar que un profesional no puede ser irresponsable, que su labor e inserción en su campo debe estar signada por el compromiso social inherente. Asimismo, también podríamos sostener que esta responsabilidad ética del profesional para con su entorno y su práctica debe responder prioritariamente al bien común, basamento fundamental del sistema social, refiriéndonos a una posición que excede, como dije anteriormente, a la responsabilidad civil del profesional y recordando que es un compromiso que corresponde asumir en el campo de la especificidad profesional.

Si concluyéramos acá correríamos el riesgo de incurrir en otro de tantos discursos moralizantes que entran por un orificio y salen por el otro... La responsabilidad profesional debe ser asumida en la práctica profesional. "La diseñadora que crea una colección, el diseñador gráfico que crea un *packaging*, el relacionista que debe gerenciar la imagen de una empresa, quien crea y produce un evento, todos ellos estarán transmitiendo un mensaje determinado, a un público determinado, para obtener una respuesta determinada" (Marinelli, 2004), generando un efecto determinado. Remarquemos esta palabra: *Generando*, allí se juega la acción. Un profesional no puede desentenderse de las consecuencias que engendra su práctica, debe ejercer conociendo los efectos-afectos que promueve, explícita e implícitamente su actividad, proyectar objetivos precisos, conocer las variables en juego, saber qué pretende producir y qué estará produciendo concretamente cuando diseña un producto, cuando ofrece un artículo, cuando transmite, deja de transmitir o adecúa, tal o cual información, cuando forja un modelo identificador, cuando sugiere, seduce, incita, realza, sugestiona, hipnotiza...

Si se diseña una campaña gráfica no alcanzará con que se cumpla con ciertos criterios valorativos, responda a ciertos cánones estéticos o logre un alto

grado de eficacia mercantil. El resultado debe responder a un proceso coherente, la campaña puede resultar estéticamente atendible, comunicacionalmente agradable, pero éticamente riesgosa. Es este margen de error el que debe ser procesado, es preciso saber no sólo qué se quiere vender y a quién se desea dirigir la acción sino también comprender las consecuencias sociales y subjetivas que se estarán generando con dicho acto. "Se dice siempre que un diseñador se ocupa de *hacer hacer*. Bien, convengamos que ambos *hacer* no tienen el mismo contenido ni la misma especificidad. El primero es un *hacer* proyectual hacia un segundo *hacer* productivo (...) Así como el paradigma de la producción es *hacer* y el paradigma de la productividad es *hacer cómo*, el paradigma del diseño será *hacer qué*: El diseño es un *quehacer*. La fabricación de un producto se ha trasladado al *quehacer* del objeto. Diseñar no es decorar, diseñar no es *intervenir* el objeto, diseñar no puede quedar reducido a operaciones. Diseñar es, hoy, el modo de *hacer*." (Sexe, 1998)

El poder de los medios de comunicación masiva, de las maquinarias productivas, de las campañas publicitarias, y de todos aquellos que los manejan, utilizan, manipulan y/o manosean, es incalculable. *Hacer que*, de aquí en más, los efectos que puedan generarse sean, más o menos positivos o negativos para el conjunto de la sociedad y para cada individuo en particular, dependerá de que cada profesional vinculado, y por ende vinculante, desarrolle una posición ética que sea congruente con su práctica profesional. Se hace necesario, entonces, aprender a ver, seleccionar y valorar ética, estética y gráficamente la realidad. La misma línea de interrogación que nos debiera llevar a preguntarnos por qué fumamos si sabemos que es perjudicial a la salud; la misma que nos cuestiona acerca de la destrucción maquina del mundo que cohabitamos -destruyendo la capa de ozono, extinguiendo especies, devastando bosques...- ; la misma que nos lleva a intentar fundamentar los sinrazones de las guerras, aniquilaciones sistemáticas de hombres contra hombres; la que nos insta acerca de la desigualdad social, el hambre, la pobreza, el desarraigo cultural, la desnutrición, la exclusión... Quiero decir: Nada es casual, somos un fiel producto de aquello que generamos.

Es necesario realizar una búsqueda frente a la disolución del sujeto, no alcanza con realizar un miramiento crítico o una hipótesis propositiva, no se trata de "transmitir" con ayuda de códigos -es decir de sistemas jerarquizados de valores- un sermón moralizante, buscando reorganizar la sociedad a través de una acción pedagógica y ética sobre la conciencia y voluntad de sus integrantes. Esta problemática no puede ser resuelta en un nivel meramente pedagógico, su solución no depende de la elección que se realice entre la inculcación de principios o la recurrencia a ejemplos moralizadores, sino que nos remite al conjunto de las relaciones sociales.

Las Ciencias Sociales no reconocen la importancia del proceso de formación, lo consideran una mera herramienta utilitaria. La educación es el cimiento

elemental sobre la cual se construye y sustenta una sociedad; este es el punto de partida. Podemos multiplicar los discursos y las publicaciones, pero finalmente los resultados concretos dependen del sistema social, de las relaciones interpersonales, de la emergencia de subjetividades y expresiones meta-comunicacionales, del equilibrio entre adaptación y subversión, de una visión y posición analítica, tal como funciona en la realidad, condicionando en última instancia la aceptación y generalización de ciertas actitudes y el rechazo de otras.

El problema no reside en la proclamación de una ética o una moral, sino sobre todo en los modelos y métodos de formación de la conciencia social que es preciso elaborar para enseñar a los hombres no a consagrarse a "grandes ideas", a ser "altruistas" y "amar a sus prójimos", sino a practicar virtudes más prosaicas y elementales: La responsabilidad por la función asumida, el respeto del derecho, del carácter público de las relaciones sociales y de la racionalidad -ajuste con arreglo a fines- que deben tener las actividades humanas. Esto no se enseña directamente, mediante el adoctrinamiento colectivo, sino que es la realidad misma la que nos enseña, es decir el sistema social en el cual vivimos y contribuimos a crear cotidianamente. Nuestra educación está estructurada exactamente a la medida del funcionamiento de dicho sistema. Ello implica que nuestra conciencia está determinada por nuestra existencia. Si se tiene la expectativa de cambiar la conciencia de una sociedad por medio de la transmisión de contenidos puramente ideológicos, se está cediendo a las ilusiones seculares de los idealistas. La conciencia cambia al compás de la existencia social. La "educación moral directa" será siempre una educación aparente. La única educación real será la que surja del proceso de incesante transformación de la estructura social y de sus principales mecanismos condicionantes.

Un comunicador social no es un mero transmisor, es un potencial educador, un forjador de ideas, un formador de opiniones y verdades, un proveedor de imágenes y modelos. Posee implícitamente un poder de persuasión, su vasto universo de oyentes le otorga un *status* distinguido y una responsabilidad superior; su discurso estará legitimado por el medio que lo difunde, su presencia realzada por el mero hecho

de encontrarse representado en la pantalla, su nombre estampado en un artículo de algún diario, sus imágenes personificadas en un *spot* publicitario o sus ideas encarnadas en una gigantografía. Su mensaje estará envuelto por un velo de veracidad, alcanzando al objetivo directamente, sin intermediarios, estableciendo criterios de realidad. Su presencia generará resonancias, las cuales dejarán marcas, secuelas, promoviendo seguidores y/o detractores, los cuales votarán a tal o cual candidato inducidos por la "opinión pública", consumirán tal o cual producto respondiendo a ciertos prototipos, mudarán su imagen y mutarán sus cuerpos de acuerdo a la moda, y no porque la gente sea crédula o incrédula por carácter intrínseco, sino porque los medios masivos esconden y fomentan este poder de persuasión; la oferta es tan amplia que parece haber para "todos los gustos". Después llegan la anorexia y la bulimia, las crisis de angustia, la fobia social, los trastornos de ansiedad generalizada... Un sinnúmero de patologías que son un producto directo de la oferta constante, del fomento y del consumo indiscriminado. El hombre es un ser simbólico y como tal se relaciona con el mundo y con los otros a través del lenguaje. El poder simbólico que engendran y propagan los medios repercute transformando los vínculos internos y externos del sujeto, promoviendo cambios subjetivos, alterando las relaciones con los objetos, modificando los grupos sociales. La acción social debe responder a estas cuestiones, se trata de cambiar la conciencia tanto en la teoría como en la *praxis*. Se trata de forjar y capacitar profesionales que construyan un sentido "crítico que interpele el investigación social y de mercado que sustente la producción, comprender que las ideas no surgen de un raptó de inspiración, sino que son el resultado de un trabajo previo que exige recopilar, procesar y seleccionar información para poder responder a las tres preguntas elementales. Qué queremos comunicar, a quién queremos comunicarlo y cómo conviene comunicarlo. Hay que reconocer que en este proceso no es posible basarse en presunciones ni opiniones subjetivas, sino que hay que ser objetivos, analíticos y creativos, ya que el acto creador franquea las puertas de lo estético e introduce la dimensión de lo propio en el mundo, en este sentido es posible sostener la libertad del hombre en un espacio digno y posible.

Bibliografía

- Alonso, Rodolfo (2003) *Indicios para una resistencia cultural*. Buenos Aires: Revista Magenta N° 106.
- Calvera, Anna (2003) *Arte ¿? Diseño*. México: Gustavo Gili.
- Cazenave, Liliana. (1997) *La violencia en la civilización de la apariencia*. En *Ética, amor y violencia en la constitución de la subjetividad*. Buenos Aires: Publicación de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires.
- Cocimano, Gabriel (2004) *El credo de las apariencias. Los mutantes de la cirugía estética*. Buenos Aires: Revista Almiar, artículos.
- Díaz, Esther (1996) *La Ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires: Biblos.
- Diccionario Enciclopédico Lexis 22 Vox, volumen 18. (1986) Barcelona.
- Fariña, J.J. M. (2000) *¿Qué es esa cosa llamada Ética? Ética, un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba. *La ética en curso*.
- Gil Miranda, Sebastián. (2004) *Paradoja, infinito y negación de la negación*. Reconstrucción de la última clase teórica dictada por Ignacio Lewkowicz. Buenos Aires: Publicado por la cátedra Psicología, Ética y Derechos Humanos de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. (2002). *La cultura en... Mal estar. Ensayo reconstitutivo*. Buenos Aires: Ediciones Resma.
- Grande, Alfredo. (1996) *El Edipo después de El Edipo. Del psicoanálisis aplicado al psicoanálisis implicado*. Buenos Aires: Topía.
- Gularte, C. V. (2000) *Addenda: La responsabilidad: Sartre y el psicoanálisis. Ética, un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lazarsfeld, Merton, Morín y otros, (1977). *La comunicación de masas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lipovetsky, Gilles. Presentación. *El crepúsculo del deber*. Buenos Aires: Publicación del Centro de Estudiantes de Psicología. UBA. Código: 67-1-26.
- Marinelli, Fernando (2004) *¿Qué enseñarles de Publicidad a los que no van a ser publicitarios?* XII Jornadas de Reflexión Académica. <http://www.palermo.edu.ar> Consultado en 2005
- Rey Alamillo, Francisco. (2003) *El poder manipulador de la publicidad*. <http://www.solidaridad.net/vernoticia.asp?noticia=888> Consultado en 2005
- Sarlo, Beatriz. (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Sexe, Néstor. (1998) *Diseño.com*. Buenos Aires: Paidós
- Véjar Pérez-Rubio, Carlos (2003) *Integración y comunicación en nuestra América*. México: Revista Archipiélago, especial para el observatorio de la UTPBA.
- Wortman, Ana. *Ética y consumo en la sociedad contemporánea*. <http://www.etica.org.ar/wortman.htm> Consultado en 2005

Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible

Fabián Iriarte*

Resumen / Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible

El trabajo analiza las diferencias paradójicas entre el oficio anquilosado del guionista y su relación con los nuevos paradigmas, instalados por el transitar expeditivo de los avances tecnológicos. *Readers, Coverage* y *Deals* son áreas concernientes al desarrollo temático-conceptual omitidos en nuestro medio y que se perciben fundamentales para desentrañar el nuevo camino interactivo, cuyo protagonista ineludible es el guionista compatible.

Palabras clave

Alternate reality game - digital - estado universal - función connotativa - guionista compatible - interactivo - secret code - workshop de guiones avanzados.

Summary / Between the thematic deficit and the arrival of compatible screenwriter

The work analyzes the paradoxical differences between the classical trade of the screenwriter and his relation with the new paradigms, installed by the effective transit of the technology advance. *Readers, Coverage* and *Deals* are concerning fields to the thematic and conceptual development, omitted in our ambient and perceived as fundamental for the interpretation of new interactive paths, whose inescapable protagonist is the compatible screenwriter.

Key words

Advanced script workshop - alternate reality game - compatible screenwriter - connotative function - digital interactive - secret code - universal self.

Resumo / Entre o déficit temático e o advenimento do roteirista compatível

O trabalho se adjudica o papel de analisar as diferenças paradoxas entre o ofício anquilosado do roteirista e sua relação com os novos paradigmas, instalados pelo transitar expeditivo dos avances tecnológicos. *Readers, Coverage* e *Deals* são áreas concernentes ao desenvolvimento temático - conceitual omitidos em nosso meio e que se percebem fundamentais para desentranhar o novo caminho interativo, cujo protagonista iniludível é o roteirista compatível.

Palabras chave

Alternate reality game - digital - estado universal - função conotativa - interactivo - roteirista compatível - secret code workshop de roteiros avanzados.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 23 (2007). pp 23-31. ISSN 1668-0227

* Fabián Iriarte. Director y Guionista cinematográfico. Director de Comerciales y Series Televisivas. Creativo de las campañas de UNICEF para Latinoamérica.
infocedyc@palermo.edu.ar

Como guionistas, nosotros somos practicantes de un antiguo arte: El arte de narración. La narración desde siempre fue una expresión en constante evolución. Los primeros cuentistas entronizaban su arte sobre una herramienta tan simple como efectiva: La palabra y la tradición oral. Acorde a los procesos históricos los cuentistas adquirieron métodos más sofisticados de hilar sus historias, desde sus dramas representados, los textos impresos, y finalmente, el sonido grabado y la consiguiente captura de imágenes en movimiento.

El rol del guionista dentro del espectro de una película ha trasmutado históricamente en la medida de los cambios que sobrevenían en la industria cinematográfica.

Su peso e importancia se han fortalecido producto de la imperiosa necesidad de contemplar cambios tecnológicos cuando la complejidad de la producción fue requiriendo bases más sólidas para el desarrollo de una historia escrita.

En algún momento Joseph Mankiewicz dijo: "El guionista es el secretario mejor pago del mundo" Haciendo referencia a un sentimiento manifiesto de la época donde el guionista respondía a mandatos rigurosos de los estudios, habitaba una oficina donde convivía ocho horas diarias en busca obligada de inspiración diligente que le garantizase por lo menos una diez páginas diarias destinadas a resistir los dictámenes de un tribunal de ejecutivos resueltos a capitalizar todo el crédito. En ese marco, convivía diariamente con el estricto lápiz rojo del productor que sometía su jornada productiva a dos hojas a tal vez ninguna y sugería volver a empezar, avalado naturalmente, por *memorandums* urgentes de nuevos conceptos a desarrollar.

Los primeros años del cine han estado poblados de operadores de cámara, montadores y directores. Era un mundo de técnicos y no de escritores. Un éxito comercial sólo era adjudicado a la reluciente armadura de su técnica, sus estrellas convocantes, sus productores grandilocuentes y de algún que otro *Director* de magnánimo modo. El trabajo del guionista no emergía a la superficie ni siquiera en las entregas del máximo galardón.

El sonido fue el aliado del guionista. Su llegada a finales de la década de 1920 necesitó de narradores de historias. Los escritores llegaron a Hollywood en la década de 1930 procedentes de Broadway, del mundo de la literatura y las columnas de periodistas. Hoy el oficio del guionista ha llegado a cierta madurez, de hecho se ha creado un *Log Line* particular que lo destaca dentro de los trailers comerciales bajo la premisa "De el/los guionista/s de tal de cual" pero lejos está aun de solucionar sus problemas más emblemáticos.

Mientras estas innovaciones cimientan las nuevas tendencias exponenciales y establecen un conflicto universal devenido en un lenguaje habitual, aquellos elementos fundamentales de narración permanecen esencialmente iguales bajo premisas concretas, para enmarcar géneros imperturbables e interpretar los itinerarios históricos que sistemáticamente reeditan

el pulso de una masa identificable.

El inevitable desgaste de géneros y estilos que provocó los finales de los setenta, abrió las compuertas de los nuevos referentes técnicos que estigmatizaron los noventa en una solución imperfecta de técnica sobre narración.

Estamos ante el un nuevo desafío, aquel que protagoniza estelarmente el guionista multidisciplinario que llamaré, guionista compatible.

Gracias a la tecnología digital, no sólo tenemos un nuevo *pack* de herramientas para desarrollar, sino que estos nuevos adelantos tecnológicos están impactando la naturaleza del discurso de manera sustancial. A pesar de una nueva recomposición del escenario, el guionista aun posee aquellos recurrentes y viejos traumas del pasado. El endémico horror al paisaje de la página en blanco ha dejado lugar a un persistente sentido de desprotección legal, intelectual y desestimación profesional sobre un mercado que no evoluciona acorde a los avances tecnológicos, se enquistaba en modelos perimidos y se repliega en pensamientos débiles de no innovar. Cada vez más cerca de una escritura dedicada a satisfacer las demandas inquebrantables de un *Silicom Graphic* y a las necesidades interactivas de un espectador que ya inaugura el *quiebre de la cuarta pared*. El narrador de historias, aquel que históricamente con su recurso oral era el único responsable del éxito de una historia bien contada, deberá hoy interactuar con un espectador tecnificado de exigencia espontánea -veamos el avance de la telefonía celular, otro medio que se acerca- y ávido de un protagonismo consagratorio -Las historias inactivas- de demanda popular.

Enmienda urgida de procesos actuales ante un vertiginoso arte evolutivo

Dentro de estas nuevas tendencias, tan veloces como fantasmagóricas, nuestro inmediato responsable, el guionista, el hacedor de historias, el *storyteller*, el propulsor de un espectáculo que conduce a un negocio y necesita de un espectador que diga sí con su empatía comunitaria, está obstruido, por ausencia de una clara política de igualdad e intolerancia, donde necesita de entes que devuelvan con delicado sentido del trabajo una respuesta a su sacrificio. Estamos ante un problema coyuntural que pocos segmentos de la producción están atentos a subsanar. En nuestra cinematografía -agreguemos TV, video y multimediales-, el gran problema radica no en la ausencia de guiones o guionistas sino en aquellos que deben convertirse en receptores-lectores de historias y estén calificados para detectar el talento narrativo.

Aquello que los americanos del norte llaman *Readers*, *Coverage* y *Deal* y que más adelante desarrollaremos, no existe en nuestro país y es menester imitar. El fin último de la creación es la evaluación primaria de la obra creada, y tiene dos etapas, la evaluación de corte profesional y la evaluación del objetivo meta que en definitiva se traducirá en taquilla. Dicha evaluación parte de un esquema tomado de la teoría de las comunicaciones y desde

entonces clásico, Roman Jakobson que define algunas funciones lingüísticas y su análisis válido para todos los aspectos de la comunicación. Una obra terminada debe transitar el tamiz de una función referencial que define las relaciones entre el mensaje y el objeto a que hace referencia. Su problema fundamental reside en formular, a propósito del referente una información verdadera, es decir objetiva, observable y verificable. Es el objeto de la lógica y de las diversas ciencias que son códigos cuya función esencial consiste en evitar toda confusión entre el signo y la cosa, entre el mensaje y la realidad codificada. La función emotiva define las relaciones entre el mensaje y el emisor. Cuando comunicamos emitimos ideas relativas a la naturaleza del referente -o sea la función referencial- pero también podemos expresar nuestra actitud frente a ese objeto: Bueno o malo, bello o feo, deseable o detestable respetable o ridículo. Estas dos funciones frecuentemente configuran la doble función del lenguaje como base complementaria y concurrente de la comunicación, por eso hablamos de doble función del lenguaje: Una es cognoscitiva y objetiva, la otra subjetiva y afectiva. La función connotativa o conminativa define las relaciones entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objeto obtener una reacción de este último.

La conminación puede dirigirse ya sea a la inteligencia o a la afectividad del receptor, y encontramos, en este nivel, la misma distinción objetiva-subjetiva, cognoscitivo-afectivo que opone a la función referencial a la función emotiva. Del primer caso derivan todos los códigos de señalización, los programas operativos que tienen por objeto organizar la acción en común. Del segundo caso provienen los códigos sociales y estéticos que tienen como objetivo movilizar la participación del receptor. Arribando hacia una función poética o estética o si se quiere la relación del mensaje consigo mismo, es la función estética por excelencia: En las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto. Arte y literatura crean mensajes-objetos que, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: Estilización, hipóstasis del significante, simbolización, etc. La utilización del nuevo lenguaje audiovisual no es ajena a la revisión de estas teorías conducentes postergadas.

La nueva generación de realizadores con la cual convivo, ya sea en su formación como docente de la materia Guión o como analista de guiones de realizadores de otras latitudes, deben convertirse en auto financistas de sus propios proyectos, sin tener un parámetro certero y técnico de su creación y de su inversión. El acceso de tecnologías para este ente productivo -guionista-director-productor-editor-distribuidor y en algunos casos exhibidor- se hace más restrictivo al nuevo modelo de guionista que debería estar sustentado por los cambios inevitables de lo digital y lo interactivo. De esta manera y con conocimiento de la aventura de una producción cinematográfica, aun cuando llegan guiones en los

que se afirman están en su última etapa, descendemos a su "situación embrionaria" es decir, ni más ni menos que al concepto que arribará a la conclusión de compatibilidad entre el soporte elegido y los móviles que requiere "su" comunidad de espectadores. Allí es donde todo comienza o... termina.

Más allá de las teorías aplicadas se procura la figura de un *Reader* que desarrolle un *Coverage* y que prosiga conduciendo la obra hacia su destino final: El hecho filmico. Esta figura necesaria es precaria en muchas de las Productoras que se apoyan en guionistas cautivos -nótese la similitud con los comienzos de la profesión, 1920- sedimentados de una producción en serie, sin contemplar el panorama creativo del guionista de presentación espontánea. Es donde se acaba la diversidad.

El guionista requiere una respuesta a su trabajo y naturalmente necesita de lectores formados que ayuden a perfeccionar su arte. Para entrar en esta nueva etapa de narradores que en un futuro cercano responderán a solicitudes de espectadores en tiempo real y cada vez más dotados de tecnología hogareña, trato siempre de estimular el tránsito doloroso de un "estado particular" a un "estado universal". Nos referimos al estado particular cuando una obra se ciñe tanto sobre nosotros que imposibilita esa mirada global y construye una rúbrica cerrada con pretensiones y signos personales desmedidos. No se cuestiona la impronta de una obra personal, simplemente estamos ante el peligro inminente de no poder compartir nuestro peculiar punto de vista. Llegamos al estado universal cuando con nuestra particular rúbrica damos una visión reveladora de un momento, un suceso o un personaje que brinda emociones compartidas y provoca un desafío unívoco en el espectador. La pregunta llega rápidamente ¿Está diciendo que la primera es artesanal y la segunda comercial y debemos abocarnos sólo a la segunda? Se trata de esa visión diferente, particular, reveladora y que deba asimilarse por la mayoría de los espectadores. Cuando la visión diferente sólo queda en el elemento interno creativo del autor, se pierde definitivamente la posibilidad de provocar una catarsis cualitativa.

Muchos buenos *films* se construyen sobre ecos clásicos, es decir los mitos y leyendas universales implícitos. No es difícil encontrar en Inteligencia Artificial de Steven Spielberg referencias a *Pinocho* y *El Mago de Oz*. Es el mismo Spielberg quien cree en los conceptos universales, aquellos que se puedan resumir en veinticinco palabras y estén arraigados en la conciencia desde edad temprana. Y no le ha ido tan mal.

Esta diferencia está fundada sobre las recientes obras de un cine argentino *festival dependiente* sintomático y repetitivo que reclaman la oportunidad de un tamiz de análisis temático y confluyen en un problema endémico poco alentador para la platea nacional.

Ahora bien, el objetivo de este ensayo se centra en el aspecto ausente para alcanzar esa unidad de calidad temática, teniendo en cuenta que los próximos años el escenario de la narración visual dará un

profundo vuelco hacia un creador más allegado a las demandas reactivas y veloces de un espectador dotado de técnica para manipular simultáneamente una historia. Lo que tenemos a mano para comenzar a reducir el déficit es la creación de estos entes identificables:

a) *Readers*: nos referimos a productores y lectores que se encargan de evaluar proyectos, guiones, biblias televisivas, material interactivo, *storywebs*, etc. de presentación espontánea.

b) *Coverage*: La devolución del proyecto con el análisis sectorizado, personaje, potencial de la historia, concepto, necesidad del soporte y correcciones.

c) *Deals*: Tratos, honorarios por pasos. Muchas productoras abusan de los tiempos del guionista, el guionista es socio inmediato en las malas y siempre debe esperar eternamente las buenas. En este sentido España está avanzando para esclarecer la figura del guionista, planteándose tres objetivos principales:

1) Considerar retribuciones mínimas a los guionistas y un porcentaje mínimo para invertir en desarrollo.

2) Establecer la necesidad de firmar contrato u opción con un mínimo estipulado, para poder “mover” cualquier guión.

3) Propiciar condiciones de pago no vinculadas a las ventas o al comienzo del rodaje, sino a la finalización del producto (guión)

Según el productor Jeffrey Katzenberg “ El guión es por encima de todo una herramienta de venta. No siempre la película se hace, pero es lo único que puede conseguir que la película se haga.”

En afán de contemplar los problemas de ausencia de una figura que le otorgue al guionista la posibilidad de trascender con su obra, he desarrollado el *Workshop* de Guiones avanzados que está en período de estudio en esta misma Universidad.

La falta de estas entidades provoca que nuestros nuevos realizadores y guionistas libren una batalla desigual con sus obras de presentación espontánea. Lo que sigue a continuación es un *Coverage* del sector de desarrollo de una productora española con escuela interna para guionistas, obviaré la obra en sí, iré a lo que dicen de ella para aproximarnos a un formato no tan definitivo como ilustrativo:

Título: *El bosque*

Equipo de autores: Guillermo McLean, David Padilla Enriquez

Presentación: 23/12/03

Desarrollo:

Hay problemas en el tiempo de forma ya revisado anteriormente, la historia se torna interminable y pierde interés. El relato tiene una base en *The Blair Witch Project* y *The Ness Lagoon Monster* y no está demasiado disimulado, la historia implicada es muy evidente – por ejemplo la cadenita encontrada colgada, las cabañas, algo se mueve en el lago, el monstruo, etc.- lo que hace que la historia sea algo previsible y por demás evocativa.

Uno de los problemas es que en el Set-up no declaran quienes están perdidos -Pedro- y luego se refieren a él con la soltura de un personaje familiar. La historia

fluye pero es muy larga y se hace previsible, sin embargo denota que pueden dominar el género.

Correcciones finales:

Recortes de personajes, concentrar.

Entrar más tarde a la historia, por ejemplo: ya están buscando a alguien.

Diálogos extensos y repetitivos. La historia es la acción

Estado: Para seguir necesitamos un desarrollo más claro.

Título: *Referentes*

Equipo de autores: Clara Núñez, Cecilia Romero

Presentación: 12/02/01

Desarrollo: Tenemos una historia potencial, la pregunta ¿Por qué a mí? que se hace el personaje es la que estaba esperando cuando lo leía, pero no la resuelven y eso no beneficia a la historia. Está claro que DAMIÁN vio el accidente pero el perturbado nunca vio a DAMIÁN, entonces ¿Por que lo sigue? ¿Por qué se le presenta el niño a él mismo y no a otro? ¿Qué quería decirle el niño?

Correcciones finales: Aclarar preguntas.

Estado: Esperamos el segundo *Draft*.

Coverage de características simples, pero asisten. Están sustentados en preguntas puntuales para subsanar problemas de acción precaria, diversidad caracterológica, y justificación dramática. Estos *peaks* faltantes seguramente no fueron visualizados por el guionista que necesita de este *feedback* para redimensionar su historia en espacio y tiempo. Por otra parte, se valoriza los segmentos narrativos alcanzados con certeza dramática y se invita a una revisión sintáctica (drama-espacio-tiempo) cuando deba ser reacomodado dentro del marco de una próxima escritura. La reescritura dirige el discurso hacia un nuevo caos de coartadas y descargos con llaves dramáticas sustentadas en un nuevo juego de causa y efecto que conduce el nuevo componente narrativo. Ya sea la inclusión de nuevas escenas o la sustitución de acciones superfluas, adosan una nueva y peculiar necesidad dramática sin desobedecer los mandatos del concepto. Un paso duro de dar. El diagnóstico final dictamina, de forma clara y concisa, los pasos a seguir y la posibilidad del compromiso con un nuevo desarrollo. Estos proyectos quizás no se conviertan nunca en *films*, pero muchos guionistas viven de esta etapa de desarrollo, es decir: El guionista cobra honorarios por desarrollar el proyecto aún cuando de cincuenta desarrollos es posible que solo uno se convierta en un guión definitivo para producir. Hoy por hoy el guionista parece tener el extraño privilegio de aquel individuo que debe ver las ganancias sólo cuando se cubran todos los costos después de transitar los insospechados obstáculos de una taquilla muchas veces esquiva. Entonces necesitaremos de 800.000 espectadores que elijan nuestra propuesta y estén dispuestos a dejar sus hogares, pagar un estacionamiento y desembolsar lo que la taquilla mande, para vivir dos horas nuestra historia pergeñada en aquel acto heroico que significa, asumir el compromiso de nuestro arte frente

a la siempre atenta PC.

Cesar Benítez, emblemático ejecutivo de Boca a Boca Producciones, ha establecido un registro de entrada selectivo para guiones de presentación espontánea porque ha tenido problemas con la afluencia. Automáticamente se pasan a un grupo de lectores en el que ensayan un estudio muy sencillo: Obtienen una sinopsis y los valoran por datos de calificación. Sobre los guiones más interesantes y/o mejor puntuados, se hace una segunda lectura, ya dentro del personal directivo de esa compañía. Los que pasen esta criba, los lee.

Sin embargo cuando están buscando un tema concreto, encargan el proyecto dentro de la productora. Trabajamos con muchísimos guionistas y formamos una especie de concurso interno en el que pedimos una sinopsis sobre el tema para luego decidir a quien se lo encargamos dentro de nuestra compañía.

Lo que se mira fundamentalmente es la idea, el tema y luego cómo está escrito el guión. También nos fijamos mucho si hay una idea aprovechable, si detrás hay un guionista con talento, porque a lo mejor resulta que ese guión no nos interesa pero sí nos interesa la persona que lo ha escrito. Evidentemente este mundo gira en torno al guión. Si no hay historias no existe el proyecto y cada vez necesitamos buscar nuevos guionistas con talento. En definitiva, lo que contemplamos es, sobre todo, si el guión merece la pena por sí mismo o por la persona que lo escribe. El diagnóstico del *Coverage* ayuda a que aquellos guiones con potencial no tengan que tener que enfrentarse a los viejos cajones de escritorio de algún asistente preocupado por mantener su puesto a base de negativas predeterminadas y de formulismos tales como "Su proyecto es interesante pero por ahora nosotros no vamos en esa dirección", sino, por el contrario, para que el material revisado llegue al ejecutivo con la precisión que demanda dos horas de su tiempo para leer un material. Las características del proyecto debe interpretar el espíritu de la productora que lo requiere, ese particular sabor de género y estilo que está defendiendo la productora y que la distingue de las demás dentro del mercado. Sin un *Coverage* que oficie de tutor, el guionista que presenta un material de manera espontánea pocas veces descubrirá la tendencia de una productora, salvo que tenga un representante o agente que cumpla bien su trabajo y el *ring tone* de su celular se convierta un hito de las comunicaciones modernas. Más allá de la importancia del conocimiento de las tendencias de las productoras que acojan nuestro material siempre debemos conocer con antelación la nuestra: "estado particular" o "estado universal". Con el estado particular, el *film* tiene destino de sala de arte y ensayo, y se necesita de la comunidad de espectadores para que sus propios instintos reclamen la necesidad de localizar la propuesta. En estado universal la obra transita los caminos hacia el público, lo que no asegura el éxito, pero sí lo estimula.

Elementos articulantes hacia el proceso de conciliación técnico-narrativo-estructural: Workshop de guión avanzado

El *Workshop* de Guión Avanzado: Largometrajes y series ficción, es un laboratorio donde el guionista llega con un proyecto de "intención" profesional para ser desarrollado y propulsado en el mercado. Es un proyecto para asistir o resolver problemas. Desde este lugar se analiza, se desarrolla y se canaliza la obra para ser presentada en las productoras que requieren producción afín y concreta. En definitiva el profesor resulta un *Reader* y termina efectuando un *Coverage* de intención.

Es la representación del escenario mismo generado una factoría que produzca siendo conciente del pulso mismo de la industria y vaya estableciendo parámetros en la presentación de proyectos. En este escenario se intentará trabajar en la mejora del discurso narrativo que tanto adolece nuestro cine.

Cada una de las obras se concluirá en formato guión y/o tratamiento y tendrá dos vertientes de presentación final:

-*Script Reading*: lectura de mesa de algunas escenas con actores convocados de acuerdo a perfiles de personajes presentados.

-*Work in Progress*: Grabación independiente de una escena escogida del guión.

Ambas presentaciones, junto con el *Final Draft* -tanto en formato guión como en *Outline* -Tratamiento-conformarán el Portfolio WGA.

El guionista novel sólo puede articular cortometrajes, y alcances parciales, la diferencia del WGA es que propicia el espacio para la creación libre y particular de los proyectos para ser presentados profesionalmente ante una productora.

Se intenta propiciar el acercamiento a la industria, orientando al alumno dentro de las formalidades de una presentación acorde a un mercado competitivo. El WGA cubre una necesidad básica: El ensayo dentro del marco profesional generando una obligación virtual para concretar un proyecto y dinamizarlo en el circuito "real" y conformar, de esta manera, el marco de una producción profesional factible.

El guionista no sólo completará su propio producto, será un ente analítico de los demás productos en desarrollo. Un *feedback* necesario.

Habrará un seguimiento y revisión continua de dichos proyectos que se encuadren en los siguientes formatos:

- a) Largometrajes: Ya que en la cursada no se escribe noventa a ciento veinte páginas, ni se proponen largometrajes como objetivo por su extensión, aquí tienen la posibilidad de hacerlo utilizando la clase para uso exclusivo del proyecto.
- b) Documentales: Con formato de exhibición comercial, tendiente a desarrollar temática que requiere una investigación desligada de un simple ejercicio, es decir, la cursada entera también está al servicio de esa investigación y desarrollo de un proyecto concreto.
- c) Series de ficción y *Sitcom*: No se puede llegar a un

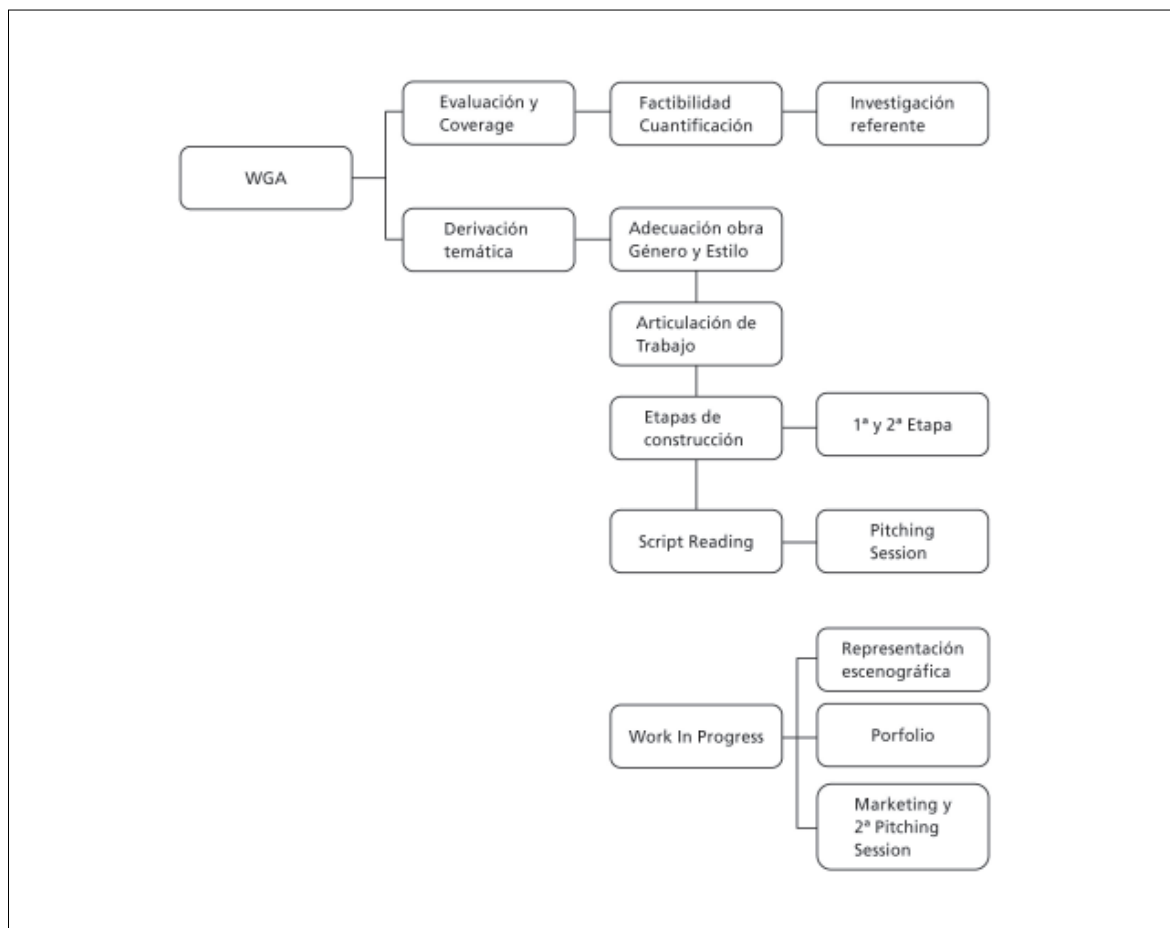
canal sin una Biblia Televisiva que proponga la construcción de un Piloto y el arco dramático de doce capítulos, la cursada entera dará la posibilidad de desarrollar el proyecto completo sin interrupciones. Concretamente el medio audiovisual nacional se remite a producciones de corte independiente, se desprende tal deducción de que las productoras *Major* tienen autores y realizadores cautivos que impiden el reflujo de autores-realizadores nóveles. Por lo tanto el recurso de inserción está ceñido a la formación de autores-realizadores con alto grado de auto-gestión-producción, que deviene de una sólida formación con referencia al escenario real para sortear obstáculos a veces tan abstractos como espinosos e incómodos. La propuesta para anticuar los elementos técnicos-narrativos-estructurales se representan en el siguiente esquema:

El guionista compatible ante el acontecer digital: Contexto y nuevos horizontes

No hay otra salida que conocer los frentes y tendencias, nada más desafortunado decir que la actividad del guionista es un arte solitario. Está ligado a factores condicionantes e indicadores de ruta que distan de una liviana consideración. Una poción de estadística antojadiza ayudará a configurar esta llanura creativa y oficiar de prefacio para configurar este espacio.

En diciembre último, el Ministerio de Economía y Producción, en el marco de los foros nacionales de competitividad Industrial de las cadenas productivas, difundió - incluso en su sitio de Internet - el Plan de Acción 2005-2007, referido a la importancia de las industrias de base cultural en la economía.

De sus más de trescientas páginas, entre una sucesión



Esquema de acciones del WGA

de diagnósticos FODA actualizados, sobresale uno muy exhaustivo dedicado a cine.

Al mismo tiempo, señala que “en el seno del INCAA se está dando un debate para redireccionar los fondos disponibles para el fomento del cine argentino” y que “se plantea la necesidad de destinar más recursos a otros eslabones de la cadena de valor presupuesto para desarrollo de guiones.

“En la medida en que haya una recomposición en los ingresos, especialmente en los sectores medios, habrá un significativo aumento en la concurrencia del público a las salas, pues la asistencia tiene una alta elasticidad al ingreso”. En único contexto donde una sala llena es posible es cuando se produce la ceremonia de una historia con atractivo universal.

Los ingresos son un factor importante, la rebaja de las entradas es otro estímulo de gran valía pero...

¿Dónde se ubica la profesionalización de las historias? Es decir, la industria prosperó técnicamente,

¿Lo hizo temáticamente? En su gran mayoría, nuestras historias incitan al sopor insostenible ¿Qué hacemos con esto?

“El mercado cinematográfico en el país es pequeño”, reconocen, y pasan a enumerar el deterioro económico de las últimas tres décadas en los ingresos, la escasez de salas -antes mencionada- y la pérdida del hábito de ir al cine, así como el alto desinterés por la mayoría de las producciones nacionales -no obstante *Patoruzito* superó en 2004 los dos millones ciento cincuenta mil espectadores, más público que *El señor de los anillos*. En la Argentina, en promedio, asegura, cada habitante va a ver cine argentino una vez cada ocho años. También agrega que si bien la ley de cine es una de las mejores del mundo, hay fallas en los controles. Asimismo dedica algunas líneas a la evasión que realizan los canales de TV subdeclarando sus ingresos publicitarios, impuesto que conforma el 40% del fondo de fomento, y a la comercialización de registros videográficos ilegales. El ingreso de las películas extranjeras en el país se hace como importación temporaria, pagando nada más que por los soportes y no por el producto. Todo lo contrario ocurre con el material virgen que necesitan las producciones locales, productos forzados a pagar altos aranceles aduaneros.

Los investigadores aseguran que el canal de cable Volver -dedicado principalmente al cine argentino- ha dejado de comprar material desde 2001, y que por el momento no figura entre sus planes volver a hacerlo. La monotonía de nuestro cine deviene de la mala interpretación del arte de los maestros europeos que oficiaban como una suerte de antropólogos destinados a diseccionar un destino turbulento en un tiempo y espacio particular de cambios históricos pronunciados y de necesidades diferentes. Sí, se interpreta una gramática valiosa pero los tiempos han cambiado, entonces resulta una gramática con *déficit* de contexto, honremos los clásicos sin recurrir a plagios ostentosos. Nuestros temas son monos-

tróficos. El recurso de adoptar identidades ajenas perjudica la verdadera intención de una obra, se tornan recurrentes y no construyen el sustento básico del medio; entretenimiento, emoción, conocimiento, mundos deseados. Chejov escribió una observación inolvidable “Lo mejor es evitar las descripciones de estados de ánimo, hay que explicarlas a través de las acciones de los personajes.”

Aunque las imágenes creadoras son independientes y cambiables en sí mismas, aunque estén llenas de emociones y deseos no se debe pensar que acudirán desarrolladas y cumplidas. No lo hacen. Hay que completarlas, hay que buscar el grado de energía que necesitan, debemos hacerles preguntas, lo mismo que se haría con un amigo. Algunas veces debemos darles órdenes estrictas. Cambiando y completándolas bajo la influencia de sus preguntas y órdenes, le darán respuestas para la construcción de su vida interior. Claude Chabrol desmitificaba la política de cine de autor diciendo: “Yo me considero el autor de mis *films*, incluso en aquellas películas en las que no he participado en el guión. Existe cierta ambigüedad en esa idea de la “política de autor”, ya que mucha gente cree que ser autor es escribir el guión y rodar, pero no es así. Un autor cinematográfico tiene un universo particular, una visión del mundo y eso se debe reflejar en sus obras.”

No podemos negar éxitos alcanzados de nuestra cinematografía en algunos festivales europeos sin merecer, no obstante, una gratificante distribución mundial, dejando así un sabor a reconocimiento de documento exótico mas que el atenuante de una obra con chance de trascender latitudes.

Titulos de valía como *Nueve Reinas* o *El hijo de la novia* -mas allá de gustos y tendencias- son claros reflejos de cómo funciona ese referente universal, con pulso de nuestro tiempo, con actitud comercial, solidez narrativa y por sobre todas las cosas, una traslación universal de lo nuestro. La genealogía de sus personajes es tan fuerte que poseen una “traducción implícita” que funciona como rúbrica conceptual para abrir mercados.

La formación de departamentos de desarrollo con *Readers* competentes estimulando las presentaciones espontáneas y marcando una estandarización necesaria para la presentación de proyectos -puedo asegurarles que en este país hay mas formatos de guión de los que uno se pueda imaginar- que marquen las pautas y den señales de sus propias necesidades, son objetivos básicos para mejorar nuestras historias y para una proyección internacional.

El arte del guionista es intrínscico a los avances técnicos. La formación de guionistas a veces divorcia la técnica cinematográfica, redunda en vano en lo literario y reprime lo visual. En verdad el primer error gramatical de un guionista se cuenta a partir de su desconocimiento del medio técnico y de la creencia liberadora de la improvisación. Se instaló, junto a la proliferación de cámaras digitales livianas, la premisa

de lo espontáneo, del registro directo con una tranquilizadora asociación de ideas en postproducción, evitando todo contacto con lo predeterminado que brinda el guión. No sería yo un descreído de esta técnica sino hubiera visto los desafortunados resultados y el débil aporte diegético a la narrativa filmica contemporánea. El valor de la obra se reduce a un estado de búsqueda, de ensayo que debería quedar en la anécdota de un aula o en el registro particular y específico de una bitácora exploratoria.

Tendencias

Un ejemplo de marco potencial es la Televisión Interactiva. A pesar de que aun se muestra con mucha cautela en los mercados latinoamericanos, la tendencia indica que avanza de manera inevitable. Y las aplicaciones no se harán esperar: *E-commerce* -comercio electrónico a través de la pantalla-, juegos interactivos, acceso a Internet, publicidad específica, solicitud de video por demanda y programación *pay-per-view* en tiempo real son sólo algunas de las alternativas y las más desarrolladas hasta la fecha.

El negocio no es menor y está en pleno crecimiento. Las principales emisoras del mundo trabajan muy fuerte en la inclusión de aplicaciones de televisión interactiva y los mercados latinoamericanos han mostrado señales de querer moverse hacia allí.

La industria de la TV y la cinematografía en América latina está procesando su atención hacia la evolución del *High Definition*. Los soportes de cinematografía digital han tomado pie firme en el mercado de producción de comerciales y de mixtura filmica mientras las más importantes fábricas de telenovelas empiezan a producir en HD, y en los mercados más grandes se abre la posibilidad de que aparezcan producciones deportivas en alta definición –que la mayoría de usuarios verá en SD, SD analógica, claro. Esta interacción técnica implica que de ahora en más podamos tener dos tipos de guionistas, el guionista tradicional y el guionista compatible.

El guionista tradicional lejos de desaparecer y/o constituirse en una tipología en desuso será aquel que este bajo modelos artísticos-literarios sin conciencia del negocio y los horizontes tecnológicos y que necesitará de otros guionistas más allegados a la técnica para ser parte de una segunda etapa de trabajo de reescritura, conforme a los soportes técnicos interactivos que requiera la historia. El guionista compatible es aquel capaz de interpretar la mayoría de los cambios tecnológicos y aplicarlos a su arte de contador de historias. Un ejemplo: La interactividad o lo espontáneamente digital necesitará de un guionista *in situ*, capaz de resolver problemas de contracción de una historia en el preciso momento de su grabación. Aunque este escenario es reciente y necesita aun consolidación, el guionista compatible, deberá construir historias a base de productos conexos, o pedidos espontáneos derivados de votaciones digitales con espectadores cautivos, o partiendo de específicos FX o SFX -Efectos especiales o efectos de sonido- desde señales nativas de telefonía celular que en un futuro cercano demandará

un circuito personalizado con programación codificada y en una década será el responsable de diseñar juegos de realidad virtual de acuerdo a un perfil prediseñado. El espectador pronto cambiará de nombre y se lo llamará *usuario, jugador, participante* o se reducirá simplemente a un *secret code*. La sensación de realidad que puede trascender en la interactividad conducirá al guionista compatible a tener que satisfacer historias desde diarios íntimos de los personajes creados, hasta crear sus propios mails y devolver mensajes con el virtual pensamiento de su personaje, alternar posibles destinos, obstáculos y multiplicar conflictos a una velocidad mayor y... disponer de un lugar dentro de la historia para un usuario solicitante. Uno de los casos más llamativos donde los guionistas compatibles empezaron a abrir fronteras fue con la historia digitalizada de episodios por la Web de lo que se llamó *El Cuarto de Rachel*. El concepto es: Rachel, una muchacha de diez y seis años, está pasando por un momento turbulento en su vida y, sintiéndose perjudicada y traicionada por su entorno decide pedir ayuda a extraños. Ella instala *webcams* alrededor de su cuarto y crea un *blog (Web log)*, donde ella anuncia las web conferencias, junto con su diario y una tabla del mensaje. Todas las tardes Rachel va en línea para charlar con “los amigos del cyber,” solicitando su apoyo y consejo.

Aunque el *Cuarto de Rachel* era de hecho una historia fabricada en serie, escrito y dispuesto sobre un nuevo soporte, Rachel tomó la tridimensión de un personaje real, el drama se tornó un pedido desesperado de una muchacha que usa la red para solucionar un problema y así lo creyeron cada uno de los usuarios-espectadores que entraban al *website*. Salvo los mensajes mandados por correo por los visitantes todo era ficción. ¿Pero si Rachel era ficción, cómo tomó parte en estas charlas? El guionista se encargó de cada frase, respuesta, problema, obstáculo y nuevos conflictos de Rachel. Nacían nuevos conflictos a partir de las tendencias y de los consejos propuestos por los visitantes al sitio.

Y ¿fueron los visitantes regulares al sitio, convencidos que Rachel era una persona real, que se mostraron solícitos y particularmente interesados con sus problemas. Los visitantes tomaron el estado de realidad propuesta por el guionista desde un soporte más permisivo para contemplar una historia sin inhibiciones ni prejuicios?

Las alternativas son infinitas. El Ejército americano desarrolló recientemente un guión de realidad virtual llamado *DarkCon* para entrenar a soldados. Poniéndose un auricular especial, el aprendiz puede tomar su parte en un juego de una misión en Europa Oriental donde una guerra civil está teniendo lugar y bajo la premisa de desactivar armas nucleares.

El sentido de realidad aumenta con las variables técnicas, por ejemplo, él puede oír sus propios pasos, otros chapotean en el barro cuando él serpentea a través de la alcantarilla; las ramas chasquean cuando él entra en el bosque y sus pasos golpean más rápido cuando empieza a correr. El guión incluso esta diseñado con la complicidad de un *scent necklace*

algo así como un aro de olor instalado alrededor del cuello que interactúa por una señal con las distintas secuencias donde el olor es parte del drama. Todos estos recursos están escritos en el guión y son articulados con la historia dentro de variables de puntuación, es decir, el guión está escrito en base a los errores y aciertos del usuario.

Esta técnica de combinar una historia y un *game* para crear una realidad sintetizada pertenece a un género en evolución de narración digital llamado ARG, o *Alternate Reality Game*. Los participantes de estas historias confluyen en la excitación de estar presentes ante sucesos reales y poder modificar el curso del destino de sus personajes.

El quiebre de la cuarta pared.

Actualmente, casi cualquier persona puede adquirir

una cámara con calidad *broadcast* y un sistema de edición, y llamarse productor. Dicho fenómeno comenzó a verse años atrás en la guerra del Golfo y más recientemente en Irak, donde los periodistas, en condiciones muy adversas, prácticamente se han convertido en hombres orquesta, reportando, capturando las imágenes, grabando el sonido, editando las notas y finalmente enviándolas para ser transmitidas. Todo con su XL1 y su pequeña *laptop*. Hoy se espera que una sola persona sea experta en estas funciones, lo que años atrás hubiera implicado un equipo completo de producción con años de entrenamiento. La única manera de involucrarse en el proceso es desde el perfeccionamiento global del guionista compatible hacia cánones capaces de multidimensionar su arte.

Bibliografía

-*Tales from the Digital Frontier: Breakthroughs in Storytelling* by Carolyn Handler Miller. Writerstore, Febrero 2004.
 -*Secrets of Blockbuster Movies - Part IV - Deep Structure* by John Truby. Writerstore, Enero 2002.

-Revista TV & Video, Diciembre 2004.
 -La Nación, Espectáculos, Febrero 2004.
 -Abcguionistas Entrevistas, edición digital, 2004-01-28.

La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas

Dante Palma*

Resumen / La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas

La problemática de la comunicación en el mundo globalizado es tema central de reflexión. A grandes rasgos el debate enfrenta una postura optimista que ve en la globalización y en las telecomunicaciones el paradigma de la civilización y de la libertad de expresión, con una postura escéptica que indica que detrás de la utopía de la comunicación sin fronteras se halla la pretensión homogeneizante de la cultura mayoritaria.

Esta última posición rescata lo particular e idiosincrásico, en la mayoría de los casos, desde una actitud relativista que afirma que las diferentes culturas son inconmensurables. La reflexión aborda teorías que vinculan el concepto de comunidad y el lenguaje en el ámbito de la reflexión política y científica.

Palabras clave

Comprensión - comunicación - comunidad - inconmensurabilidad - progreso - relativismo - traducción.

Summary / Immeasurability in the age of communication. Reflections of cultural relativism and closed communities

The communication problematic in the globalized world is the central topic of reflection that goes the debate faces an optimistic stand considering the globalization and the telecommunications the a paradigm among civilization and freedom of speech, seen by a skeptical position which indicates that behind the free border communication utopia is found a homogenizing pretension of the majority culture.

This last stand values the particular and idiosyncratic, in most of the cases by a relativist posture that affirms different cultures as measureless. The thinking over those theories that link the concept of community and language in the field of the political and scientific reflection to finish off by pointing out the difficulties that relativists theories faced to grant descriptive and normative tools explaining particular circumstances of our present.

Key words

Comprehension - communication - community - immeasurability - progress - relativism - translation.

Resumo / O Immeasurability na idade de comunicação. Reflexão respeito do relativismo cultural e as comunidades fechadas.

A problemática da comunicação no mundo globalizado é, com certeza, um dos temas centrais que atravessa diferentes âmbitos de reflexão.

A grandes rasgos pode-se afirmar enfrenta uma postura optimista que vê na globalização das telecomunicações o paradigma da civilização e da liberdade de expressão, com uma postura asséptica que indica que detrás da utopia da comunicação sem fronteiras se encontra a pretensão homogeneizante da cultura maioritária.

Esta última posição resgata o particular e idiosincrático, na maioria dos casos, desde uma atitude relativista que afirma que as diferentes culturas são incomensuráveis

A reflexão atinge aquelas teorias que vinculam o conceito da comunidade e a linguagem no âmbito da reflexão política e científica.

Palavras chave

Compreensão - comunicação - comunidade - incomensurabilidade - progresso - relativismo - tradução.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 23 (2007). pp 33-44. ISSN 1668-0227

* Dante Palma. Profesor de Filosofía (UBA). Investigador en las áreas de Epistemología y Filosofía Práctica. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación en la UP, la UBA y otras universidades.
infocedyc@palermo.edu.ar

La problemática de la comunicación entre comunidades en la actualidad es, seguramente, uno de los temas centrales que atraviesa diferentes ámbitos de reflexión y cuyo análisis no puede realizarse independientemente de la actitud que se adopte frente al proceso de globalización. En general, podemos encontrar dos recepciones diferentes de este fenómeno.

Por un lado, los más optimistas ven en la globalización una señal del progreso civilizatorio de la humanidad que parece desembocar en un universo común de significaciones que implica un avance respecto de las circunstancias históricas pretéritas. Impulsados por las telecomunicaciones, la utopía de una opinión pública mundial para la cual la geografía no es un límite, parece ser una meta, aunque sea a mediano plazo, alcanzable.

Por otro lado, existen también voces discordantes que ven al menos con escepticismo un proceso que, en el afán de universalizar, es interpretado como aquel que iguala eliminando las diferencias. Para estas posturas, las telecomunicaciones y particularmente Internet, lejos de ser neutrales y transformarse en el "paraíso de la libre expresión" no son otra cosa que nuevas formas de imperialismo cultural a la que lleva la propia lógica del capitalismo.

Esta discusión no es privativa del mundo académico sino que sus consecuencias se manifiestan de manera dramática en el ámbito político: Tras los atentados del 11 de septiembre la brecha entre la cultura occidental y la no-occidental parece haber llegado a límites insospechados en lo que algunos definen como un verdadero "choque de civilizaciones".¹

En el contexto de este rico debate el concepto de comunidad ha vuelto a tener la relevancia que la hegemonía del discurso liberal durante las últimas décadas le había quitado. En este sentido, los ataques a la globalización provienen especialmente de teorías que realzan el valor de la comunidad como el espacio en el que se constituye el individuo y es a partir de esta idea que los teóricos de la comunidad encuentran un argumento atendible para sus reivindicaciones ante las culturas mayoritarias en las cuales se encuentran insertos.

Este rescate de lo particular muchas veces se apoya en una actitud relativista: Cada comunidad tiene un valor en sí de lo cual se sigue que ninguna es mejor que otra o ninguna implica un progreso respecto de otra. Este relativismo se basa en el presupuesto de que las diferentes culturas resultan incomparables o inconmensurables de lo cual se sigue que es imposible que la comunicación permita llegar a una mejor comprensión de aquello que se presenta como "lo otro".

La incapacidad de comprender es el argumento que se utiliza para acusar a los occidentales de etnocentristas cuando éstos interpretan prácticas abusivas contra la mujer como la ablación de clitoris, la prohibición de mostrar el cuerpo públicamente o la pena de muerte a piedrazos en caso de infidelidad, como actos de barbarismo. Frente a esta actitud se advierte a los occidentales que lo que estaría ope-

rando es una evaluación de una cultura desde una cosmovisión ajena.

El debate transcurre, entonces, fundamentalmente, en el terreno de la comunicación en el sentido de que las diferentes cosmovisiones que las comunidades tienen del mundo parecen imposibles de ser transmitidas de manera tal que una comunidad ajena pueda comprenderlas. De aquí que se comience a hablar de inconmensurabilidad en el sentido de que dos comunidades no poseen un espacio objetivo desde el cual poder comunicarse, evaluarse y comprenderse. Esta dificultad de comunicación nos traslada al terreno del lenguaje, perspectiva desde la cual se desarrollará el siguiente trabajo. Para ello quisiera reflexionar sobre aquellas teorías que vinculan el concepto de comunidad y el lenguaje en dos ámbitos que, en principio, pueden parecer bastante diferentes: La reflexión política y la científica.

En general se considera que el choque de culturas transcurre más en el terreno político/social -tomado el término en un sentido amplio- que en el ámbito de la ciencia dado que este último se caracterizaría por ser objetivo y universal. Sin embargo, muchos creen que no es éste el caso y que la incomparabilidad es un producto esencial de la cognición humana en tanto las culturas determinan la manera en que los sujetos perciben el mundo.

Por ello, retomaré crítica y comparativamente lo que considero son pensadores centrales de cada una de estas áreas cuyas reflexiones se encuentran presentes en los debates de hoy día. Me refiero más precisamente a las consecuencias relativistas que se siguen del concepto de comunidad -social- desarrollado especialmente por J. G. Herder hacia el fin del siglo XVIII y el uso de comunidad -científica- que la reflexión acerca de la práctica científica viene realizando desde la aparición de *La Estructura de las revoluciones científicas* de T. S. Kuhn en 1962.

La política y la ciencia atravesadas por el lenguaje

El giro lingüístico de la filosofía europea hacia principios del S XX reabrió una serie de interrogantes filosóficos desde una perspectiva novedosa. Desde este enfoque, el lenguaje no sólo es relevante para indagar la problemática de la comunicación sino también para la teoría del conocimiento en general e incluso para la teoría política.

El lenguaje se presenta como la condición de posibilidad para acceder a un mundo que, en el ámbito del conocimiento científico en particular y especialmente a partir de las teorizaciones del Círculo de Viena, se erige como el "Tribunal del conocimiento". En esta línea, y fiel a la influencia fundamental del "primer" Wittgenstein, la ciencia no sería otra cosa que un sistema de enunciados independientes entre sí y correspondientes cada uno de ellos a expresiones lógicas, fieles y transparentes, de un estado real de cosas. Sin embargo, algunas décadas después de la formación del Círculo, T. S. Kuhn llama la atención sobre un aspecto que parecía dejarse de soslayo, esto es, la dependencia de la observación respecto de la teoría. Este señalamiento, que se en-

cuentra en el fondo de las disputas entre nuevos y viejos epistemólogos, se expresa, en la última versión de la teoría de Kuhn, en términos lingüísticos cuando los paradigmas son definidos como léxicos o categorías taxonómicas que permiten clasificar los fenómenos del mundo.

En la teoría política es posible remontarnos a uno de los autores que más ha sido emparentado con las corrientes nacionalistas como J. G. Herder. Este alemán contemporáneo de Kant construyó su teoría de los inconmensurables “espíritus nacionales” en función de una controvertida tesis acerca del lenguaje la cual desarrollaba la relación bicondicional entre espíritu nacional y lengua en tanto el lenguaje es aquello a través de lo cual el miembro de una comunidad accede al mundo. A continuación, entonces, me propongo comparar las tematizaciones de Herder y Kuhn en sus respectivas áreas para repensar de qué manera el sostener la tesis de comunidades cerradas nos lleva, de la mano de la inconmensurabilidad, a un relativismo que plantea grandes dificultades a la hora de comprender el fenómeno de la comunicación en la actualidad.

La comunidad como límite

. La reivindicación del particularismo en Herder

La mayoría de las teorías nacionalistas, aun las más agresivas, suelen apoyarse en la teoría de J. G. Herder. Nacido en 1744 y fallecido en 1803, este alemán es uno de los representantes más conspicuos de la revuelta romántica frente al iluminismo del siglo XVIII. Frente a los contractualistas y a los enciclopedistas franceses como Voltarie y Diderot quienes depositaban su confianza en una razón universal que carecía de fronteras y que era garante del progreso ilimitado de la humanidad, Herder oponía la reacción particularista de quien veía en aquella actitud el intento de imposición de una serie de valores foráneos. En general, podemos decir que Herder trastrocó las principales banderas del iluminismo. Por ello, a lo abstracto opuso lo concreto mientras que a la cantidad y a la razón le opuso la cualidad, la fe, el misticismo y la irracionalidad.

Según Berlin (2000), el pensamiento político herderiano puede caracterizarse de la siguiente manera: Se trata, en primer lugar, de un pensamiento “populista”, entendiendo por tal la creencia en el valor de la pertenencia de un individuo a un grupo o cultura; en segundo lugar se puede entrever en Herder el expresionismo propio de los románticos, esto es, la doctrina que afirma que la actividad humana -especialmente la artística- de un pueblo o un individuo expresan la personalidad de aquel/los que la realizan. Por último y en tercer lugar, se encuentra su “pluralismo” entendido no sólo como el *factum* de la pluralidad de comunidades o valores sino la apuesta por una inconmensurabilidad de los mismos. Sin embargo, estos elementos básicos deben comprenderse a través del vínculo estrecho de la teoría política de Herder con su teoría del lenguaje.

En este sentido, y a manera de aproximación, po-

demostramos que en Herder se conjuga la reivindicación de lo particular pensado en clave religiosa en el sentido de responder a un plan de la divinidad que trasciende las conciencias humanas, con una tesis que afirma que aquello que identifica a las comunidades es el espíritu nacional cuya manifestación concreta es su idioma. Se trata entonces, no tanto de un nacionalismo político -pues se está hablando de naciones y no de Estados- ni tampoco exclusivamente de un nacionalismo étnico o racial. Sería más bien un nacionalismo lingüístico. De aquí que cualquier consideración que se realice sobre Herder obviando su teoría del lenguaje es, al menos, insuficiente. Quisiera centrarme, entonces, por ahora, en el concepto de comunidad que está estrechamente ligado al de *Volkgeist* -espíritu del pueblo- en tanto sus límites coinciden.

Lo que hace que una comunidad sea tal es el hecho de compartir una historia, un lugar, un conjunto de valores y una religión. A su vez todos estos elementos se articulan en el marco de una lengua común.

Aquí, claramente, debemos tener en cuenta la distinción entre Estado y Nación. Según Herder, el Estado es aquella estructura jurídico-política artificial y abstracta que nada tiene que ver con los vínculos entre los hombres y cuya construcción se encuentra siempre vinculada a y en beneficio de un grupo. Frente a esto, la nación aparece como el conjunto de los hombres que tienen vínculos concretos entre sí y cuya formación responde a la naturaleza.

“Millones de hombres sobre la Tierra viven sin Estado (...). Padre, madre, marido y mujer, hijos y hermanos, amigos y hombres son las relaciones naturales que pueden otorgarnos la felicidad; todo cuanto el Estado pueda darnos será siempre artificial, pero, por desgracia, puede robarnos algo mucho más esencial: ¡A nosotros mismos!” (Herder, 1959: 256) La teoría contractualista del Estado se presenta para Herder, entonces, como una formación producto del egoísmo y el cálculo utilitarista fundado en el miedo, además de encontrarse alejado del afecto y el respeto como cualidades naturales inherentes a las relaciones entre los hombres.

“¡Cuántos pueblos de la Tierra no saben nada de tal Estado y viven, no obstante, más felices que tantos benefactores crucificados del Estado! (...) Es manifiesto que con la grandeza de los Estados y la mayor complejidad de su composición crece necesariamente y en gran medida el peligro de multiplicar el número de individuos desdichados. En los grandes Estados, centenares pasan hambre para que uno lleve vida de calavera y sibarita. Miles y miles son oprimidos y arrojados a la muerte para que una cabeza coronada, idiota o sabia, pueda llevar a cabo sus fantasías.” (Herder, 1959: 255)

Cada comunidad (entendida como nación) es un fin en sí mismo y cualquier tematización de la historia que ubique a una comunidad como un medio para un fin determinado desobedece el plan de la providencia². Cada comunidad tiene su propio “centro de felicidad”, “atmósfera” o “*ethos*”. Como indica Parekh (2000), Herder retoma de Leibniz la idea de mónada

y la aplica a la comunidad. La comunidad se presenta, entonces, como algo cerrado, autosuficiente y aislado de cualquier elemento foráneo.

La humanidad conformada por los hombres concretos socializados en comunidades, tiene un origen común siendo las diferencias intercomunitarias producto del influjo de factores físicos y geográficos. De esta manera, el *Volkgeist* no se apoya en aspectos tales como una raza, una etnia o un color.

“Como Buffon, (Herder) estima que hay variedades de la especie humana, tipos de alteraciones que se perpetúan de generación en generación. Para Herder, las posibilidades y los límites de cada nación están determinados por la cultura, con su herramienta indispensable, la lengua, pero también por las coacciones del clima y el medio geográfico.” (Olender, 2005:64)

Si a esto le sumamos la adhesión herderiana al pensamiento político típico de la antigua Grecia en el que se rescata a la comunidad como aquel elemento formador de la identidad sin el cual el individuo no puede realizarse, podremos empezar a estructurar el pensamiento de un antecedente obligado de cualquier teoría nacionalista.

A diferencia del pensamiento universalista de la Ilustración que escinde la razón universal de los aspectos contextuales e históricos de los sujetos, Herder, en la crítica que luego retomarán los comunitaristas de finales del S. XX, afirma que el sujeto es un todo encarnado y que cualquier análisis que se apoye en separar lo aparentemente universal de las particularidades concretas, expresa, al menos, un punto de vista sesgado.

Este respeto por las comunidades, entonces, no es parte de una suerte de ley universal moral que lo prescriba sino la consecuencia de la aparente demostración natural de la importancia que tiene para la constitución de la identidad de los individuos el hecho de pertenecer a una comunidad.³

. La comunidad científica: Exclusividad y aislamiento

La teoría del físico estadounidense devenido historiador de la ciencia, T. S. Kuhn ha marcado un punto de inflexión en el estudio de la ciencia: su *Estructura de la revoluciones científicas* (en adelante ERC), editado en 1962, significó un cambio abrupto respecto de las teorías precedentes. A grandes rasgos, es posible afirmar que el cambio de perspectiva que ofrece Kuhn está vinculado al acento puesto en la historia como elemento ineludible de la reflexión acerca de la ciencia.

Frente a las teorías del Círculo de Viena y los epistemólogos tradicionales quienes interpretaban que las cuestiones epistemológicas pasibles de ser analizadas se vinculaban a aquello que Reichenbach⁴ llamó *Contexto de justificación* en oposición al *Contexto de descubrimiento*, Kuhn brinda un punto de vista que muestra la conexión inescindible entre los factores históricos que rodean a un científico -pertenecientes al contexto de descubrimiento- y los análisis lógicos formales que, hasta ese momento, se presentaban como objetivos y universales en tanto a-históricos.

Con este debate de fondo, la teoría de Kuhn, además, pone en tela de juicio una serie de “verdades autoevidentes” de la Epistemología estándar. En primer lugar, critica la interpretación de los propios científicos y del sentido común que construye el estereotipo del científico como aquel hombre solitario cuya vida trasciende lo meramente contextual en pos de la verdad objetiva. Frente a estos relatos Kuhn resalta la relación comunitaria que se establece entre los científicos. En otras palabras, más allá de que las teorías cobren notoriedad en tanto descubiertas por un individuo *x* (llámese Newton, Galileo o Darwin), la práctica científica es siempre un trabajo que se realiza dentro de una comunidad la cual, a su vez, se encuentra inserta en una comunidad social más amplia anclada históricamente con intereses, valores y necesidades concretas.

Por ello, Kuhn afirma que los científicos trabajan dentro de lo que podríamos llamar una tradición, esto es, un conjunto de teorías científicas compartidas por los pares cuyo fundamento, en la mayoría de los casos, se vincula a las afirmaciones que realizaron otros científicos en tiempos pretéritos. Así podemos decir que la astronomía medieval derribada por la revolución copernicana pertenecía a la tradición aristotélica continuada en el Siglo II d.C. por Tolomeo. Asimismo, y aquí cabe mencionar la inversión propuesta por Kuhn contra las posturas positivistas ingenuas, el norteamericano señala la importancia de la teoría en tanto determinante de la observación. Esto significa que las percepciones que realicen los sujetos en su entorno estarán determinadas por una subjetividad constituida sobre la base del idioma, la cultura, los valores y los intereses de la persona.

Ahora bien, lo que a mí me interesa rescatar en este punto es de qué manera se forma esta comunidad científica que tiene en común una tradición y, en todo caso, cuáles son los elementos que determinan los límites de una comunidad en tanto diferente de otra. Para responder a esto, puede ser útil la caracterización que realiza Kuhn de las comunidades científicas. Según éste, las comunidades se encuentran aisladas y son reticentes a los cambios estando los fundamentos de esta caracterización en los particulares elementos que comparten los miembros de una comunidad. En primer lugar, una comunidad comparte un lenguaje técnico: La utilización de términos como “átomo”, “masa”, “planeta” o “energía” difieren de comunidad en comunidad a lo largo del tiempo y resultan muchas veces incomprensibles para comunidades que, si bien son contemporáneas, pertenecen a otra disciplina.

El lenguaje técnico de las disciplinas se aprehende en la Universidad a lo largo de la formación del profesional. De esta manera, los estudiantes adquieren un conjunto de normas, técnicas y herramientas

por el sólo hecho de compartir una misma institución, los mismos profesores y la misma bibliografía. Asimismo, si tenemos en cuenta que muchas de las disciplinas en las que Kuhn está pensando, las de las ciencias naturales, poseen la particularidad, al menos en Estados Unidos, de ser explicadas a través de manuales y no desde las fuentes, se puede colegir de ello que la diversidad de opiniones no es aquello que busque privilegiarse y que la uniformidad será la regla más que la excepción.

Es esta formación común la que determina los “grandes problemas” de la disciplina e incluso los caminos posibles para solucionarlos. Para pensar en un ejemplo, la cuestión de la retrogradación de los astros podía ser un problema para un astrónomo aristotélico pero no para alguien que adoptara el paradigma copernicano de una Tierra en movimiento y unos astros que giran elípticamente a diferentes velocidades y con trayectorias también diferentes.

“La educación científica inculca lo que la comunidad científica conquistó anteriormente con dificultad: una profunda adhesión a un modo particular de contemplar el mundo y de practicar la ciencia en él. (...) Al definir para el científico los problemas que es menester investigar y el carácter de las soluciones aceptables para ellos, tal adhesión es realmente constitutiva de la investigación. Normalmente, el científico se dedica a resolver problemas, como el jugador de ajedrez, y la adhesión que induce la educación recibida es lo que le proporciona las reglas del juego que se juega en su época.” (Kuhn, 1963:349)

Pero existe un nuevo elemento que debemos tener en cuenta y que resulta controvertido. Me refiero al carácter de exclusividad de la tradición en el sentido de que la formación del científico se realiza dentro de una y sólo una tradición.

De una manera más técnica, Kuhn identificará a esto que hasta aquí hemos denominado tradición, como un *paradigma* siendo ésta una noción clave sobre la se ha de regresar en los próximos apartados. Sin embargo, cabe adelantar lo siguiente: A diferencia de lo que podía ocurrir en la literatura, los científicos de las ciencias duras deben tomar partido necesariamente por un paradigma. En otras palabras, mientras que es perfectamente factible que un amante de la literatura se considere devoto de estilos tan diversos como el de Borges, Galeano, Tolstoi o Shakespeare, ningún científico respetable podrá considerarse geocentrista y heliocentrista, o evolucionista y fijista simultáneamente.

Esta caracterización de las comunidades científicas como entidades cerradas, aisladas y reticentes a los cambios se asemeja bastante a la caracterización que hiciera Herder de las comunidades sociales, si bien, por supuesto, el elemento aglutinador de la comunidad científica no es ningún “espíritu del pueblo”. Sin embargo, sin metafísica, y de la mano del concepto de paradigma, la incomunicación entre las comunidades parece ser el paso que irremediablemente se tiene que dar.

El lenguaje como determinante de la percepción del mundo

• El mundo a través del idioma materno

Definir el concepto de comunidad, tanto en la teoría de Herder como en la de Kuhn, resulta esencial en tanto ése es el concepto fundamental del cual se deducen los posteriores. Si bien ya fue señalada la estrecha relación que establece Herder entre el *Volkgeist* como espíritu y sostén de la comunidad y el idioma, es sólo remitiéndonos a la teoría del lenguaje del alemán que podremos encontrar las bases para nuevas precisiones.

Herder establece, en primer lugar, una estrecha relación entre lenguaje y pensamiento⁶ para afirmar que sin lenguaje no hay pensamiento. Esto significa que pensamos a través del lenguaje y, por lo tanto, nos encontramos limitados por él. De esto se sigue que si cada comunidad se identifica por su idioma en tanto manifestación de su espíritu, y el idioma determina nuestra forma de pensar, cada comunidad piensa de diferente manera.

Como se desarrollará más adelante al tratar la teoría de Kuhn, no se trata simplemente de diferentes perspectivas que le pueden dar a los hechos las diferentes comunidades. Estamos hablando aquí de que cada comunidad percibe mundos diferentes y no meras interpretaciones sobre los mismos datos objetivos. Un seguidor de estas ideas fue otro alemán, Wilhelm von Humboldt (1767-1835), quien precisó y profundizó esta teoría herderiana. Según von Humboldt “la verdadera importancia del estudio del lenguaje radica en la participación de éste en la formación de representaciones.” (Schaff, 1967:24)

Extremando aún más el vínculo entre lenguaje y nación, von Humboldt afirma la completa identidad entre ambos conceptos:

“El patrimonio intelectual y la forma lingüística de un pueblo se hallan tan íntimamente entreverados que si se diera uno de ellos, el otro se podría deducir completamente de aquél. El lenguaje es al mismo tiempo el fenómeno externo del espíritu de lo pueblos. El lenguaje es el espíritu y el espíritu es su lenguaje. No se les (distingue) nunca bastante.” (Schaff, 1967:26)

Retomando la reconstrucción realizada por Adam Schaff (1967), la teoría del lenguaje de von Humboldt puede resumirse de la siguiente manera: Por un lado, el lenguaje media entre los seres que lo utilizan y las cosas a las que refiere; a su vez, en lo que se conoce como la tesis de la “forma interna”, el lenguaje configura nuestra percepción del mundo de lo cual se sigue que a diferentes lenguajes le corresponden diferentes mundos. Por último, el espíritu nacional y la lengua funcionan como factores indiscernibles.

• El mundo a través del paradigma

En el último apartado sobre la teoría de Kuhn se había indicado que aquello que compartían los miembros de una comunidad científica era un paradigma.

Este concepto es, tal vez, el más importante y aquel con el que Kuhn tuvo más dificultades. Especialmente a partir de un estudio de Masterman (1975) quien descubrió veintinueve acepciones diferentes del término en la edición de 1962 de *ERC*, Kuhn se propone aclarar este punto en la "Posdata" a la edición de 1969. Allí Kuhn define al paradigma en dos sentidos: Como matriz disciplinar y como ejemplar. Sin embargo quiero detenerme en la versión que ya se encontraba en la edición de 1962 y que, probablemente con cierta ambigüedad, definía al paradigma como "una manera de ver el mundo". Esto no es más que afirmar que los miembros de paradigmas diferentes viven en mundos diferentes, esto es, perciben la realidad de modos diversos. Esta aseveración no tiene nada de metafórica: apoyado en los numerosos estudios de la teoría psicológica de la *gestalt*, Kuhn afirma que la percepción es mucho más que la información que reciben nuestras retinas desde el mundo. Lejos de haber una única realidad, ésta es una construcción humana donde intervienen, además de los datos que recibimos del "afuera", la historia, el idioma y los valores de la comunidad en la que estamos históricamente anclados.

Un elemento que puede ayudar a comprender esta cuestión está vinculado al significado del verbo ver. El propio Kuhn afirma haber utilizado adrede el doble sentido de ver (Kuhn, 1995b (1987): 97) que se hace inteligible tras su elucidación etimológica. Ver tiene, por un lado, un sentido visual o perceptivo por el cual puede entenderse como la manera de percibir a través de los ojos. Sin embargo, por otro lado, ver también tiene un sentido conceptual que significa comprender, entender y conocer. En las dos ediciones de *ERC*, Kuhn utiliza este doble sentido aclarando que el cambio conceptual conlleva un cambio perceptivo. Al establecer esta relación entre cambio conceptual y cambio perceptivo, Kuhn no está diciendo que ante un dato objetivo diferentes individuos interpretan cosas distintas. Esto implicaría que los datos son siempre los mismos, que se encuentren allí esperando nuestra interpretación. Al igual que en Herder, la apuesta de Kuhn es más fuerte: Es un objeto diferente el que se capta dado que la percepción es deudora de las estructuras conceptuales de los sujetos percipientes.

Pero es especialmente a partir de sus escritos de los años 80 que Kuhn entiende que no le ha dado la suficiente importancia al factor "lenguaje" en lo que respecta a la constitución del conocimiento.

Este giro hacia el lenguaje implica que el paradigma sea definido como un conjunto de categorías taxonómicas, un léxico compartido por un grupo de científicos. Éstos, entonces, comparten un conjunto de conceptos o términos y la referencia de los mismos. (Kuhn, 1995b (1987): 132)

Kuhn fue influenciado por la obra del filósofo analítico W.V.O. Quine⁷ y su tematización de la problemática de la traducción, como así también por el "segundo" Wittgenstein⁸. A su vez, esta nueva tesis de Kuhn también es deudora de los estudios de la Etnolingüística florecientes en la primera mitad

del S. XX cuyo espíritu es claramente "neohumboldtiano". Es aquí donde se encuentra lo que se conoce como la hipótesis Sapir-Whorf, esto es, la tesis que afirma que la lengua no sólo refleja el pensamiento del hablante sino que también determina la manera en que éstos perciben el mundo.

Esta hipótesis surgió de una serie de estudios sobre comunidades indígenas indoamericanas sin contacto con el resto de las civilizaciones. El caso paradigmático fue el de los hopi, tribu indoamericana que habitaba el territorio conocido como Arizona y en la cual Whorf puso particular atención.

El hecho de tratarse de una cultura indoamericana es clave porque se trata de una lengua que no es indoeuropea, es decir, una lengua que no deriva ni del griego ni del latín.

Las lenguas con un mismo origen incluso tan remoto como el griego y el latín, aun con todas las deformaciones y derivaciones, mantienen una misma manera de clasificar el mundo. En otras palabras, podremos decir "mesa" o "table" pero en ambos casos tenemos un término que designa un estado de cosas similar. De aquí que entre los idiomas de un mismo origen las dificultades de traducción sean menores dado que se mantiene vigente la misma estructura término-referente empírico.

Las dificultades aparecen cuando nos enfrentamos a un idioma con otro origen, siendo éste el caso de los hopi. Al estudiar esta tribu, Whorf cae en la cuenta que los hopi tienen una manera diferente de concebir el espacio y el tiempo.

Las categorías aparentemente intuitivas del espacio y el tiempo según la cosmovisión, llamemos, "occidental", son vistas como dos elementos analíticamente separables. No es éste el caso de la lengua hopi.

"Dos acontecimientos del pasado ocurrieron hace mucho tiempo -la lengua hopi no tiene ninguna palabra equivalente a nuestro "tiempo"- cuando entre ellos han ocurrido muchos movimientos físicos en forma tal que se haya recorrido mucha distancia (...). La metafísica hopi no se plantea la cuestión de si la cosas que hay en un pueblo distante existen al mismo tiempo que las cosas que hay en el propio pueblo ya que (...) dice que cualquier acontecimiento de un pueblo distante sólo puede ser comparado con otro acontecimiento en el propio pueblo mediante un intervalo de magnitud que contenga ambas formas, espacio y tiempo. Los acontecimientos ocurridos a distancia del observador sólo pueden ser conocidos objetivamente cuando han "pasado" (o sea cuando han entrado en el reino de lo objetivo) y cuanto mayor sea la distancia, mayor tendrá que ser el pasado (...). Lo que ocurre en un pueblo distante (...) sólo puede conocerse "aquí" más tarde. Si no ocurre "en este lugar", no ocurre tampoco en este tiempo; ocurre en "aquel" lugar y en "aquel" tiempo. Tanto el acontecimiento de "aquí" como el de "allí" se encuentran en el reino objetivo que en general corresponde a nuestro pasado, pero el acontecimiento de "allí" es el más lejano de lo objetivo, queriendo significar esto, desde nuestro punto de vista, que está mucho más lejos en el pasado, como también lo está en el espa-

cio, que el acontecimiento de “aquí.” (Whorf, 1971) Esta sorprendente y hasta probablemente mucho más intuitiva categorización del espacio y el tiempo brinda un ejemplo claro a partir del cual difícilmente podamos sostener que un occidental globalizado y un hopi observan el mismo mundo.

Siguiendo con los hopi, podemos retomar el caso de la conceptualización que ellos realizan de los sustantivos y los verbos. En la lengua hopi cambia el criterio por el cual se clasifican los acontecimientos del mundo. Allí, los fenómenos se clasifican según su duración, de lo cual se sigue que el mundo se dividirá entre los acontecimientos más breves como una ola, un suspiro o una bocanada de humo, y los acontecimientos más duraderos como el dormir o el entablar una charla. Para los más breves se reservan los verbos y para los más duraderos, los sustantivos. Un ejemplo más cercano en el tiempo pero que viene a reafirmar la hipótesis de Whorf acerca del relativismo lingüístico es el de los piraha, una pequeña tribu del Brasil que habita en la frontera con Bolivia. El caso, publicado en *Science*, producto de la investigación de Peter Gordon de la Universidad de Columbia, Estados Unidos, y que cobró notoriedad en los diarios en 2004, resulta interesante particularmente porque los piraha tienen el lenguaje más pobre de los que se conocen -sólo tres vocales y ocho consonantes para los hombres y una menos (SIC) para las mujeres- El idioma de los piraha sólo tiene palabras para numerar el uno y el dos. Todo lo que sea más de dos se dice “varios”: Tanto tres como 10658 manzanas serían “varias manzanas”.

Siguiendo la tesis de Whorf, Gordon concluyó que la idea de número es ininteligible para los piraha dado que carecen de las palabras que permitan distinguir cantidades.

Pero con estos mismos datos, el antropólogo Dan Everett¹⁰, nos acerca más a algunos de los puntos que venimos desarrollando.

“Tanto el lenguaje como el pensamiento de los miembros de esta tribu están relacionados con una forma de ver el mundo, una cultura. Es más, para Everett los pirahã no tienen ninguna forma de numeración, ni siquiera lo que se traduce como “uno, dos, varios”; en realidad, ni siquiera diferencian masa de cantidad. El concepto de cantidad es para ellos esquivo y distinto del nuestro; ni siquiera existe una manera de comparar cantidades, porque la categoría “más que” esta ausente en su idioma.” (Piscitelli, 7/11/2004)

Es aquí donde se manifiesta claramente el cruce entre el idioma como manifestación del *Volkgeist* en Herder y seguido por von Humboldt, con los paradigmas kuhnianos entendidos como categorías taxonómicas. Es el lenguaje, sus términos, los que poseen una referencia determinada y a través del cual captamos el mundo. El mundo que se nos presenta, lejos de ser un único mundo asequible a la humanidad universalmente, es aquel que el lenguaje nos “permite” ver.

La gran incógnita que nos plantea esta tesis se relaciona con el problema de cómo podrán comunicarse

estas comunidades que habitan mundos diferentes. Esto es lo que se desarrollará a continuación como el problema de la inconmensurabilidad.

La Inconmensurabilidad

. La comunicación entre culturas incomparables

En los apartados anteriores se desarrolló la idea de paradigma como una manera de ver el mundo, definición que en los últimos escritos de Kuhn fue sustituida por la de paradigma como léxico o categorías taxonómicas. Asimismo se había indicado el carácter exclusivo del paradigma en el sentido de su incapacidad de convivir junto a otro, aspecto que, en los términos de la teoría política de Herder, aparecía como el carácter monádico o cerrado de las comunidades. Ahora bien, la gran dificultad que tiene especialmente el discurso científico, aunque también el discurso político-sociológico, se vincula a la concepción de progreso. Si bien volveré sobre este punto más adelante, cabe adelantar que para poder hablar de progreso es necesario erigir patrones que permitan comparar en función de una determinada jerarquía qué elementos implican una evolución respecto de otros. El conflicto se plantea, tanto en Kuhn como en Herder, dado que según ellos, las comunidades científicas y políticas respectivamente son inconmensurables, esto es, incomparables.¹¹

Según Kuhn, una manera ilustrativa de acercarse a esta noción de inconmensurabilidad es a través de una analogía con la relación entre dos idiomas. El vivir en mundos diferentes, entonces, se asemeja a la situación en la cual dos hablantes con idiomas diferentes se enfrentan y son incapaces de comprenderse.¹²

En el caso de Herder, también se habla de inconmensurabilidad entre las comunidades y sus respectivas formas de ver el mundo. Lo que en Kuhn podría ser la negación de algún elemento supraparadigmático en lo que respecta a un método capaz de evaluar cada uno de los paradigmas de manera objetiva, en Herder puede interpretarse en clave de uno de los tópicos más en boga en estos tiempos, esto es, la crítica al etnocentrismo.

“Ideas que habíamos tenido por los axiomas más fundamentales de la razón humana, van desapareciendo aquí y allá con el clima de un lugar distante tal como la tierra firme desaparece a los ojos del navegante cual nube en el horizonte. Lo que el pueblo juzga parte imprescindible de su acervo conceptual, otro no lo ha pensado jamás, y hasta acaso lo tenga como perjudicial.” (Herder, 1959: 233)

Herder desarrolla muchas de sus ideas en el particular contexto alemán de fines del siglo XVIII, esto es, ante la amenaza militar y cultural de Francia. Es en ese contexto que Herder ve en lo intentos iluministas -particularmente franceses- un claro signo de etnocentrismo, de imposición de valores, contra el cual el pueblo alemán debe alzarse.¹³

Para Herder, cada comunidad y cada tiempo histórico poseen sus propias normas y cualquier evaluación debe hacerse desde esas normas.

“Nada resulta más odioso para Herder que los abusos

frecuentes de la comparación convertida en dueña y señora en un tribunal en que se censuran las expresiones poéticas y los resentimientos de un pueblo, de una época, de acuerdo con “las reglas del gusto” de otro tiempo.” (Olender, 2005:58)

Lo único, la comunidad, es idéntica a sí misma y es incomparable en tanto no existe una escala de valores universal desde el cual poder realizar un juicio. Las filosofías de lo universal sólo encubren un pensamiento de lo particular con pretensiones imperialistas. Aparece en Herder, entonces, una revalorización de lo auténtico en el sentido de ser lo propio de cada comunidad más allá de que sus prácticas puedan resultar salvajes para un observador externo. Aquello que interesa es la originalidad y aquello a lo cual se teme es a las distorsiones a las que pueden llevar las intervenciones foráneas.

Sin embargo, paradójicamente, Herder, es un gran estudioso de las culturas a las cuales dedicó la mayor parte de su libro *Ideas para una Filosofía de la Historia de la humanidad*. Para Herder, las ciencias históricas, a diferencia de las naturales, deben apuntar a lo particular y concreto dado que es imposible encontrar leyes naturales que rijan de igual manera a las diferentes comunidades. Según Herder, si bien la traducción de la cosmovisión de una comunidad a otra es imposible, se puede realizar un ejercicio empático que permita, introduciéndose en el contexto a estudiar y asumiendo el lugar del otro, hallar cierto nivel de comprensión.

“Pues explicar las experiencias o actitudes humanas es ser capaz de trasladarse uno mismo mediante la imaginación empática a la situación de los seres humanos que se pretende estudiar; y esto equivale a comprender y comunicar la coherencia de una forma de vida concreta, de sentimiento y de actuación, y en consecuencia, la validez de un acto o acción dados, el papel que juegan en la vida y la perspectiva que sería “natural” en esa situación.” (Berlin, 2000:201) (...) “No basta con entender las escrituras hebreas -nos dice Herder-, tampoco basta con comprenderlas como una sublime obra de arte y comparar su belleza con las obras de Homero (...) Debemos transportarnos a una tierra lejana y a una época remota, y leerlas como el poema nacional de los judíos, un pueblo de pastores y agricultores, escritas en lenguaje antiguo, sencillo, rústico y poético, no como texto filosófico o abstracto. (Berlin, 2000:238)

Asimismo, en su rotundo rechazo por las jerarquías, Herder también dedica parte de sus principales obras a tematizar otro tópico de la época, esto es, el de los “pueblos elegidos”. Tanto en su versión religiosa como en su contrapartida laica, la historia de la humanidad fue y es testigo de pueblos o comunidades que se sienten “elegidas” y en un estadio superior sea de civilización, sea de acercamiento a la verdad. La coherencia de Herder se manifiesta en este punto en la negación de cualquier *Favoritvolk* (pueblo elegido): “La naturaleza, además, no hace que unas naciones sean intrínsecamente superiores a otras. Cualesquiera que fueran las cualidades de los antiguos germanos para considerarlos como el pueblo elegido por dios,

creer que por ello, en virtud de sus cualidades creativas, poseerían el derecho a tener en sus manos al mundo entero y a dominar a otros pueblos, supondría una innoble vanidad de bárbaros. No hay ningún *Favoritvolk*.” (Berlin, 2000: 211)

• *Intérpretes, traductores y bilingües*

Es claro que la inconmensurabilidad en su expresión más radicalizada, en el sentido de ausencia total de comprensión, lleva a un relativismo difícilmente justificable. Autores como Feyerabend¹⁴ no se preocupan por estas consecuencias pero éste no es el caso de Kuhn. De aquí que a lo largo de todos sus escritos Kuhn planteara, casi con obsesión, las razones por las cuales él no debía ser considerado un relativista.¹⁵ En este sentido ofrece algunos cambios a su tesis más radicalizada de la inconmensurabilidad.

Siempre pensado en términos de traducción, Kuhn comienza a hablar de la posibilidad de intérpretes e incluso de traductores. Un traductor es alguien que sabe dos idiomas y tiene la capacidad de trasladar los términos de un idioma al otro. No es éste el caso del intérprete quien frecuentemente sólo sabe un idioma y lo que hace es tratar de interpretar, desde su propia lengua o cosmovisión, una cultura o un idioma ajeno. Según Kuhn, el ser un buen intérprete es la condición de posibilidad para llegar a la traducción pero quien interpreta no necesariamente traduce. “La persona que interpreta busca ese sentido, se esfuerza por inventar hipótesis que hagan inteligible la inscripción, como por ejemplo que “gavagai” significa: “Mirad, un conejo”. Si tiene éxito lo que él ha hecho (...) es aprender una lengua nueva, quizás la lengua en la que “gavagai” es un término, o quizás una versión más antigua de su propia lengua, una en la que los términos más usuales (...) funcionaban de manera diferente. Si esta lengua puede traducirse a aquella con la que él comenzó es una cuestión discutible. Aprender una nueva lengua no es lo mismo que traducir de ella a la propia. Tener éxito en lo primero no implica necesariamente que también se vaya a obtener éxito en lo segundo.” (Kuhn, 1987b:105) La consecuencia de esta manera de enfocar el problema es que parece abrirse el camino hacia alguna posibilidad de comprensión al menos básica entre los paradigmas de las comunidades. Incluso siendo imposible la traducción, el intérprete podría, más allá de que su actividad es tan creativa -en el sentido de agregar sentidos- como ineficaz -en el sentido de que no puede captar con entera precisión todos los sentidos que lo estudiado posee en esa comunidad-, comprender el paradigma ajeno. Pero Kuhn también se preocupa por su definición de inconmensurabilidad dado que este concepto llevado al extremo le impediría salir del relativismo, la irracionalidad y la incompreensión.

De aquí que comience a hablar de inconmensurabilidad local, en el sentido de que existen términos que de paradigma en paradigma mantienen su referencia, siendo la inconmensurabilidad un atributo solamente de algunos términos.

Claramente, y más allá de las dificultades que puedan

surgir respecto a la coherencia interna de la teoría de Kuhn, queda claro que la inconmensurabilidad local es un intento de hacerse a un lado de las acusaciones de relativismo e irracionalismo que Kuhn recibió después de la publicación de *ERC*. Sin embargo, Kuhn da un nuevo giro a esta tesis en uno de sus últimos escritos (Kuhn, 1990). Allí introduce el término “bilingüismo” para tratar de retratar esta “nueva” idea de la posibilidad de comprensión de un paradigma. Sin embargo, a mi juicio, esta nueva noción lo acerca a Kuhn a una versión más radicalizada. La traducción de los términos de un paradigma a otro será llevada a cabo por un bilingüe, esto es, un sujeto que comprenda los dos idiomas. Sin embargo, a diferencia del traductor, el bilingüe tiene la capacidad de comprender los léxicos de cada uno de los paradigmas en sí mismos pero es incapaz de trasladar los términos de uno a las categorías del otro. En otras palabras, el bilingüe no traduce: Sólo tiene la capacidad de comprender dos paradigmas dentro de sus estructuras. Esta última versión, semejante al esfuerzo empático propuesto por Herder, si bien permite cierto nivel de comprensión, traerá grandes dificultades para tematizar una noción tan intuitiva como lo es la del Progreso.

Las dificultades del progreso

• Filosofía de la historia y metas intracomunitarias

Quien considere que la cuestión del progreso fue y es sólo una discusión propia del campo de la ciencia no está observando la magnitud de la problemática. En general, podemos decir que el tópico del progreso tal como llega hasta nuestros días es producto de las discusiones del S. XVIII. Allí, los autoproclamados “modernos”, término que no tenía nada de neutral, buscaban diferenciarse de los antiguos no sólo en tanto diversos sino en tanto superiores.

La etimología del término progreso señala que como participio de “*progredi*” y proveniente del latín *progressus*, éste debe entenderse como un “ir hacia adelante o hacia mejor.” Claramente, esta definición muestra los compromisos que la vinculan a una doctrina teleológica, esto es, una concepción que supone la existencia de una determinada finalidad, sea ésta un compromiso con la divinidad, alcanzar la felicidad o ser el mejor jugador de fútbol de todos los tiempos. Esta finalidad hace las veces de referencia y es ésta la que posibilita evaluar en qué sentido se está o no progresando. A manera de ejemplo, un estudiante universitario que tiene como referencia el conseguir su título de Profesor o Licenciado -treinta materias- podrá determinar que veinte materias aprobadas implica un progreso comparado con la situación en la que estaba cuando había aprobado sólo diez.

Ahora bien, ni Herder ni Kuhn suponen que existe alguna finalidad que esté por encima de las comunidades sociales y científicas respectivamente, es decir, no existe referencia supracomunitaria que permita establecer metas y, por lo tanto, progreso.

En el caso de Kuhn, no existe una finalidad que trascienda a los paradigmas sino que cada paradigma establece su fin que es, como quedó desarrollado

anteriormente, inconmensurable respecto al resto. En el caso de Herder, la diversidad es parte del plan divino y los fines son atribución de las comunidades. Aquí creo necesario hacer una pequeña digresión para hacer hincapié en las razones por las cuales considero preciso tematizar el progreso no sólo en el ámbito científico. Como se indicó en el comienzo del apartado, la problemática del progreso parece haber sido el producto del contexto especial del S. XVIII. Ese enfoque de carácter general en el sentido de desarrollarse no sólo en el ámbito de las ciencias sino también en el terreno de lo moral, parece estar languideciendo desde la segunda mitad del S. XX. Los avances contra la discriminación racial y cultural parecen ser claros síntomas de estos cambios. Sin embargo, aunque solapadamente, la discusión acerca de criterios para determinar “mejores y peores” o “lo bueno y lo malo” se encuentra en el fondo de las cuestiones más dramáticas que aquejan al mundo. Toda la problemática filosófica acerca de la intervención en países ajenos, lleva de fondo una implica que, por ejemplo, el respeto por los derechos humanos se presenten como un progreso respecto de la situación anterior, de lo cual se sigue que, en caso de que exista una comunidad o país que no los respete, podría llegar, incluso, a ser invadido en nombre de la civilización.

En muchos círculos, la disputa Oriente y Occidente suele expresarse en términos de Civilización vs. Barbarie. Es por eso que la cuestión acerca del progreso me parece esencial en el debate político también. De hecho, en otro contexto, pero con dificultades similares, Herder intentará desestimar la idea de una finalidad o un ideal de las comunidades dentro del cual se las puede evaluar. Su nacionalismo y su lucha contra el etnocentrismo -ejemplificado en la figura de los franceses-, son análogos a muchas de las posturas de los grupos que resaltan su particularidad, casi siempre, en oposición a las políticas de Estados Unidos hoy en día.

Retomando la tesis de Herder acerca del progreso, se puede afirmar que existen dos interpretaciones antagónicas -tal vez igualmente plausibles- de la misma, si bien a continuación sólo se tendrá en cuenta aquella coherente con las tesis del autor desarrolladas anteriormente.

Parece claro que del realizamiento de lo particular, y la inconmensurabilidad de las comunidades se sigue la imposibilidad de trazar una línea de progreso en la historia de la humanidad. En este terreno, los desarrollos de Herder son muy ricos dado que sus grandes obras tuvieron como tópico el problema del progreso¹⁶. Con la misma carga metafísica que Kant y Hegel aunque en clave teológica, Herder, afirma que el plan de la providencia que rige la historia determina que ningún momento histórico y ninguna comunidad es superior a otra. No existe el pueblo elegido ni se puede trazar una jerarquía de civilizaciones. Cada una de las civilizaciones es un fin en sí puesto por Dios como parte de un plan que es inaccesible a los humanos. “La coordinación de este movimiento cíclico en que las culturas se siguen unas a otras pero no se ase-

mejor, la gestión de esta dramaturgia grandiosa, está signada por el destino que llama a cada nación (...) cada una a su hora. De tal modo, la historia se desenvuelve en olas sucesivas (...) cuya significación total escapa necesariamente (...) al género humano.” (Olender, 2005:61)

Al etnocentrismo de los pensadores de los “pueblos superiores”, Herder opone la autarquía de las civilizaciones. Dado que cada comunidad tiene su propia finalidad, el progreso será interno a la comunidad y evaluable sólo desde adentro. Consciente de la importante carga que conlleva consigo el término progreso, Herder reemplaza la palabra alemana *Verbesserung* -progreso como “signo de perfeccionamiento”- por el término *Fortgang* -progreso como “innovación permanente”.

De esta manera y bajo esta interpretación, Herder parece distanciarse de las filosofías de la historia de Kant y Hegel. En estos autores parece más claro que existe una finalidad que trasciende las comunidades particulares. En el caso de Kant, el secreto designio de la naturaleza nos lleva -si bien como ideal regulativo- a la Confederación de Estados mientras que en Hegel, la astucia de la razón lleva a la Idea a concretizarse, en su punto cúlmine, en el Estado Prusiano de las primeras décadas del S. XIX. Sin embargo, no se puede dejar de soslayar la otra interpretación a la que da lugar Herder. Me refiero a los pasajes donde da explícita primacía a los pueblos nórdicos, estableciendo una jerarquía entre naciones en pos de la meta máxima de la humanidad, esto es, el cristianismo de Jesús.

“(Herder) pasa así de una visión generosa en que todos los pueblos tienen iguales méritos, unos y otros capaces de una felicidad tan incomparable e incommunicable como absoluta, a una escala de valores en que los blancos, cristianos de Europa, son los únicos privilegiados. Sus ventajas, determinadas por una geografía clemente y un clima templado, son la expresión de una elección divina.” (Olender, 2005:63)

• Progreso con y sin referencias

Al igual que Herder, Kuhn se enfrenta a la dificultad, sin negar el progreso científico, de mantener la tesis de la inconmensurabilidad entre paradigmas.

La primera respuesta de Kuhn es similar a la que daría Herder: El progreso sólo existe dentro del paradigma porque es la comunidad científica que sostiene el paradigma la que determina la finalidad del mismo. Según Kuhn, el progreso científico se da dentro de lo que él llama *Ciencia normal*, esto es, el momento histórico en el que un paradigma ha prevalecido sobre otros y donde en función de constantes intentos de adaptación a lo real va resolviendo los enigmas de la naturaleza. El gran problema que se le plantea a Kuhn es cómo justificar el progreso entre paradigmas, es decir, cómo poder afirmar que un paradigma es mejor que otro si, al fin de cuentas, éstos son inconmensurables. Aquí, la teoría de Kuhn entra en tensión: Según éste, en los momentos donde se produce una *revolución científica*, esto es, en la circunstancia donde un paradigma es reempla-

zado por otro, también se da un progreso científico. Más allá de la incommunicabilidad entre paradigmas, el sólo hecho del reemplazo de uno por otro permite decir que el reemplazante implica un progreso respecto de su reemplazado. Coexisten, entonces, en Kuhn, dos maneras de entender el progreso: Una intraparadigmática que es caracterizada por un progreso de carácter lineal y acumulativo y una interparadigmática donde el progreso se da a través de rupturas y de manera discontinua.

Una vez más, la inconmensurabilidad parece ser una tesis difícil de sortear sin caer en contradicciones a la hora de afirmar un progreso a lo largo de la historia.

...y sin embargo nos comunicamos

Las dos posturas relativistas desarrolladas a lo largo de este trabajo muestran por un lado muchísimas similitudes. Más allá de ello, interesa rescatar las derivaciones que estas teorías tienen a la hora de plantear la problemática de la comunicación.

Por un lado, encontramos que uno de los principios fundamentales de este relativismo es la tematización de la comunidad como cerrada y determinante del individuo. En el ámbito social, las comunidades cerradas o las nacionalidades homogéneas podían tener un correlato empírico hasta el siglo XX donde las grandes migraciones asociadas a las hambrunas y a las guerras, conformaron un escenario multicultural novedoso. Si bien no podemos exigirle a Herder una visión de futuro tal, no es menos verdad que existe en la actualidad una corriente importante de nuevos pensadores que parecen describir el nuevo escenario con las anacrónicas categorías del filósofo romántico del S. XVIII.

Salvo contadas excepciones, los Estados albergan diversas culturas que, en algunos casos con dificultades, conviven y modifican su tradición. De esta manera, este ida y vuelta que surge de la conexión de las civilizaciones algunas de las cuales ni siquiera son coetáneas geográficamente, derriba el mito metafísico de un *Volkgeist* impermeable a la interacción con otras culturas y con otras lenguas.

En el plano de la ciencia, la construcción de la comunidad científica en función del compartir un paradigma, se diferencia de la postura herderiana en cuanto a los nulos compromisos kuhnianos con una justificación metafísica de la comunidad.¹⁸ Sin embargo, el vínculo comunitario de los científicos parece tan fuerte como el descrito por Herder.

Pero una vez más, la tesis de Kuhn parece ser demasiado tajante si se piensa que no existe contacto con un “afuera” o con otras “manera de ver el mundo”. Tal vez, una forma de salvar el escollo, podría ser interpretar la noción de paradigma de manera más laxa para ampliar su alcance espacio-temporal. De esta manera la noción de paradigma podría incluir los diferentes intercambios que se pueden dar a lo largo de la vigencia del paradigma haciendo que éste padezca grandes transformaciones a lo largo de su vida útil.¹⁹

También es preciso reconocer la rigurosidad de la descripción de Kuhn en cuanto al funcionamiento

de las estructuras académicas y su carácter exclusivista. Sin embargo, deberíamos pensar hasta qué punto el nuevo incesante flujo de información hace mucho más difícil pensar en comunidades homogéneas y aisladas.

En cuanto al segundo punto desarrollado, esto es, la forma en que el lenguaje determina nuestra percepción del mundo, la discusión no parece tener fin y asistimos a continuas “reinenciones” de posturas. Desde el debate entre Platón y los sofistas acerca de la naturaleza del lenguaje hasta el enfrentamiento entre el universalismo de Chomsky y las tesis relativistas de los etnolingüistas, se trata de la misma discusión sólo que en contextos históricos diferentes. Tal como se presentan, parece haber buenas razones para apoyar a cada una de ellas. Por ello es que propuse tratar la cuestión en el terreno de la inconmensurabilidad y el problema de la traducción. En ese terreno, mi postura puede sintetizarse en el siguiente *factum*: “...y sin embargo nos comunicamos”. En otras palabras, si bien el relativismo nos brinda numerosos ejemplos de teorías o visiones aparentemente inconmensurables, no nos explica la razón por la cual, al fin de cuentas y con mayor o menor precisión, logramos comprender al otro. En todo caso, la renuncia a la traducción radical, no nos lleva necesariamente a la incomunicación de lo cual se sigue que, si bien la traducción total se presenta como una utopía, puede servirnos como ideal regulativo en nuestro afán de comprender.

Por último e íntimamente vinculado al concepto de inconmensurabilidad, la problemática del progreso parece ser uno de los puntos más álgidos de la discusión. En este sentido podemos señalar una vez más, los innumerables intentos que tanto Kuhn como Herder llevaron adelante para no caer en la contraintuitiva y difícilmente sostenible idea de la imposibilidad de afirmar el progreso. En este punto, debemos distinguir el ámbito de la ciencia del de lo social. Más allá de las simpáticas posturas posmodernas que mostrando la estrecha relación entre ciencia e historia derivan de ello la ausencia de

cualquier fundamento o patrón objetivo para evaluar, considero difícilmente justificable la afirmación que indica que entre los comienzos del *homo sapiens* hasta hoy no ha habido progreso y que se trata simplemente de conocimientos “diferentes”.

Pero en el plano social y particularmente en el terreno moral resulta más controvertido afirmar que ha existido un progreso. Sin duda el S. XX ha sido tal vez el siglo testigo de las peores masacres lo cual nos lleva a preguntarnos hasta qué punto se ha producido un avance moral y social. Sin embargo, también es verdad que, si bien queda mucho por hacer, la segunda mitad del S. XX ha puesto en la agenda de la humanidad el respeto por los derechos humanos como un ideal cuyo no respeto lleva cada día más a la presión de la opinión pública y de los Estados. Sin apoyarme en fundamentos metafísicos del Derecho natural, considero que la situación actual de conciencia acerca de la dignidad humana implica un paso adelante en la historia de la humanidad y aquellos que desde una versión pseudo-apocalíptica señalan las atrocidades que se siguen cometiendo parecen no tener en cuenta que la denuncia de esos hechos como tales sólo es posible a partir de la conciencia que la humanidad ha adquirido en las últimas seis décadas. Es por todo esto que considero que las posturas relativistas pueden ser útiles para poner en tela de juicio muchos presupuestos que acriticamente sostenemos pero no son capaces de describir correctamente el estado de cosas actual ni de brindar herramientas normativas que permitan resolver las circunstancias apremiantes que nos toca vivir. Puntualmente, aplicado a la temática que este artículo ha convocado, el relativismo debe llamarnos la atención y hacernos conscientes de que muchas veces nuestra actitud para con el mundo o para con otras culturas se encuentra sesgada por nuestra historia y nuestra identidad pero esto no significa que carezcamos de algún parámetro para evaluar, comunicarnos y comprender las acciones de los otros.

Notas

¹ Ver Huntington, S., (2000) *El choque de civilizaciones*. Buenos Aires: Paidós.

² Para ser más precisos, en la teoría de Herder esta noción convive con una postura antagónica, esto es, la que establece jerarquías de naciones en función de su carácter más o menos civilizado. Volveré sobre este punto en el último apartado de este trabajo.

³ La misma argumentación utiliza uno de los principales pensadores de la filosofía política de la actualidad, Will Kymlicka, a la hora de defender la asignación de derechos colectivos a determinados grupos/culturas. Ver Kymlicka, W., (1996), *Ciudadanía Multicultural*, España, Paidós.

⁴ Reichenbach, H., (1938), *Experience and prediction*. Chicago: University of Chicago Press.

⁵ Es posible afirmar que en las disciplinas sociales la situación es diferente pero ello, lejos de ser visto de manera positiva, es señalado por Kuhn como el elemento que impide la madurez de estas disciplinas.

⁶ Herder was one the first to insist on the close relation

between culture and language, and to argue that language was not just a means of communication and self-expression but an embodiment and vehicle of culture. (Parekh, 2000:72)

⁷ Ver Quine, W. V. O., (1960), *Word and object*, Cambridge: MIT Press.

⁸ Ver Wittgenstein, L., (2004), *Investigaciones filosóficas*, México: Crítica.

⁹ Gordon, P., *Numerical Cognition Without Words: Evidence from Amazonia*, Science [publicado On-line 19/8/2004]

¹⁰ Piscitelli, A., *El relativismo lingüístico y el ejemplo de los piraha*, <http://www.ilhn.com/filosofitis/> [publicado el 7/11/2004]

¹¹ El término “inconmensurabilidad” surge de la conjunción del prefijo “in” (negación) con el término latino *commetiri* que significa “comparar”. En sus orígenes, hacía referencia a una dificultad propia de las matemáticas relacionadas al cálculo de longitudes. De esta manera,

había inconmensurabilidad cuando entre dos longitudes a y b no era posible encontrar una unidad de longitud u, con la que pudieran medirse tanto a como b.

¹² Según Fernández Moreno (1997) en la teoría de Kuhn podemos hablar de inconmensurabilidad en tres sentidos diferentes: un sentido semántico aplicado a la idea de que diferentes léxicos no son intertraducibles; un sentido ontológico, entendiendo por tal la idea de que los paradigmas son inconmensurables en tanto captan mundos diferentes y un sentido metodológico que indica que no existe método objetivo o racional capaz de evaluar a los diferentes paradigmas. Ver Palma, D. (2005)

¹³ Algunos años después de la muerte de Herder, la amenaza de invasión militar francesa se efectivizó lo cual llevó a muchos filósofos y pensadores alemanes a retomar las banderas de Herder. Este es especialmente el caso de Fichte. Ver Fichte, J. G., (1984), *Discursos a la nación alemana*, Argentina: Ediciones Orbis.

¹⁴ Ver Feyerabend (1984).

¹⁵ Por citar sólo una de sus explícitas alusiones al tema: "Propiamente entendida -algo que no siempre he manejado bien- la inconmensurabilidad está lejos de constituir una amenaza para una evaluación racional de las pretensiones de verdad, tal como frecuentemente ha parecido". (Kuhn, 2002 [1990]: 8)

Bibliografía

- Berlin, I. (2000) *Vico y Herder*, Madrid: Cátedra.
- Feyerabend, P., (1984), *Contra el método*. Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Formigari, L., (2004) *History of Language philosophies*, Philadelphia. USA: J. Benjamins publishing Company.
- Gómez, R., (1993), *Kuhn y la racionalidad científica. ¿Hacia una kantianismo postdarwiniano?* En Nudler, O. y Klimovsky, G., *La racionalidad en debate*, Buenos Aires: C.E.A.L.
- Gordon, P., *Numerical Cognition Without Words: Evidence from Amazonia*, Science, [publicado On-line 19/8/2004]
- Herder, J. G. (1959) *Ideas para una Filosofía de la Historia de la humanidad* (traducción directa de J. Rovira Armengol), Bs. As.: Losada. (1954) *La idea de humanidad* (Selección, traducción, prólogo y notas de Catalina Schirber), Bs. As: Fascículo 40 de la Antología alemana editada por el Instituto de Literatura alemana, FFyL, UBA. (1950) *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad* (Introducción de E. Pucciarelli), Bs. As.: Editorial Nova.
- Klimovsky, G. (1993) *Inconmensurabilidad, incomunicación e irracionalidad*, en Nudler, O. y Klimovsky, G., *La racionalidad en debate*, Buenos Aires: C.E.A.L.
- Kuhn, T. S. (2002) [1990], *El camino desde La Estructura, Phronesis*, Año 2, N.º 6. (1995c) [1987], *Racionalidad y elección de teorías en Kuhn, T. S., ¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, España: Altaya. (1995b) [1987], *Comensurabilidad, comparabilidad y comunicabilidad*, en Kuhn, T. S., *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, España: Altaya. (1995a) [1987], *¿Qué son las revoluciones científicas?*, en Kuhn, T. S., *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, España: Altaya. (1993) [1962/1969], *La estructura de las revoluciones científicas*, México: F.C.E. (1985) *La Revolución Copernicana*, Madrid, Hyspamérica. (1982), *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*, México: F.C.E. (1975), *Consideraciones en torno a mis críticos*, en Lakatos, I. y Musgrave, A., *La crítica y el desarrollo del conocimiento*, Barcelona: Grijalbo. (1963), *The function of dogma in scientific research*, en Crombie, A., C., (comp.), *Scientific change*, Heinemann, pp. 347-365.
- Logos Multilingual portal, *El mundo creado por las palabras* http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_2_9?lang=es [Consulta: 1/11/2004]
- Olender, M., (2005) *Las lenguas del paraíso*, Argentina: F.C.E.
- Padilla, E. *Consideraciones acerca de la inconmensurabilidad*, http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/jueves/sesion9-10.30/PadillaElizabeth.pdf. [Consulta: 1/12/04]
- Palma, D. A. (2005) *Relativismo e inconmensurabilidad. Apuntes sobre la filosofía de T. Kuhn*, Bs. As.: Baudino ediciones.
- Palma, H. y Wolovelsky, E. (2001) *Imágenes de la racionalidad científica*, Buenos Aires: Eudeba.
- Parekh, B. (2000) *Rethinking Multiculturalism: Cultural diversity and political theory*. New York, USA: Palgrave Publishers.
- Pilling, M. y Davies, I. R. L. (2004) *Linguistic relativism and colour cognition*, *British journal of Psychology*, N.º 95, pp. 429-455.
- Piscitelli, A. *El relativismo lingüístico y el ejemplo de los piraha*, <http://www.ilhn.com/filosofitis/> [publicado el 7/11/2004]
- Sankey, H. (1998), *Taxonomic incommensurability, Inter-national Studies in the Philosophy of Science*, N.º 12, pp. 7-16. (1991), *Incommensurability, translation and understanding*, *Philosophical Quarterly*, Vol. 41, Fascículo 165.
- Schaff, A., (1967) *Lenguaje y conocimiento*, México: Grijalbo.
- Whorf, B. L. (1971) *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Seix Barral. Extraído de http://www.inicia.es/de/diego_reina/filosofia/antropologia/whorf.htm [Consulta: 15/11/2004]

El diseñador imaginario

[La creatividad en las disciplinas de diseño]

Viviana Suárez*

Resumen / El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño]

El Diseño reconoce un origen polémico, en tanto *polemos* como puesta en escena de una relación conflictiva. Es notable como las regiones del Diseño buscan recurrentemente figurativizar - esto es: crear imaginarios - su práctica a través de discursos que - en forma de manifiestos, reflexiones, ensayos, discusiones, entrevistas - una y otra vez se empeñan obstinadamente en lograr la mayor precisión en el dibujo de la profesión y sus actores - los diseñadores profesionales. Las temáticas pueden parecer múltiples, pero si se realiza un paciente proceso de deconstrucción de algunos textos veremos cómo esta figurativización se narrativiza en enunciados que dialogan entre sí, confluyendo a veces, confrontando otras, revelando la vocación de fundar el mito-imagen originario desde el cual desprender el sentido de las disciplinas del diseño.

Palabras clave

Argumentación - arte - enunciado - forma - función - imagen - inmersión - narración - palabra - repliegue técnica.

Summary / The imaginary designer [Creativity in design disciplines]

Design recognizes a polemic origin; *polemos* as a conflict relationship. It is notable that regions of Design are products of figurativization processes - i.e. to create imaginary - of practices through discourses. Over and over again, texts are written in order to reach a more accuracy depiction of design and professional designers. Although issues discussed in this text may appear to be very varied, a patient deconstructive process can be done in order to reveal an common image among them. Texts dialog between each other - sometimes making agreements and sometimes opposing -, revealing a desire to found the original myth from which the sense of design could be grasped.

Key words

Argument - art - crease - form - function - image - immersion - narration - statement - technique - word.

Resumo / O designer imaginário [A criatividade nas disciplinas de design]

O Design reconhece uma origem polêmica, uma relação conflituosa. É notável como as regiões do Design procuram recorrentemente figurativizar - isto é: criar imaginários - sua prática através de discursos que - em forma de manifiestos, reflexões, ensaios, discussões, entrevistas - uma e outra vez empenham-se obstinadamente em conseguir a maior precisão no desenho da profissão e seus atores: os designers profissionais. As temáticas podem parecer múltiplas, mas se realizássemos um paciente processo de desconstrução de alguns textos veremos como esse figurativismo se narra em enunciados que dialogam entre si, confluindo às vezes, confrontando outras, revelando a vocação de fundar a mito-imagem originária desde a qual desenvolver o sentido das disciplinas do design.

Palabras chave

Argumentação - arte - enunciado - forma - função - imagem - imersão - narração - palavra - replegue técnica.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 23 (2007). pp 45-53. ISSN 1668-0227

* Viviana Suárez. Arquitecta (UBA) Miembro del Comité de Arbitraje de las publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación UP. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación UP. infocedyc@palermo.edu.ar

Ponemos la palabra allí donde comienza nuestra ignorancia, donde no podemos ver más allá, por ejemplo: la palabra “yo”, la palabra “hacer”, la palabra “sufrir”, éstas son quizás las líneas del horizonte de nuestro conocimiento, pero no “verdades”. Friedrich Nietzsche

Y sin embargo, al principio fue el verbo

Una forma posible de poner en marcha un discurso es siguiendo una iluminación, una intuición personal – pero a la vez colectiva –; un punto radiante que relampaguea al ser evocado por ciertas palabras. Para las profesiones proyectuales la creatividad es una de ellas. Creatividad como concepto-objeto, centro de toda reflexión que se propone establecer umbrales que delimiten, formalicen, hagan emerger saberes y prácticas específicas que den cuenta de este sistema de disciplinas que comparten una tierra común designada como *Diseño*. La palabra creatividad invoca un fantasma, bajo la forma de un imaginario, que se sobreimprime a toda definición o búsqueda de significado. El fantasma¹, como disparador de reflexiones, se coloca en el origen de toda actividad diferenciadora; provoca limitaciones y congregaciones en territorios comunes -puntos de vista, sistemas de creencias y de valoraciones-; lugares que, en su perspectivismo, confluyen en el trazado de modelos de comportamiento y operaciones en / sobre la realidad. En torno a este fantasma se aglutina la imagen de diseñador, en verdad creada por los deseos de figurativización de la comunidad diseñadora. Así lo especifica Silvia Fernández cuando explicita el aire de familia que une a todos quienes practican el Diseño: “Los diseñadores no tenemos en común el Diseño, lo que compartimos y nos hace semejantes, más que a otros seres de la especie, son los recursos y estrategias que movilizamos para acceder al conocimiento de la realidad y las técnicas y los procedimientos que aplicamos para modificarla.” (Fernández, 2003:28)

Convoco, pues, un fantasma en forma de pregunta, interrogante que coloco en lugar del objeto de este discurso: ¿Qué es ser [un] diseñador?

Pero al ser convocado así, al formular esta pregunta de manera tan abarcadora, generalizante, -aunque habitual - el imaginario que suscita- el conjunto de imágenes que se forma en nosotros y aplicamos a un sujeto diseñador - enmascara el fantasma evocado: El infinitivo oblitera la acción y conduce la cuestión al campo de las esencias. Preguntar por el ser objetiviza al diseñador al hacerlo dependiente de la noción de diseño. A través de la cuestión del ser, el fantasma se muestra incapaz de revelar plenamente el juego de fuerzas al que está sometido, ni puede ser aprehendido como generador de las diferencias constitutivas de las disciplinas del diseño respecto del cuerpo de las profesiones liberales.

Entonces: Cambio la mirada, viro el punto de mira para problematizar el imaginario; repregunto: ¿Qué es ser diseñador *para mí*, para cada uno? La reformulación figurativiza, cristaliza la imagen flotante en un yo actor en un escenario de acción – el Diseño. Y como el “yo del para mí implica” –necesariamente– la diferencia del para otros; figurativiza a la vez una

región, un territorio compartido por un para otros en tanto iguales y delimita un afuera del para otros a quienes se dirigen las acciones del Diseño - en tanto usuarios. El para mí ubica, de esta manera, al diseñador en la red social y somete su operar dentro de un sistema de fuerzas que actúan continuamente en su identidad. Este sistema de fuerzas es quien lo lleva a repreguntarse continuamente por su identidad definida en parte por su función social, confrontada cada vez que sus productos son puestos en circulación en tanto bienes de uso.

Esta pregunta, el interrogarse sobre la identidad -quien y para quien se diseña- muestra una recurrencia abrumadora en los debates, ponencias, discursos acerca de la formación y la práctica profesional. El retorno obsesivo puede ser leído como un trabajo de construcción constante de identificación, pero también es posible accionar otra clave: La lectura de una marca de irresolución; la imposibilidad de figurar un sujeto diseñador de forma unívoca - o al menos territorializada -, que no presente fisuras. ¿Qué causa podría atribuirse a esta indefinición? ¿Qué justifica esta recaída constante en la búsqueda de paradigmas que sirvan para identificarnos?

Una hipótesis posible que acciona nuestro fantasma: El campo del Diseño está cruzado por fuerzas dicotómicas establecidas desde el origen mismo de la profesión. A medida que recortó sus regiones -siguiendo el modelo de parcelamiento del saber ocurrido en la cultura occidental a partir del siglo XVIII- la reflexión sobre la disciplina va trazando polarizaciones, figurativizándose en procesos que construyen paradigmas dicotómicos, los cuales, a través de la enunciación de positivities y negaciones, alcances y limitaciones, interioridades y exterioridades del campo del Diseño van trazando una axiomática que se centraliza recurrentemente en los mismos ejes: Teoría y práctica; palabra e imagen; técnica y arte. Su historia es producto de un desgajamiento del arte y una afirmación de la técnica, un desgarramiento que rompió la monotonía del sujeto que diseña y radicalizó los extremos. Ilusión, tensión hacia una monotonía en tanto único lugar posible desde el cual pensar el hacer y desde el cual actuar. Obligados a la movilidad perpetua por la constante confrontación entre los dos extremos, los discursos sobre el Diseño muestran una fuerte tendencia a crear una figura positiva, cabal, monolítica del deber ser del diseñador y su campo de acción: El diseño. Yves Zimmermann lo explicita de esta manera: “Frente al efectismo y la superficialidad que hoy caracterizan a la praxis del Diseño, es necesario definir con claridad el concepto y regresar a su esencia”. (1997:33) La creatividad aparece -nuevamente- del lado de las esencias, atravesando el desgarramiento: “Pero después de todo, el Diseño es creatividad” (1997,11:12), sintetiza Martín Solomon. Si el Diseño puede resumirse en la creatividad, ¿Qué fenómeno de intransitividad impedirá que el diseñador sea definido esencialmente como un creativo? Tal lo esperable, el deseo del imaginario. El problema es que la creatividad tampoco es un término blanco, una palabra de significado unívoco.

Y el problema de la identificación vuelve a complejizarse. Desmontando el concepto de creatividad, afloran a la superficie ciertos rasgos discontinuos, que -sin embargo- condensan y escenifican en sus oposiciones, el paradigma dicotómico del Diseño. En estos rasgos, en realidad, es donde el discurso encuentra el lugar para desplegar sus axiologizaciones: Un sistema de valores y disvalores que contribuyen a aspectualizar los textos, es decir, a caracterizar la figura del diseñador trazada en ellos: Su imagen ante sí mismo, su relación con la profesión, su lugar en la sociedad. El conflicto emerge en los discursos, porque ellos son superficies sobre las que trazar esencialidades, incumbencias, alcances, límites a la actividad proyectual; son lugares en los que se revelan la persistencia de esta situación desgarrada originaria en los residuos que se retienen, bajo otras apariencias, por ejemplo, la que se resume bajo la discusión entre diseñador-creador o diseñador-técnico. Los discursos funcionan como creadores de matrices y legitimadores de prácticas.

A su vez, la institucionalidad de los procesos de enseñanza-aprendizaje, propaga los modelos trazados por el entretreído de los discursos, conformando los perfiles de futuros diseñadores en el ejercicio de programas que aglutinan, sostienen y confrontan las reglas de producción de tales discursos pero que, al mismo tiempo, permiten su apropiación. Por eso, la reflexión sobre el funcionamiento y las estrategias que despliegan los enunciados sobre el perfil del diseñador en tanto función de un sujeto poseedor de un determinada habilidad o competencia -la creatividad- es sumamente revelador de la estructura que sostiene el andamiaje de la profesión.

Los discursos: Construcción y justificación de la historia

Hacer actuar los rasgos de la creatividad en los enunciados es hacer leer los textos a contrapelo para quebrar su monolitismo monológico evidenciando su interdiscursividad² (Bajtín, 1976) -el diálogo que mantienen entre sí y con su exterior: El espacio en el cual se propagan en su apelación al otro- oyente, lector. El *estar dirigido* de los enunciados -su para alguien- obliga al que enuncia a la escenificación del diálogo y la asunción de un carácter conflictual, polémico que se halla en el origen de todo despliegue de persuasión: Todo discurso afirma porque contesta, interroga para ser respondido, duda para ser precisado, critica para ser definido. Todo enunciado puede resumirse como un "tomar la palabra" para construir una estrategia persuasiva que consiga traer a los otros a mi campo, sumar voluntades a nuestras causas, conformar una comunidad discursiva. La comunidad discursiva del Diseño se pone en evidencia en dos rasgos compartidos por una gran parte de los discursos; un alto grado de exposición del sujeto que enuncia y la presentación de un programa narrativo bajo la forma de razones argumentativas.

Aclaremos esto; la dicotomización esencial de toda exposición de conocimiento en la cultura occidental en dos tipos de razonamiento, aparece reasumida

en los enunciados sobre teorías y prácticas del Diseño. El cisma de logos y mitos separó una razón argumentativa sobre la que se construye todo pensamiento científico de una narrativa, cuyo campo quedó circunscrito a la literatura³. (Parret, 2000) La primera está orientada al mundo fenoménico y ejerce un apretado control sobre toda aparición de un sujeto-enunciador, del sujeto que habla un discurso y pone en juego un punto de vista. Desde la formulación de hipótesis hasta la demostración de tesis, todo enunciado argumentativo pretende mostrarse como la puesta en común de un saber, anclado en hechos objetivos y por lo tanto demostrables, cuya construcción obedece a la aplicación de métodos de encadenamiento según la razón lógica y que puede ser refutado. Dice Parret (2000): "La comunidad argumentativa se agrupa alrededor de la verdad de las cosas: En realidad, es una comunidad de expertos y la habilidad en el manejo de los argumentos proporciona a esta élite los privilegios de la verdad." (id:58) Esta misma pretensión de verdad es la responsable de limpiar los enunciados de cualquier marca de subjetividad: Relativismo, emotividad, valoraciones. Por otra parte, estas marcas impregnan los textos narrativos donde el *yo* que enuncia muestra su lugar de enunciación como un toma de posición frente al mundo. Posición que se manifiesta en su puesta en palabras de adhesiones y rechazos, adjetivaciones que implican una cadena de valoraciones, competencias del saber-hacer y del ignorar, creencia y descréditos, anclajes en el contexto del aquí y ahora. Estos tipos de texto están fuertemente orientados hacia el otro, ya que son manifestaciones de una *páthica*, ejercicios del deseo del enunciador, quien a través de ellos dramatiza, pone en escena los acontecimientos persiguiendo un objeto- valor. El sujeto que enuncia motoriza sus enunciados por una intencionalidad -una tensividad- hacia este objeto que surge desde una carencia. Para la semiótica narratológica⁴, el sujeto no es sino el resultado de una competencia, de un saber hacer y sus acciones son realizadas o dificultadas por la acción de co-sujetos y anti-sujetos, por lo que todo desarrollo de un programa narrativo es básicamente conflictual.

Analicemos, entonces, una puesta en discurso del momento fundacional de las disciplinas del diseño bajo la mirada de la narratología. El texto pertenece al libro *El mundo como proyecto* de Otl Aicher (1994) y es particularmente iluminador en tanto puesta en mito del origen. El capítulo "La tercera modernidad" se propone describir -a través de la presentación de datos: Fechas, nombres y obras arquitectónicas-ingenieriles, todos verificables- la historia del Diseño y buscar allí su sentido fundado en lo funcional; sus esencias: Racionalidad metodológica y teleología; es decir un fin-objetivo al que se dirige la acción en oposición a los procesos de formalización vacía y a la libertad irracional del arte por el arte.

El texto se desarrolla como un recorrido, su programa narrativo pretende tender una línea que sostenga los puntos en los que se sustenta un relato-otro del

nacimiento de la modernidad. Desde los inventos técnicos del S. XVIII a los diseños de la tercera modernidad, sumergida dentro del modernismo post-modernista. ¿Cuál es el objeto-valor del enunciado? El Diseño caracterizado por responder a fines, manejar tecnología y materiales de manera racional -constructiva-, determinar su apariencia por consecución de esos fines y no por la aplicación de repertorios formales. ¿Quiénes son los co-actores? Otros agentes de las ciencias duras o ciencias sociales, preconstituidas en el imaginario como depositarias del saber por su mayor grado relativo de estabilidad en sus respectivos campos epistemológicos y que aportan métodos y recursos racionalizadores. ¿Quiénes son los anti-sujetos? El campo del arte que legitima prácticas irracionales, a las que se someten diseñadores-artistas formalizadores. Ante la creación, relacionada con la libertad absoluta del "todo-vale", las búsquedas metodológicas de control y regulación formal. Es interesante hacer notar que la denominada por Aicher (1994) *primera modernidad* ya presenta la radicalización dicotómica que marca todo diseño: Ingenieros técnicos versus arquitectos educados en la tradición del *Beaux Arts*. El texto se ideologiza rápidamente -esto es, pone en existencia los valores presentes en el paradigma axiológico, los relaciona entre sí y les asigna un lugar positivo y otro negativo que modeliza la práctica y la teoría del Diseño. El primer héroe, el ingeniero y sus modalizaciones positivas es decir la consideración de los factores económicos, el uso de la inteligencia -es decir, de la lógica frente a la emoción- el método que pregunta por la causa para regular los efectos, la consideración y atención a los datos fenoménicos de materialidad, fines, medios, todos ellos del lado de la razón práctica. La negatividad está modelizada a través de la figura del arquitecto: Es teórico, particular, parte de la visualización sin considerar la materialidad y su técnica se basa en la aplicación de un repertorio formal; es decir, opera por fuera de la realidad, aplicando la razón puramente teórica, y por lo tanto, especulativa.

"El otro fanal de la primera modernidad fue la Torre Eiffel de París, construida para la Exposición Universal de 1889, ya entonces violentamente contestada y atacada por los guardianes del arte y los valedores de la cultura. Gustave Eiffel era un ingeniero que hasta entonces había erigido atrevidos viaductos ferroviarios de construcción entramada. Estos sólo se mostraban a sí mismos como puro cálculo constructivo. Paxton construyó después como arquitecto espantosas villas neogóticas, y el propio Eiffel fue también un hombre típico de la burguesía, dividido. Por una parte ejercía su profesión de ingeniero, pero al mismo tiempo aspiraba a participar del mundo culturalmente establecido. (Aicher, 1994:41)

En el comienzo mismo del diseño arquitectónico, que se deslinda de la arquitectura entendida como un arte bello, Aicher necesita hacer la exégesis de la racionalidad que comporta el Diseño, pero a la vez marca - esto es nota como acontecimiento como dice Barthes (Barthes, 2003) - el desgarro de estar a uno u otro lado de las dos orillas que carecen de

puente en la figura pática -sufriente- de Eiffel, aun oscilando entre hombre-pragmático y hombre de cultura -léase entrada al arte.

"Las construcciones de los ingenieros del siglo XIX, las construcciones de la primera modernidad, fueron obras de técnicos; las construcciones de la segunda modernidad, en cambio, fueron obras de arquitectos. Ya la formación de unos y otros supone dos mundos diferentes. El arquitecto se forma en una institución dedicada a las artes, en una academia, en una *Ecole de Beaux-Arts*, en la cercanía de la escultura y la pintura. El ingeniero se forma en el ámbito de la construcción de máquinas, la estática y la cinética." (Aicher, 1994:44)

Dos modos antagónicos de concebir el mundo, dos formas contrapuestas para operar en el mundo, dos modalizaciones de sujetos diseñadores con dos competencias extremadamente polarizadas y aparentemente irreductibles.

En esta puesta en relato de la historia el paso a la segunda modernidad lejos de superar la dicotomía la agudiza, ya que el conflicto se introduce ahora en el terreno de lo social al replantear el problema en términos de forma y función:

...Ninguno de los nuevos arquitectos era técnico. Todos veían en la técnica un repertorio de formas, un dato estético conforme al invertebrado proceder artístico burgués, para el que la forma es la primera causa determinante. Los ojos de un artista ven una forma, y luego éste la materializa. El espíritu es lo primero. El técnico opera de un modo completamente distinto. Tiene datos, material, medios, finalidades y condiciones económicas concretas. Contando con todo ello se pone a discurrir una forma. Esta resulta de un proceso de optimización.

La segunda modernidad fue la conquista de la técnica por el arte. El constructivista ruso no podía construir ninguna máquina. Era pintor y pintaba el mundo de las máquinas. Creaba torres y figuras de acero, silos y grúas como productos de una nueva visión estética. Se desarrollaba una revolución. La modernidad, presente ya desde hacía largo tiempo, se desplegó en una segunda vez como acontecimiento estético, como estilo, como lenguaje formal. Metódicamente se permanecía en el terreno de la *Ecole de Beaux-Arts*, el mundo se veía estéticamente, como forma." (id:45)

El despliegue del nuevo paradigma recupera la figura de héroes mártires, lo que marca que el conflicto entre estos dos modos de operar existe en el plano epistemológico -y social- y no puede ser resuelto por el Diseño: "Hubo conflictos. Arquitectos que estaban vinculados al movimiento obrero y consideraban la arquitectura sobre todo desde puntos de vista sociales, como era el caso de Mart Stam.

El Lissitzky o Hannes Meyer, llevaron al primer plano aspectos económicos, constructivos, funcionales. Se apoyaban en los principios que regían las construcciones de los ingenieros del siglo XIX y rechazaban el papel definidor de la estética y la definición mediante conceptos formales. Pero no podían ponerse en contra de los 'pintores' que como Van Doesburg, Moholy-Nagy, Le Corbusier o Malevich llevaban la voz de los

que provenían del arte. Sobre Mart Stam y Hannes Meyer se hizo un silencio que hasta hoy dura. Como oponentes a la 'arquitectura de belleza' murieron rechazados, olvidados." (id:47)

Lo que más interesa rescatar de este pasaje es la asunción de una voz acallada en la voz de quien narra: los valores positivos pertenecen a la corriente marginada de la Historia, que ha privilegiado para su modelización del diseñador, otros nombres - figuras que representaban una continuidad con aquellos paradigmas que reconfirmaban los precedentes: La arquitectura ligada al arte y no a los problemas sociales. La voz del enunciador asume un eco trágico en el "murieron rechazados, olvidados", apelando directamente al para otro del texto: Lector con quien confluir. El narrador despliega así su estrategia para reconstruir la historia de la arquitectura -en este caso el diseño arquitectónico se erige como patrón de referencia recurrente aún hoy, punto de origen de todas las disciplinas del Diseño- y convencer al lector destinatario para que co-participe en la reescritura de la historia desde una nueva puesta en valores que reordene las prioridades:

"Sin duda alguna hay fenómenos estéticos. Los ingenieros del S. XIX no negaron la estética, pero no la reconocieron como principio superior y determinante. Ella debía manifestarse en la cosa misma." (id:48)

Esta alusión a la "cosa misma" plantea el problema de la operación sobre *lo real*; siendo lugar para la aparición de una nueva dicotomización: Teoría y práctica. "Hoy es el proyectar mismo el que abre perspectivas. El solo, y no el espíritu de la época. El propio proyecto muestra lo que le ha acontecido, lo que es la cosa. Las respuestas ya no se hallan en el plano del espíritu, aunque sea el espíritu de la época, sino en la cosas. El mismo pan debe decir si aún puede comerse, la misma agua si aún puede beberse, el aire mismo si aún puede respirarse. El espíritu de la época es demasiado general".

El tema de la apariencia de la cosa misma, surgiendo como resultado de la aplicación de una metodología proyectual en la cual la forma sea tan evidente que hable por sí misma: "No se conforma con ser sólo apariencia", dice Aicher, "la envoltura es la mentira", agrega. (id:57)

Por supuesto, debemos anclar espacial y temporalmente el texto para no tergiversar su sentido. Espacialmente Aicher habla desde, en y para Europa; aunque su mensaje se expande más allá del territorio supuesto por el enunciador. Sin embargo, conserva un rasgo diferenciador de la Modernidad, su pretensión de universalidad. Temporalmente: La post-modernidad. Esto es sumamente relevante, porque toda la reescritura del Diseño está atravesada por el deseo de Aicher de refundar el concepto esencial de lo proyectual en aquellos valores que están siendo nuevamente marginalizados por esa -nueva- corriente con pretensión de asumir el gobierno del imaginario del Diseño: "El centro Pompidou o el Hong Kong and Shanghai Bank de Hong Kong trasladan a la arquitectura la técnica de la construcción de puentes.

Ello abre nuevos campos a la actividad del arquitecto, que ahora es libre de desprenderse de las cadenas formales del cuadrado, el círculo y el triángulo, libre para cumplir programas formales." (id:57)

Toda la puesta en discurso es un movimiento constante por expandir los límites del Diseño; definir su esencia por fuera de los estrechos márgenes de los procesos de formalización provenientes del arte. Una constante toma de partido, asunción de posición, lugar de quien habla; recolocación incesante de la mirada.

Sin embargo, lo que quiero hacer notar es la manera en que la reescritura de Aicher temporaliza los acontecimientos en función de construir un sentido: El pasado toma sentido en tanto se integra -junto con otros hechos- en una estructura que los ordena según el programa del sujeto que narra y que no es sino el despliegue de su intencionalidad hacia un objeto-valor, que genera una serie de pro-tensiones a lo largo del enunciado hacia un futuro que desarrolla esos valores.

Si la subjetividad enunciante aparece en la estructura misma del discurso, la objetividad pretendida es manifiestamente expresada.

"Por eso, decir que el viejo constructivismo, que produjo una serie de importantes edificios, atendió menos a la construcción que al aspecto de la construcción, no implica ningún juicio histórico valorativo." (id:56); afirmación minuciosamente contrariada por el tono enunciativo del texto.

Lo interesante es que tal temporalización avanza siempre motorizado por *lo uno o lo otro*: Polos radicalizados, ninguna reunión es posible. La figura del sujeto diseñador, en este trazado del imaginario a partir de la puesta en territorio del Diseño, se encuentra ante la imposibilidad de fluir de un extremo a otro: Inmovilizada, fijada por la propia historia no le queda más que tomar partido.

Espacialmente, el campo disciplinar se amplía hasta abarcar el mundo.

Todo es Diseño. Todo hay que crearlo. Todo, la vida, la cotidianidad, lo privado y lo público precisa de la fuerza, el espíritu, la responsabilidad de la forma cumplida, la intervención creadora." (id:56)

La creación, la creatividad: La fuerza diferenciadora del sujeto Diseñador responsable de: Todo. ¿No vuelve a aparecer -bajo este concepto de fuerza- ese rasgo de mesianismo característico de la Modernidad, corregida ahora por la reubicación de la jerarquía en la escala de valores? Al desarrollar su programa, Aicher busca convencernos para que asumamos -desde el lugar de diseñadores de todo-nuestro hacer desde el otro platillo de la balanza: La técnica, que nos hace más responsables ante el corpus social que el de artista, sujeto a la moda, lo efímero, lo banal, los voluntarismos y las adhesiones personales -sintetizado en la particularidad. Y su voz-enunciadora nos moviliza, casi nos instiga a realizarlo. El texto es iluminador en tanto en su desarrollo resume, a través de su tópica y su interdiscursividad con otros textos de la modernidad, todos los rasgos que figurativizan el Diseño modalizando la creatividad.

Dicotomización ciencia – arte

Los rasgos actúan en distintos niveles que se superponen, se imbrican, se entretajan, niveles a través de los cuales el texto establece un anclaje con su exterior, lo fenoménico, los otros campos del saber, las otras disciplinas, lo social, lo económico, lo político. La dicotomización entre ciencia -bajo la forma de técnica- y arte se coloca a nivel epistemológico⁵. Aunque marginalizada en el momento en que lo artístico fue claramente instituido como disvalor frente a la acción proyectual- esto es procesos de racionalización, control y verificación del diseñador-técnico-, se reactiva con la aparición de las nuevas tecnologías digitales.

El tema que revela esta dicotomía es el de teoría y praxis. En su ponencia sobre relación entre enseñanza del Diseño Gráfico y su práctica, Martín Solomon habla de los nuevos “diseñadores-técnicos” que aparecieron con la emergencia de los programas de edición digital, que pasaron a dominar momentáneamente el mercado porque “... tenían el conocimiento del que carecía la mayoría de los profesionales en actividad -se refiere a comienzos de 1990. Esto contradecía el orden establecido, según el cual se necesitaban muchos años de experiencia antes de ser considerado un experto. En esta época muchos diseñadores que pensaban que podían prescindir de esta tecnología dependían de esta nueva generación para que fuera sus manos electrónicas. (Solomon, 1997:11)

Desplazamiento de lo viejo por lo nuevo que implica un redimensionamiento de la figura del diseñador en tanto poseedor de un saber-hacer. Lo interesante es que Solomon replantea los términos de la oposición sujeto-técnica -esto es control de los mecanismos de producción- desde una valoración ética, “amo o esclavo” se titula el artículo, produciendo una fuerte axiologización de los términos. A diferencia del texto de Aicher -donde este dilema no se plantea ya que la técnica no puede enfrentarse al sujeto porque es invocada como un co-sujeto en su función de herramienta- en el enunciado de Solomon, aunque reconoce su deuda de origen al afirmar “en ciertos sentidos -el Diseño- surge de la tecnología” (Solomon, 1997:11), la tecnología -máquina, desplazada de su función de herramienta por las nuevas máquinas que simulan procesos racionales, puede conflictuar el lugar del sujeto al convertirse en su competidora: La tecnología ya no es transparente, ni puede ser sometida completamente a la voluntad del diseñador con tal de poseer su saber-hacer. Solomon advierte que puede convertirse en un anti-sujeto, que lo lleve a perder su identidad. La tecnología es a la vez un valor positivo y un peligro: “Creo asimismo que la creatividad se ha visto beneficiada, por cuanto ha permitido a los diseñadores tomar conciencia de la amplitud de sus visiones conceptuales” (...) “La maldición de esta bendición fue que la tecnología abrió las compuertas y permitió el acceso a la industria de las comunicaciones a muchas personas con una preparación deficiente, que esgrimían el título genérico de ‘diseñador’.

Muchos de estos advenedizos eran profesionales recién recibidos y estudiantes que trabajaban por su cuenta. Este dilema no se circunscribe a los primeros años de la tecnología, pues a medida que va apareciendo nueva tecnología el ciclo continua.” (Solomon, 1997:11)

En el sinfín de lo siempre nuevo aparece un fantasma concreto: El reemplazo del diseñador por la nueva generación de máquinas capaces de simular procesos cercanos a la creación. Pero, ¿Pueden realmente crear las máquinas? ¿Cuál es todavía el factor diferencial del sujeto? ¿Qué puede retener como competencia -en el sentido de su saber-hacer? Una concepción de creatividad orientada a factores extraterritoriales-pragmáticos, la concepción del telos, el objetivo: “Los conceptos creativos de las artes de las comunicación, empero, requieren asimismo que una solución responda a factores prácticos [...] en conjunto estos factores determinarán, en última instancia, si una pieza gráfica o publicitaria tendrá éxito.” (id:12)

Tener éxito: Esto es, cumplir su función, dicotomía a desarrollar a continuación, muestra el grado de imbricación de los niveles.

Es interesante hacer notar que de la *praxis* - técnica hemos pasado al terreno del arte por un cambio en la designación profesional que recupera su antigua denominación: *Artes de la comunicación*; arte como disposición, virtud o habilidad para hacer algo.

¿Por qué ha ocurrido este desplazamiento? El deslizamiento puede interpretarse como la necesidad enfática de recuperar el rol del sujeto asociado a la creatividad y los procesos creativos, poner en relevancia su singularidad connotada por la referencia a lo artístico. Recurrir a la polarización original para resolver el conflicto: La reserva del arte es la reserva del sujeto en tanto activa la figura de genio -creador desde un momento de iluminación- en la acepción del romanticismo. En este momento de peligro, aparece una remanencia que se resiste a ser sometida completamente a la racionalidad, y es aquí donde el discurso trae a la superficie la dicotomización original para salvar al sujeto. Conflicto de metodologías: Frente a la opacidad de método de la ciencia-técnica, a la ostensión de sus procesos, la transparencia de la producción artística que no revela procedimientos ni protocolos sino objetos creados. En torno a la creatividad el sujeto de discurso hace aparecer nuevamente su desgarró.

Dicotomización artista – técnico

La polarización anterior actúa directamente en la caracterización de los sujetos diseñadores como artistas o técnicos, en los cuales el primero suele estar caracterizado como disvalor. El texto de Aicher antes analizado construye su sentido sobre tal sistema axiológico.

El diseñador artista figurativiza un sujeto que concibe sus objetos como expresión de un *yo* personal, que pierde el contacto con los fines, los objetivos, en fin, todo aquello que contribuye a anclar los productos de diseños en un mundo de otros – los usuarios.

También Solomon advierte este peligro:

“El entusiasmo, combinado con la idea de que no existen límites tecnológicos, a menudo produce piezas que expresan el ‘yo’ del diseñador en lugar del objetivo del proyecto. Una de las fuerzas que sustentan el diseño autocomplaciente es la influencia de modas pasajeras, en particular, las más radicales.” (id:12-13)

Un imaginario detrás, el autor, la firma del artista, el desplazamiento del valor desde el objeto al sujeto; otra dicotomía que trasvasa largamente el campo del Diseño, pero que es ineludible en tanto que la operación básica de la proyectación es la generación de tendencias. Solomon especifica en torno al diseño de tendencias: “La aplicación indiscriminada de una tendencia implica el sacrificio del pensamiento creativo en aras de un efecto superficial. Los efectos pertenecen al ámbito de la máquina. Ofrecen técnicas a los estudiantes pero son incapaces de diseñar. Aquí se pone a prueba la relación entre el concepto y la tecnología.” (id:13)

El efecto de superficie opuesto a la creación por expresión de esencias:

“Frente al efectismo y la superficialidad que hoy caracterizan a la praxis del diseño, es necesario definir con claridad su concepto y regresar a su esencia: Todo diseño -gráfico- posee un fin comunicacional y funcional.” (Zimmermann, 1997: 24)

La figura del diseñador artista, convocada y construida -apelada- desde el efectismo, la moda, lo efímero, lo pasajero, lo mutable; todos valores negativos desde uno de los extremos de las prácticas del diseño, aparece como lugar óptimo para producir la ideologización de las figuras de diseñadores, por ser tan permeable a seducir “estudiantes”, futuros operadores que tomarán la posta en el campo disciplinar. Justamente, al evocar esta figura aparece fuertemente un imaginario ligado a una utopía recurrente de la sociedad entre diseñador y artista: La de la autonomización del Diseño de sus fines. Los lazos que definen su relación con la extraterritorialidad de lo real es percibida como limitación de la capacidad creadora. Este imaginario rescata la figura mítico del artista bohemio y su creatividad como ejercicio de libertad. El diseñador-artista es el que ejerce su para-sí eludiendo el para-otros del Diseño. Quizás sea éste un punto interesante para reflexionar sobre el porqué activar precisamente esta figura del artista, que proviene de las nociones del arte y la estética como campos relacionados con el gusto y la arbitrariedad, y no la del artista conciente de sus procesos creativos que aplica la razón -aunque no las inferencias lógicas- y la intuición para relacionar su yo con el mundo y operar sobre éste sin someterlo.

Debido a ser especialmente sensible en los temas relativos a la enseñanza, los discursos se vuelven más monolíticos en tanto atacan esta tendencia:

“No hay nada peor para un diseñador que disponer de absoluta libertad, porque entonces ‘todo vale’. Para su tarea es imprescindible que se le indique la meta que se pretende conseguir mediante el diseño”. (id:25) Las metas la señala la recolección de datos prove-

nientes de lo fenoménico - real. Sin embargo, esta tendencia hacia lo objetivo elude la problematización del concepto de realidad demostrado por la semiótica y la filosofía en las últimas décadas.

La distopía del sujeto-artista es la figura del diseñador-técnico, como el lugar otro de enunciación -vinculado a los factores económicos- pragmáticos a los que está sometido el Diseño.

“Si observamos atentamente cada profesión, cada actividad laboral, notaremos que cada una configura un corpus identificable que asigna a cada sujeto ciertos rasgos comunes. Esto hace que las actividades humanas resulten (...) igualitarias respecto de su función social. Así un diseñador gana protagonismo si hay que construir una imagen con significación.” (Fernández, 1997:28)

Dicotomización forma - función

La función social del diseñador y el Diseño activa otro par dicotómico que se actualiza en dos niveles: Estético y social.

Par complejo porque pone en cuestión los procesos de formalización y la cuestión de la apariencia por una parte y los acuerdos sociales y el rol del diseñador por el otro.

La modernidad histórica buscó resolver la polarización poniendo una en función de otra. *La forma sigue a la función*, fue el lema que se erigió como un mito ante los procesos de conformación de los objetos. El problema de la modernidad radicaba en su visión simplificadora de la función que podía ser resumida como la finalidad a la que está destinada el objeto. La función es mostrada como una condición afirmativa, positiva y el diseñador se figura como el que posee el saber-hacer necesario para su resolución. La diferencia que delimita el campo del Diseño es -una vez más- la aplicación de la capacidad creativa en la redimensión de los problemas. Al volver a la esencia del Diseño, su básico elemental, Zimmermann define:

“Todo diseño debe estar configurado para ser adecuado al uso que se va a hacer de él”. (...) “El diseñador no hace arte, diseña objetos bidimensionales o tridimensionales que serán utilizados por usuarios. Los usos varían según la clase o tipología de los objetos y las modalidades de su uso están determinadas por la finalidad que se quiere conseguir con esos objetos. Un diseño no debe ser nunca un objeto en sí mismo, sino siempre un objeto para un fin.” (Zimmermann, 1997:25)

El riesgo mayor de esta sumisión de la forma en los fines, es la adscripción a los discursos del poder: Lejos de ser una comunidad utópica, la función ligada a lo social necesita ser repreguntada desde su para-otros, ya que el campo social es definitivamente un campo conflictivo. En términos del texto de Zimmermann: Quiénes son *los usuarios* y cómo se establece la *tipología* de objetos y la modalidad de uso.

El tema de la función toma relevancia desde la creatividad al vincularla a la conciencia de estar operando, en verdad, desde una región simbólica, en la cual la creatividad del sujeto diseñador dialoga con

los imaginarios sociales, afirmando unos y poniendo en crisis otros. Algunas afirmaciones de Gérard Paris Clavel rescatan este lazo:

“La enseñanza de las artes plásticas no comienza con la carrera de arte, está presente a nuestro alrededor en todo contexto urbano, la arquitectura, lo símbolos en la calle, la vestimenta, los objetos, la prensa, etcétera. Justamente, la enseñanza tiene que estudiar, criticar e inventar esas formas cotidianas, ser creadora de memoria.” (Paris Clavel, 1997:16)

Dicotomización imagen - palabra

Los modos de representación del saber también escindieron la unidad entre imagen y palabra, y durante distintas etapas de la historia una prevaleció sobre la otra. La imagen se supuso difícil de codificar, perteneciente al ámbito de lo privado; la capacidad de dibujar -es decir la capacidad de representar mediante imágenes en el imaginario colectivo- la habilidad de unos pocos. La palabra -por otra parte- susceptible de transmisibilidad, puede ser enseñada y aprendida aún sin ninguna predisposición natural. La polarización llevó a particularizar en la palabra su capacidad para transmitir ideas generales: Conceptos. El entendimiento y la interpretación del mundo quedó así en manos del lenguaje verbal.

Pero una de las capacidades explícitas del diseñador es la de desplegar su conocimiento desde el pensamiento visual: La visualización, la conceptualización a través de imágenes y la reinterpretación del imaginario, su traducción en imágenes rompe con la jerarquización de la palabra - una cultura verbocentrista. El Diseño recupera la imagen socializada a través del signo. El diseñador actúa aquí como un sujeto -performador⁶, porque su pensamiento -sus representaciones, las modelizaciones virtuales de los objetos

- son pensamientos que devienen en actos.

Sin embargo, el accionar del diseñador es una continua puesta en crisis del estrato referencial del lenguaje, de su anclaje en una realidad contextual que se toma como fija y que no constituye más que un acuerdo. “La realidad está constantemente actualizada o realizada por la fuerza del pensamiento. Además de esto, la actividad signica (...) no existe fuera del decir acerca de lo que es la realidad, fuera de la formulación de las propiedades conocibles del objeto real.” (Panet, 2000:28)

Como imaginar al diseñador desde la creatividad

El recorrido por los rasgos señala la necesidad de revisar el imaginario del diseñador desde una utopía que abandone posiciones esclerosadas, que sólo producen simplificaciones reduccionistas de una actividad que debe operar en un mundo que se piensa -cada vez más- desde un mayor grado de complejidad. Tal vez, una de las razones de los desajustes entre la pedagogía y las prácticas del diseño, sea la incapacidad de abandonar ciertos modelos epistemológicos que se han vuelto axiomáticos, en los enunciados que definen a la profesión.

Quizás entonces una de las vías posibles sea el pensar la creatividad como posible puesta en escena del fantasma de quien diseña, en función de sus deseos -vistos como una *pathos* del sujeto- esto es, una tensión afectiva hacia un objeto -, objeto de Diseño entendido producto de una encrucijada de saberes que no deben ser resueltos desde la disciplina. Esta hipótesis busca reparar de esta manera el desgarro original, asumiendo en quien diseña un sujeto de razón y un sujeto de pasión -ser individual y ser social-artista y planificador; cortando el o de las elecciones extremas.

Notas

¹ Barthes, R. trabaja desde la figurativización de su tema de investigación a partir de un fantasma: “Un fantasma (lo que al menos yo llamo así): Un retorno de deseos, imágenes, que merodean, se buscan en nosotros, a veces toda una vida, y a menudo sólo cristalizan en una palabra”. Este ensayo se propone seguir el mismo procedimiento fantasmático explorando el significante ‘creatividad’. *Como vivir juntos: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*.

2003. Siglo XXI: Argentina. Pág. 48.

² Mijail Bajtin es quien primero desarrolla el tema de la interdiscursividad de los enunciados. Cfr *Estética de la creación verbal*. 1976 México: Siglo XXI

³ Herman Parret desarrolla la dicotomización de ambos discursos en el origen de la cultura occidental y una posible

homologación. Cfr. *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*: Contar.s.d. Edicial: Argentina

⁴ La semiótica narratológica fue desarrollada por la escuela de Greimas, Cfr. Greimas A. y Courtes J. *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. 1982. Madrid: Gredos.

⁵ Para un desarrollo crítico de los dos tipos de razonamiento aplicados al diseño cfr. Calletti, Sergio: *Imaginación, positivismo y actividad proyectual*. Nov. 2003 Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] N° 15 P. 25 a 33

⁶ Performación: acto del habla que efectúa lo que enuncia en el momento de su enunciación. Decir es hacer: Austin, J. (*How to do things with words*).

Bibliografía

- Aicher, Otl *El mundo como proyecto*. (1994) Barcelona: Gili.
- Bajtin Mijail *Estética de la creación verbal*. (1976) México: Siglo XXI
- Barthes Roland *Como vivir juntos: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. (2003) Siglo XXI: Argentina.

- Bürdek, Bernhard *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. 1994. Barcelona: Gili.
- Fernández, S. *Diseñar para cada cual*. (1997) Tipográfica #33. Año XI Argentina. Pág. 28. Los textos comentados de Silvia Fernández, Ives Zimmermann, Martín Solomon y Gérard Paris Clavel son ponencias realizadas durante dos días del mes de junio de 1997,

- con motivo de la celebración de los 10 años de la revista tipográfica. El tema convocante era: "La formación del diseñador y la práctica profesional."
- Paris Clavel, Paris: *El diseño social*. (1997) Tipográfica #33. Año XI. Argentina. p. 16
 - Parret, Herman *De la semiótica a la estética: Enunciación, sensación, pasiones: Contar*. s.d. Edicial: Argentina
 - Salomon, M.: Amo o esclavo. (1997) Tipográfica #33. Año XI. Argentina. p. 11-12
 - Zimmerman, I. *El diseño y su función*. (1997) Tipográfica #33. Año XI. Argentina. p. 24

Resumen / Diseño experimental: Una utopía posible

A pesar de que la Ciencia -ese Saber sin Sujeto- no siempre fue experimental y aunque no todas las ciencias pueden serlo, la experimentación se ha convertido en el estandarte que distingue a la Ciencia de todas las demás formas de conocimiento y con el cual legitima su pretensión de encarnar el saber "verdadero".

Conforme las Ciencias, en particular las ciencias físicas y naturales, se van profesionalizando, burocratizando y mercantilizando, las Artes se postulan como un espacio con mayor libertad y disponibilidad para la experimentación. El Diseño moderno -en el sentido más amplio del término-, siempre a medio camino entre el método racional y la intuición artística, en tanto saber práctico al servicio de la producción de mercancías y servicios, parece desprovisto de vocación experimental.

¿Qué condiciones -institucionales, materiales y subjetivas- debería darse para que el Diseño pueda desplegar esa reprimida pulsión experimentadora? En otras palabras, ¿Qué hacer para que la práctica experimental en las disciplinas proyectuales sea posible?

Palabras clave

Disciplinas proyectuales - Diseño - diseño experimental - intuición artística - método racional - práctica experimental.

Summary / Experimental Design: A possible utopia

In spite of the fact that Science -as a Know without Subject- wasn't always experimental and although not all the sciences can be, the experimentation has become the banner that distinguishes the Science of all the others forms of knowledge and with which legitimates the pretension of the "true" knowledge

As the Sciences, particularly the natural and physical ones, has been professionalized, bureaucratized and marketized, the Arts are becoming spaces with freedom and experimentation availability.

The modern Design -in the extensive sense of the term-, has always been between the rational method and the artistic intuition; as a practical knowledge used for the production of merchandise and services, the design seems lacking experimental vocation.

What conditions -institutional, materials and subjectives- should be given to make the Design able to reveal its experimentation skills? In other words, what can we do to make possible the experimental practice in the project disciplines?

Key words

Artistic intuition - client - Design - experimental design - practical knowledge - project disciplines - rational method.

Resumo / Experimental: Uma utopia possível

A pesar de que a Ciência -esse Saber sem Sujeito- não sempre foi experimental e embora nem todas as ciências possam sê-lo, a experimentação ha se convertido no estandarte que distingue à Ciência de todas as outras formas de conhecimento e com a qual legitima sua pretensão de encarnar o saber "verdadeiro".

Conforme as Ciências, em particular as ciências físicas e naturais, vão-se profissionalizando, burocratizando e mercantilizando, as Artes se postulam como um espaço com maior liberdade e disponibilidade para a experimentação. O Design moderno -no sentido mais amplo do termo -, sempre na metade do caminho entre o método racional e a intuição artística, em tanto saber prático ao serviço da produção de mercancias e serviços, parece desprovido de vocação experimental.

¿Qué condições -institucionais, materiais e subjetivas- deveria dar-se para que o Design possa desenvolver essa reprimida pulsão experimentadora? Em outras palavras, ¿o quê fazer para que a prática experimental nas disciplinas projetais sejam possíveis?

Palabras chave

Design - design experimental - disciplinas projetais - método racional - prática experimental - pulsão experimentadora.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 23 (2007). pp 55-72. ISSN 1668-0227

* Gustavo Valdés de León. Miembro del Consejo Asesor Académico de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP. Miembro del Comité de Arbitraje de las publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP. infocedyc@palermo.edu.ar

Variaciones sobre el término

El término “experiencia” refiere a un fenómeno cotidiano y casi banal, las vivencias que todo sujeto experimenta a lo largo de su vida y también, en algunos casos, a los conocimientos que el sujeto puede incorporar, a partir de su reflexión sobre aquellas experiencias.

Toda experiencia implica, por lo tanto, las impresiones producidas por la realidad -las percepciones así como las producidas por la interioridad- las intuiciones: La experiencia pone en contacto -aunque no siempre de manera placentera- la subjetividad y la sensibilidad; pero también los prejuicios, con la indiferente opacidad de la realidad objetiva. La *experiencia*, vía privilegiada de acceso al conocimiento empírico, lo es también, paradójicamente para el desconocimiento, puesto que incluye situaciones afectivas, emocionales, ideológicas o religiosas, donde el sujeto de la experiencia se eclipsa, alienándose en otro.

En su versión estrecha, científica, la “experiencia” se traduce en “experimento”, como conjunto objetivo, ordenado y reglamentado de operaciones materiales e intelectuales, destinado a producir nuevos conocimientos o a verificar y demostrar empíricamente enunciados teóricos. La pretensión de verdad de las hipótesis, al ser confrontada -“realmente”- con una serie pública y protocolizada de experimentos, será verificada o refutada; sin que de la experimentación, por sí misma, surja la institución de una verdad: Desde Karl Popper (1934, 1937), es sabido que el valor epistemológico de la experimentación radica, la más de las veces en refutar hipótesis “falsas” que en validar las verdaderas.

La experimentación científica implica el diseño de una estructura artificial -el “laboratorio”- artefacto o artificio en donde se reproducen, en condiciones controlables y mensurables, las condiciones en las cuales el fenómeno a observar se produce “en la realidad”: Este deslizamiento inevitable modifica, de manera inexorable, la “naturalidad” del fenómeno, merma a la cual contribuyen las implicaciones subjetivas del observador, sus supuestos ideológicos y el paradigma científico de la época, que modela y limita su horizonte observacional -sin pretender indagar en sus determinaciones inconscientes.

La experimentación como método aparece en los orígenes de la ciencia Moderna - Roger Bacon, 1220-1292, y Galileo, 1564-1642, por citar dos nombres emblemáticos -, pero conviene puntualizar, primero, desde un punto de vista topológico, que no toda la ciencia moderna es experimental -atributo que ha sido monopolizado por las Ciencias Naturales con el efecto de excluir del *status* científico a las Ciencias Sociales por su imposibilidad fáctica y ética de experimentar con sujetos humanos. Y, segundo, desde un punto de vista cronológico, que no siempre las ciencias fueron experimentales, es más, en la actualidad, la experimentación científica ha quedado restringida a las grandes corporaciones y a los Departamentos de Defensa de los gobiernos de los países industriales del Grupo de los 7.

Con respecto a la tensión entre experimentación y conocimiento, la Filosofía de la ciencia discrimina dos criterios epistemológicos antagónicos: El empirismo y el racionalismo.

Para el Empirismo -no confundir con la pura empiria, simple práctica sin pensamiento, bastante habitual en la enseñanza- todo el conocimiento procede de la información, más o menos elaborada por la conciencia, que los sentidos nos proporcionan de la realidad exterior, objetiva; en otras palabras: “Todo lo que está en la mente pasó antes por los sentidos”, no existe ningún conocimiento *a priori*. En este sentido, sería conveniente agregar, siguiendo a la Lingüística moderna, que el único *a priori* observable es la capacidad humana de construir conocimiento a partir de su “disponibilidad al lenguaje”, predisposición innata que lo condena al habla.

El Racionalismo, por el contrario, abrevando en las fuentes del pensamiento clásico griego -en ocasiones con evidentes incrustaciones teológicas- sostiene que la experiencia sensible no es válida como vía de acceso al conocimiento si no está precedida por el pensamiento. René Descartes (1596-1650) formaliza la filosofía racionalista (*El discurso del método*, 1637) - desde una concepción dualista que distingue una *res cognozens*, el “espíritu”, y una *res extensa*, la “materia”; Descartes introduce el concepto de la duda metódica como camino válido para acceder al conocimiento verdadero y la categoría de verdad apodíctica, esto es, aquel enunciado que por su claridad y distinción es reconocido por el espíritu como evidente por sí mismo, lo que hace innecesaria su verificación experimental. Su célebre aforismo *Cogito ergo sum*, que funda al sujeto en el pensamiento y por el pensamiento no es, en última instancia sino un acto de lenguaje, al tiempo que es un acto de fe en el sentido cristiano del término.

El lector habrá advertido que por detrás de esta discusión de carácter epistemológico se percibe el conflicto entre concepciones antagónicas del mundo, la del Materialismo -o si se prefiere del Realismo- por un lado y la del Idealismo filosófico por el otro. Por otra parte, sería erróneo suponer que la experimentación es patrimonio exclusivo de las ciencias: En las Artes, la experimentación es parte constitutiva de su proceso de producción, aunque cumple una función diferente. En efecto, en las ciencias, como ya se dijo, la experimentación tiende a encontrar o verificar una regularidad, en última instancia probabilística, regularidad que se da por supuesta dentro de un orden “natural” preexistente en la realidad material; en cambio, el objetivo general de las Artes -en el sentido más amplio del término, desde una pieza teatral o una sinfonía hasta un “cuadro” o un poema- es producir un objeto que no existe en la realidad material o, mejor, cuya existencia no estaba prevista en el “orden” existente en la cual “falta”, de donde la experimentación se endereza, no a la verificación o refutación de alguna “verdad” sino a producir algo realmente verdadero”. En oposición al método hipotético-deductivo propio de las ciencias, en las Artes se procede por inducción,

por inferencias o “iluminaciones”, de cuya arqueología en el aparato psíquico del sujeto Sigmund Freud cuenta con la introducción de la categoría de pulsión o “Trieb” y los mecanismos de sublimación. (Freud, 1930/1998)

En términos más generales, la experimentación en las Artes se hace más evidente en los momentos de ruptura de su historia, por la emergencia y construcción de técnicas, materiales, temáticas, públicos y tratamientos formales nuevos, que se proponen subvertir el paradigma vigente. Esto fue lo que ocurrió durante el Renacimiento italiano -que no fue, como se suele predicar, un simple “reciclaje” de la herencia cultural y artística greco-latina-; la irrupción del Barroco y más adelante del Romanticismo fueron también momentos de ruptura y cambio. Entre finales del siglo XIX y principios del XX se produce la irrupción de las “vanguardias artísticas”, cuyas esquivas, convenientemente mediatizadas y monetizadas, todavía nos alcanzan.

La diferencia, ontológica, entre ciencias y artes, como formas de conocimiento se verifica también en el diferente sentido que el término “experimental” tiene para ellas.

Para la Ciencia - ese supuesto saber sin sujeto - lo “experimental” describe un estado incompleto e imperfecto del proceso u objeto, que aún no ha superado todas las comprobaciones técnicas, económicas y legales indispensables para su inserción en el Mercado, en tanto el producto - como ocurre, para dar ejemplos actuales, con las drogas para prevenir o remitir el SIDA o el cáncer o las investigaciones sobre el “mapa” del genoma humano o los experimentos de clonación de seres humanos - cuestión que además genera controversias éticas y teológicas que exceden el campo de la ciencia.

En cambio, en las Artes, lo “experimental” remite a obras que aunque “terminadas”, admiten y promueven la participación, la improvisación y la espontaneidad y que por su carácter trasgresor y provocativo, son presentadas, en general a públicos minoritarios de “iniciados” cuya adhesión o complicidad se da por descontada, casi siempre en salas no convencionales -la mítica “cueva” del Once donde nació el rock nacional- por afuera, al menos al principio, de los circuitos comerciales.

Para continuar nuestra indagación sobre la experimentalidad, haremos un breve recorrido sobre los avatares históricos de sus relaciones con las ciencias.

Surgimiento, apogeo y decadencia de la experimentación en las ciencias

La experimentación instaura un espacio de conflicto en el cual la teoría se confronta con la empiria, -el enunciado con lo fáctico, el saber con la verdad- con el auxilio de una *tekné* que garantiza razonablemente la validez de la experiencia, cuyos resultados, en la medida de lo posible, deberán poder ser cuantificados. Entendida de esta manera, la experimentación se ha convertido, en el imaginario social, en un atributo-condición y signo- de las ciencias, en especial de las Ciencias Naturales, aquello que las diferencia de otras

modalidades de producción de conocimiento y las legítimas como portadoras del “verdadero” saber.

Como ocurre con toda “verdad” consagrada, un rápido análisis nos demostrará que ésta tampoco es verdadera. En primer lugar no todas las ciencias han tenido que recurrir a la experimentación para validar y universalizar sus proposiciones. En efecto, el núcleo más “duro” del pensamiento científico, las Ciencias Formales, se fundamenta en axiomas abstractos que no son demostrables empíricamente, esto es, que no pueden demostrarse ni validarse mediante la experimentación.

A falta de esa imposible verificación fáctica, la verdad de los razonamientos lógico-matemáticos se sostiene mediante reglas deductivas -codificadas por August de Morgan (1847)- reglas que permiten obtener, a partir de premisas reputadas verdaderas nuevos enunciados que conservan el valor de verdad de la premisa. Propositiones del tipo: “Dado p, entonces q, si q no se produce, entonces p es falso” ($p \rightarrow q$, $\sim q$, $\sim p$) se demuestran por su propia auto evidencia, su carácter formal excluye cualquier encuentro -o encontronazo- con la realidad fáctica.

Es interesante constatar que, en el otro extremo del arco del conocimiento, en el vasto territorio discursivo y especulativo de la filosofía, tampoco resulta necesaria -ni pertinente, ni posible- la práctica experimental: De los enunciados filosóficos sólo se demanda como criterio de “verdad”, una cierta coherencia lógica entre sus postulados.

Mutatis mutandi algo similar ocurre en el territorio, mas problemático, de las religiones, en particular, en el interior de la tradición judeo-cristiana. En el conocido episodio de la aparición de Dios a Moisés, bajo la forma de zarza ardiente y ante la nada ingenua pregunta de éste acerca de qué Nombre debe darle, Dios responde: “Yo soy el que soy” (*Eh' yé asher eh' yé*, Éxodo 3:14), enunciado indemostrable empíricamente, en la misma línea discursiva del *Cogito ergo sum* cartesiano, pero de tal potencia simbólica que funda la religión hegemónica en Occidente desde hace casi 2000 años.

Podemos afirmar, entonces, que tanto el conocimiento científico, como la filosofía y la religión occidental, fundamentan su pretensión de “verdad” en meros *actos de lenguaje* no contrastables con la realidad, en enunciados cuyo valor de verdad es autoevidente, su fundamento último es, pues, una creencia que se sostiene como puro acto de fe, fe que también puede ser de carácter laico.

En segundo lugar, la ciencia occidental, en sus orígenes griegos, no utilizó la experimentación como fuente de conocimiento, salvo que se confunda al placentero baño de inmersión de Arquímedes con una experiencia científica -baño del cual, según la leyenda, brotó una de las leyes fundamentales de la física. En sus orígenes, la Ciencia occidental no se propuso objetivos pragmáticos ni utilitarios, asumiéndose como una de las ramas de la filosofía -Aristóteles-; todavía en la primera Modernidad, los proto-científicos de entonces se auto designaban “filósofos naturales”. Resulta oportuno recordar que, en este

aspecto, el pensamiento clásico se propone establecer el orden, imaginario, de un Cosmos armónico, estático y autosuficiente -las "Ideas" platónicas, el Dios del Estagirita, concebido como "motor inmóvil" -orden que rechaza el cambio, el movimiento, como expresiones del Caos y de la imperfección: El pensamiento clásico, siguiendo a Nietzsche, está más cerca de Apolo que de Dioniso, y es de orden binario, nunca dialéctico. En este contexto, Heráclito de Efeso, el Oscuro, viene a ser un *outsider*.

La Iglesia, tras la descomposición del Imperio Romano, se apropia de la tradición filosófica clásica, adaptándola a sus principios doctrinarios gracias a sus intelectuales orgánicos, los llamados "Padres de la Iglesia"; San Agustín, San Gregorio Magno, San Jerónimo y San Ambrosio, entre otros. La Ciencia, por lo tanto, monopolio eclesiástico, mantendrá vivo aquél espíritu de orden y armonía, de repetición cíclica de lo mismo, como saber repetitivo y dogmático de un Universo jerárquicamente estructurado cuyo centro es la Tierra -y Roma el centro de ese centro- a imagen y semejanza de la estructura rígida, estamental y orgánica de la sociedad medieval; saber ajeno, cuando no hostil a la producción material, al trabajo físico considerado "propio" de las clases bajas -siervos, campesinos y artesanos-, saber que desprecia las "artes mecánicas" y que rechaza, cuando no condena, la experimentación y aún la simple observación, en tanto estas puedan cuestionar el dogma. La enseñanza, también monopolio eclesiástico, asumirá las mismas características: Lectura en voz alta y comentarios del "*domine*" sobre los textos sagrados y algunos clásicos expurgados de su paganismo imponiendo un saber canonizado de un mundo inmutable: *Nihil novum sub sole*.

La experimentación, mientras tanto, quedará relegada a la búsqueda utópica de los alquimistas, siempre sospechados de herejía por sus códigos esotéricos, más cerca de la magia que de la "verdadera" ciencia, la de Tolomeo y Aristóteles.

Ahora sabemos que este divorcio entre la ciencia y la técnica, entre el "saber" y la "práctica", fue una de las causas del atraso tecnológico, en especial en orden a la producción de alimentos que, entre otros factores, determinó el agotamiento y colapso del modo de producción feudal.

Trumpe la revolución científica

Timidamente al principio y con irresistible potencia y arrogancia después, la experimentación surge con el primer Renacimiento, de la mano del incipiente capitalismo mercantil, en algunas ciudades -en rigor, "ciudades-estado" - de Flandes y del norte de la península itálica: En el seno de la vieja ciencia contemplativa, se había ido engendrando un nuevo paradigma, la ciencia moderna, pragmática y utilitaria. La nueva clase emergente, la burguesía, instaura, con arrestos revolucionarios, las figuras del empresario y el ingeniero como los nuevos adalides de una cultura basada en el trabajo. Más adelante se sumará la del científico. Señalemos que el término que designa a la nueva profesión -*scientist*- aparece tardíamente,

en 1840, propuesto por Wheller, no casualmente en el Reino Unido y el apogeo de la revolución industrial. (Capanna, 2004)

La pujante burguesía demanda de las Ciencias "respuestas" prácticas en orden a nuevas tecnologías de producción y gerenciamiento, en el marco de una nueva concepción del mundo que privilegia la racionalidad, la eficiencia y el pragmatismo.

Digresión inevitable

En este punto se hace necesario hacer notar que gran parte de los instrumentos y materiales utilizados con fines prácticos a partir del Renacimiento fueron en realidad productos de los pueblos "bárbaros" del Medio y Extremo Oriente que el "genio europeo" supo expropiar y utilizar con habilidad en su propio provecho. Hagamos un breve repaso. La brújula y otros instrumentos de medición que hicieron más seguros los viajes de ultramar, posibilitando la saga descubridora. El papel, que vino a sustituir al sumamente oneroso pergamino, facilitando el desarrollo de la imprenta y el impreso -herramienta sin la cual la "revolución cultural" de la Modernidad no hubiera sido posible. (Valdés de León, 2003) La pólvora, gracias a la cual los conquistadores europeos pudieron imponer su superioridad militar sobre los pueblos aborígenes de África, Asia y América.

Ya con anterioridad los griegos habían expropiado y hecho suya otra herramienta fundamental para la producción y comunicación de la cultura, la escritura alfabética "tomada" del alifato fenicio de raigambre semítico y "adaptado" a la lengua de Homero. En esta línea de análisis no resulta ocioso recordar que las letras minúsculas de nuestro alfabeto -denominado "romano" - fueron establecidas en el ochocientos por Carlomagno, soberano de origen "bárbaro" -de la etnia de los francos- convenientemente romanizado y cristianizado.

Pero hay más. El desarrollo del cálculo matemático, sin el cual, como se verá de inmediato, el capitalismo mercantil no hubiera existido, fue posible gracias a la expropiación de los números "arábigos" - y, su verdaderamente revolucionaria inclusión del "cero" como magnitud representable - no obstante lo cual la Europa cristiana desencadenó contra dicha cultura, con supuestos pretextos religiosos, la ofensiva genocida que ha pasado a la historia como las Cruzadas. Sin mencionar la "limpieza étnica" que consumaron los Reyes Católicos, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, en el curso de la intencionadamente denominada "Reconquista" de la península Ibérica.

Si a todo esto agregamos que uno de los pilares básicos de la cultura occidental -el monoteísmo, con las implicaciones éticas que dicha creencia conlleva- fue "importado" de Oriente Medio a partir de los textos religiosos del pueblo hebreo -la *Torá*, que incluye el *Pentateudo*, el *Nevi'm* y el *Ketuvim*, que, con algunas modificaciones, será luego conocido como *El Antiguo Testamento*- operación que también se aplicará al Cristianismo, otro emergente cultural de origen no-europeo -es muy poco lo que queda como producción original del "genio europeo" cuya

mayor habilidad consistió en asimilar y sintetizar la "creatividad" de las civilizaciones estigmatizadas como bárbaras o "infieles".

En este contexto resulta evidente que el Renacimiento, concebido como el mero *renacer* de las fuentes europeas de la cultura y el arte occidental exige ser revisado y reescrito.

El cálculo racional

Sea como fuere, en esta nueva *Zeitgeist*, el *cálculo* deviene factor estratégico: La acumulación de capital exige una precisa cuantificación, un control exacto de los costos y beneficios - el sistema de contabilidad por partida doble del humanista Luca Paccioli, autor además de *De divina proportione* - registro confiable de los movimientos dinerarios, sistemas sencillos y universales de medición - de longitud, de superficie, de volumen, de peso y capacidad - que cristalizarán en el *Sistema métrico decimal*, producto de la Revolución francesa. En síntesis, la naciente burguesía desarrollará métodos de cálculo estrictos en un mundo de trance de globalización, tras el "descubrimiento" de América, en el cual las mercancías son transportadas a lugares lejanos y los primitivos sistemas de pago pre-capitalistas - trueque de mercaderías, monedas de metal precioso con valor intrínseco - están siendo sustituidos por medios de pago simbólicos: letras de cambio, pagarés, papel moneda, operaciones de crédito y débito, aseguramiento de riesgo - ver *El mercader de Venecia*, W. Shakespeare - que, en última instancia son sólo y nada menos que asientos contables en los libros de las incipientes instituciones bancarias.

El éxito de un negocio y la adquisición de una fortuna ya no dependen de la imprevisible "fortuna" sino de la ponderación racional de riesgos y ventajas a la luz de información objetiva: El cálculo vence al azar. Surgida en el interior de este paradigma, la Ciencia Moderna arrastra una incoercible pulsión cuantificadora: Aquellas disciplinas cuyos enunciados teóricos no puedan ser matemizados y cuyos experimentos no puedan ser mensurados en términos numéricos quedarán excluidos del Olimpo científico - salvo que se les adose el sambenito de ciencias "blandas". Véase al respecto los argumentos con los cuales el epistemólogo Mario Bunge (1989) denosta al Psicoanálisis. Consecuencia de aquella pulsión, ya desde el Positivismo, la Ciencia impone como criterio de verdad la falacia de las estadísticas. Esta innegable determinación social sobre las ciencias, alcanza para deslegitimar la creencia, aún vigente, en la existencia de una ciencia "pura", neutral y objetiva, afanada exclusivamente en la desinteresada búsqueda de la "verdad" y del bienestar de la "Humanidad".

No resulta extraño entonces que la experimentación florezca en el siglo XIX y principios del S. XX, el "siglo de los inventos", puesto que es el momento histórico en el cual la Revolución Industrial alcanza su madurez, al menos en los países con mayor desarrollo relativo. En este contexto, el científico investiga y experimenta con el objetivo utilitario de generar nuevas tecno-

logías que optimicen la producción industrial de mercancías - artefactos o servicios - destinados al Mercado: El "invento" deviene en patente comercial y marca registrada, expediente mediante el cual Alexander Graham Bell se apropió de la invención del teléfono.

Figura paradigmática en este escenario fue, sin duda, Thomas Alva Edison (1847-1931), ex-vendedor de diarios y científico autodidacta que amasará una considerable fortuna, en el mejor estilo del "*self made man*", tras inventar y comercializar, entre otras innovaciones, el fonógrafo, el megáfono, el kinetoscopio, la primera central eléctrica (Nueva York 1882) además de la silla eléctrica y su propia imagen: El "mago de Menlo Park."

La nómina de científicos e investigadores del período considerado, además de los ya citados es muy extensa, en el vasto mundo de la ciencia y la técnica. Citaremos algunos en orden a su aparición en escena. James Watt, Jean-Baptiste Lamarck, Joseph-Nicéphore Niepce, George Stephenson, Louis J.M. Daguerre, Samuel F.B. Morse, Charles A. Darwin y Louis Pasteur, Edgard J. Muybrgidge, Sigmund Freud, George Méliès, Pierre y Marie Curie, August y Louis Lúmière, Guglielmo Marconi, Wilbur y Orville Wright, Albert Einstein y Max K.E.L Planck. Nunca tan pocos inventaron tanto en tan poco tiempo. Algunos, impulsados por el deseo altruista de contribuir al bienestar de la humanidad -en el espíritu de progreso indefinido que define a la época- otros, en cambio, por el mero afán de lucro o de notoriedad, estos hombres y mujeres -que van desde el inventor de la máquina de vapor, "motor" físico de la Revolución Industrial hasta quienes indagaron en la estructura íntima del ser humano, de la materia y del Universo- modelaron, merced a la investigación y a la experimentación, el mundo en el que hoy vivimos y el sujeto moderno. Ya en el S. XX y con la madurez del capitalismo industrial la figura del científico independiente va siendo sustituida por la del científico asalariado, al servicio de las compañías y de los Estados, instituciones que pasarán a ser agentes activos de la investigación.

La II Guerra Mundial marca, en este sentido, un punto de inflexión. El anterior conflicto -la "Gran Guerra", 1914-1918- había dejado una enseñanza: las guerras no se ganan en los frentes de combate - o no sólo en ellos -, allí a lo sumo se ganan o pierden "batallas". Las guerras se ganan o se pierden en la retaguardia: El desarrollo industrial y tecnológico que permite la producción creciente de armamentos y su flujo sostenido hacia el frente. En consecuencia, las potencias beligerantes van a destinar cuantiosos recursos económicos y humanos en investigaciones destinadas a la invención y fabricación de armas y tecnologías bélicas con mayor poder mortífero, capaces de decidir el rumbo de la contienda: el sueño del "arma definitiva" obsesionaba tanto a F. D. Roosevelt como a A. Hitler. En los Estados Unidos, y a instancias de Einstein, se desarrolla el Proyecto Manhattan (1942) que convoca a los más prestigiosos físicos de la época -Robert J. Oppenheimer, Enrico Fermi, entre otros- cuyos trabajos serán verificados "experimentalmente" en

Hiroshima y Nagasaki -6 y 8 de agosto de 1945, primeros bombardeos a poblaciones civiles con armas nucleares- que ocasionaron ciento treinta y siete mil y cuarenta mil muertos respectivamente- y pusieron fin a la guerra. Con anterioridad, los científicos del III Reich, comandados por el físico Wernher von Braun, habían venido desarrollando en la base de Peenemünde bombas autopropulsadas de mediano alcance -las V-1 y V-2-, origen de la misilística actual. Tras la derrota nazi, von Braun continuó su “carrera” en los Estados Unidos, donde llegó a ocupar cargos importantes en la NASA y en la industria privada. (Acercado de los problemas éticos que el hecho de trabajar para la destrucción suscitó en algunos científicos de la época, véase *Copenhague* de Michael Frayn, basada en el encuentro que en dicha ciudad tuvieron Niels Bohr y Werner Heisenberg en 1941) Concluido el conflicto, la rivalidad política entre las potencias triunfadoras, se trasladó al terreno de la ciencia y la tecnología: El fin del monopolio atómico, la “carrera” espacial y es sabido que, en definitiva, la caída del “socialismo real” en 1991 fue también consecuencia del atraso soviético -sobre todo en las tecnologías más sofisticadas, en particular, en el campo de la informática.

En la actualidad, las grandes inversiones en capital, equipamiento y personal especializado que la investigación científica requiere ha tenido como efecto no deseado que únicamente las grandes empresas transnacionales y los Estados de los países más desarrollados -en especial, sus Departamentos de Defensa- estén en condiciones de proyectar y concretar programas de investigación y experimentación. La asignación de recursos (Oscar Varsavsky, 1975) por parte del estado y de las corporaciones ha pasado a ser el factor determinante de la investigación: Quien financia impone *qué* problemas se deben investigar, es más, determina *qué* cuestiones deben ser consideradas como “problemas” -que no serán sino aquellas que se relacionen con los intereses económicos de las corporaciones y los intereses estratégicos de los Estados Mayores de las grandes potencias.

La Ciencia ha devenido industria y el conocimiento, mercancía: La producción de conocimientos se ha burocratizado. Más que a investigaciones originales, el científico se dedica a redactar “*papers*” cuya publicación en las revistas especializadas favorece su *ranking* profesional y su *status* económico. (Un estudio más detallado de esta cuestión en Oscar Varsavsky, 1975) Por otra parte, la brecha de conocimientos existente entre los países desarrollados y los de la periferia se ha tornado infranqueable- y continúa ampliándose en manera exponencial: El porcentaje del P.B.I. que los países del grupo de los 7 destinan a investigaciones de base y al desarrollo de nuevas tecnologías, que no son redituables en el corto plazo, es incomparablemente superior al que pueden destinar a tales fines los países periféricos, en muchos de los cuales, además, al compás del pensamiento neoliberal, la inversión en Ciencia y Tecnología es considerada casi como un gasto inútil. (Recordar los exabruptos que el ex Ministro Domingo Cavallo dirigió en su mo-

mento a los investigadores)

El atraso tecnológico, al tiempo que nos coloca en situación “tecnológico-dependiente” -exportamos soja para canjearla por *chips*- ha reducido la experimentación a su mínima expresión y al científico investigador en una especie en extinción, que apenas sobrevive heroicamente gracias a la “prepotencia de trabajo”, como diría Roberto Arlt, de algunos profesionales e instituciones.

Artes y experimentalidad

A medida que las ciencias van abandonando la práctica experimental - al menos en el sentido que el imaginario social le atribuye a este término - ésta se desplaza al más fértil territorio de las Artes, en el cual cumple, como ya hemos indicado, funciones radicalmente diferentes.

La tensión experimental en las artes contemporáneas puede rastrearse, entre otros, en Jonathan Swift (*Una modesta proposición*), Lewis Carroll (las dos *Alicias*), Stephan Mallarmé (*Un golpe de dados no puede vencer al azar*) y Alfred Jarry, entre otros. De este último destacamos “*Ubú Rey*” (1896) concebida para ser representada por marionetas, que reintroduce en la escena y en la literatura decimonónica la comicidad popular, ácida e irreverente de Rabelais; Jarry fue el fundador de la “parafísica” o ciencia de las excepciones, y su legado será continuado por el Surrealismo. Resulta irónico que aquella obra, escrita por Jarry como una broma estudiantil, y como tal transgresora (la primera palabra que el *Padre Ubú* pronuncia en escena es “*merdre*”, deliberada deformación del término) venga a terminar transformada en una “ópera”, y como tal, “cultura” a pesar del agregado de “bufa”, traducida al alemán y con música compuesta por un autor polaco, Krzysztof Penderecki (1991) ex-vanguardista devenido conservador; obra que fuera estrenada en el Teatro Colón en la actual temporada.- prueba incontrastable de cómo *todas* las vanguardias, aún las más provocadoras, terminan siendo fagocitadas por la cultura dominante. (Hobsbawm, 1998)

La experimentalidad presente en el *Manifeste du Futurisme* (Le Figaro, París, 1909) de Filippo Tommaso Marinetti, con su grandilocuente ruptura con el academicismo y la apología de la civilización industrial, las máquinas, la violencia y la guerra -que concluirá con la adhesión del movimiento al fascismo italiano-, se manifiesta con toda su potencia en la revulsiva estética dadá: Marcel Duchamp (*La casada desnudada por sus solteros*), Erik Satie (*Tres fragmentos en forma de pera*, *Música para amueblamiento*, en línea con el Futurismo ruso: *Una bofetada al gusto público*, 1912, de V. Chlebnikov, V. Maiakovskij y D. Burlyuk). De manera más amable, la experimentalidad está presente en los *cabarets* y el teatro musical durante la fugaz república de Weimar (Die Dreigroschenoper, 1928, conocida como *La ópera de tres centavos*, de B. Brecht y K. Weill) y en la experiencia plástica, musical y coreográfica del *Ballet Triádico* (Stuttgart, 1922) de Oskar Schlemmer, producida al calor de las tendencias no funcionalistas de la Bauhaus de

Weimar -si bien Schlemmer le había bocetado en 1914, en la época del controvertido estreno de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky por los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, en París.

En la música las tendencias experimentales -presentes ya en Richard Wagner (*Tristán e Isolda*, ópera en la cual el discurso musical se empieza a alejar de los cánones tonales clásicos) y en Gustav Mahler, serán formalizadas con la designación del “atonalismo” por Arnold Schomberg, y desarrolladas por la Escuela de Viena (1908-1914) que incluye además a Anton Webern y Alban Berg. De este último, autor de las óperas *Wozzek* y *Lulú*, con marcada impronta expresionista - y para ilustrara las múltiples convergencias que dan forma al arte de posguerra en la Europa central - destacamos su Concierto para violín (1935) subtítulo *A la memoria de un ángel*. El “ángel” en cuestión no era otro que la hija de Alma Mahler - años atrás esposa de Gropius en el período Weimar de la Bauhaus: Después de su única visita a la escuela, Alma decidió no volver más, asqueada por el olor a ajos que impregnaba el edificio, consecuencia de la rigurosa dieta macrobiótica que el delirante Johannes Itten hacía ingerir a sus alumnos del “curso preliminar”, *Vorkurs*, como parte de su método pedagógico (Whitford, F., 1984/1991) (El 26 de agosto del presente año el concierto de Berg, *Dem Andenken eines Engels*, fue interpretado en el Teatro Colón por la Filarmónica de Buenos Aires actuando como solista el virtuoso letón Gideon Kremer, con buena repercusión en el público y la crítica especializada).

En la misma línea de experimentación de la Escuela de Viena están empeñados Béla Bartok, Paul Hindemith, Artur Honneger y Darius Milhaud. Por esta vía Schönberg y Webern arriban al dodecafonismo (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen) y a la música serial. En Estados Unidos, un epígono de Schönberg, John Cage, introduce el factor aleatorio en la composición musical, privilegiando el rol del intérprete, y con *Roartorio*, estrenado en 1980 por Pierre Boulez, hace colisionar la experimentación musical con la literatura al tomar como tema de esta obra, fragmentos del *Finnegan's Wake* de James Joyce. La misma experiencia había sido acometida por el italiano Luciano Berio en 1958, quien a instancias del lingüista E. Samguinetti -tras del cual se percibe la robusta sombra de Ferdinand de Saussure- compone su *Tema. Homenaje a Joyce*, basándose en el capítulo “Las sirenas” del *Ulises*. Como se ve o, mejor debería escribirse, “como se oye”, la experimentación tiende a disolver las fronteras entre los “géneros”, la escritura, la oralidad, el ritmo y la musicalidad, “fusión” que ya había sido intentada por Lewis Carrol en *Alicia en el país de las maravillas*. En el riquísimo campo de la música experimental -en el cual habría que incluir la música concreta, la electroacústica y la electrónica- no queremos dejar de mencionar la corriente Minimalista, cuyo origen podemos establecer en las artes visuales (Kazimir Malevich, *Cuadro negro sobre fondo blanco*, 1915), que como “Minimal Art” resurge en Nueva York a finales de la década del 50’ en la plástica y en la

música. Ésta se estructura sobre la repetición, sin desarrollos armónicos ni variaciones, de un sujeto temático, ya preanunciada por Maurice Ravel en su popularísimo *Bolero*, corriente en el cual se destacan John Adams y Philip Glass. De este último de interpretó en el Colón, la música especialmente escrita para la versión, histórica, del *Drácula*, en la interpretación de Bela Lugosi de la década del ‘30.

En las artes plásticas, al menos desde 1917 (Marcel Duchamp, *Fuente*), la “exposición” tradicional de cuadros ha venido perdiendo sentido, desalojada por la presentación de objetos de la más variada índole, o por el diseño y construcción de “instalaciones” efímeras que obligan al público a desplazarse por recorridos predeterminados, con el agregado, en la actualidad, de efectos luminotécnicos, y en algunos casos, con efectos sonoros, música o ruidos especialmente compaginados dentro de un contexto espacial de carácter escenográfico.

La ruptura con lo pictórico tradicional vino aparejada con el desarrollo de la fotografía y el perfeccionamiento de las técnicas de reproducción gráfica y la democratización de la difusión y circulación de las “obras de arte”, que han quedado privadas, según observara agudamente Walter Benjamín, del halo “sagrado” que las consagraba como objetos únicos, piezas originales, al alcance exclusivo y privado de la élite. Por afuera de los recintos cerrados, otras tendencias como el “Land Art” realizan intervenciones traumáticas sobre entornos “naturales”, lo que exige costosos equipos de producción (Christo Javacheff y Jean Claud), muy lejos de las primeras e ingenuas “intervenciones” que se limitaban a arrojar baldes de pintura a las espesas aguas de los canales venecianos. Como es lógico, en estas “obras”, la “mano creadora” del artista ha desaparecido, así como el contacto físico con la materia, en tanto el proyecto es realizado, en un ejemplo clásico de división del trabajo, por un equipo de técnicos y especialistas contratados al efecto, que el “artista” supervisa: Sol Lewitt y su proyecto para la Fundación Proa, teledirigido desde Nueva York (2002). Enumerar las experimentaciones que jalonan el desarrollo de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XX -desde el Pop-Art y The Factory hasta el Arte conceptual o *L'arte povera*, excede las intenciones de este trabajo (Una guía práctica de este período se puede encontrar en Lucie-Smith, E. 1996/2000).

Como resultado de este proceso de fusión y síntesis, en la actualidad la experimentación en las artes -en algunos casos, devenido en mero “experimentalismo”- se concentra con mayor énfasis en las artes del espectáculo, tras la brecha inaugurada por Bertolt Brecht con su concepción de un teatro épico, no aristotélico, que con el recurso de la distanciamiento no busca la catarsis del público, sino por el contrario, una mirada objetiva crítica, con obras nunca “terminadas”, experimentales, siempre sujetas a los cambios que surjan de los sucesivos ensayos y representaciones. Desde otro horizonte estético y político, las innovaciones de Eugéne Ionesco, Samuel Beckett y Antonin Artaud, entre otros (Teatro del Absurdo, Teatro de la

Crueldad en su denominación mediática) han puesto en cuestión las convenciones del teatro burgués: La unidad de espacio y tiempo, la progresión dramática, el texto “de autor”, la separación física entre la escena y los espectadores, el tiempo “real” de cada acto, se disuelven en la producción grupal de la *dramaturgia*, la inclusión -con reminiscencias circenses- de la acrobacia, el protagonismo que adquieren los “objetos” -con o sin animación- y el dispositivo escenográfico, la disposición de nuevos espacios donde los actores y el público están en contacto físico -al estilo del teatro popular tardo medieval- configurando un nuevo tipo de espectáculo, producto de una constante experimentación, muy alejado del modelo clásico (De la guarda, El periférico de objetos, y, en especial, La Fura dels Baus)

Con la incorporación masiva e indiscriminada de la informática en las artes visuales, cuyos límites -como las fronteras de los Estado-Nación, se van tornando cada vez más borrosos- entran a pendular entre un todavía no definido “arte digital” y las “artes performativas”, género ambiguo en el cual diversas expresiones artísticas -plástica, música, actuación, danza, literatura, “diseño”, escenografía- confluyen, no siempre de manera armoniosa, en una *estética del gesto* -que hunde sus raíces en el “*happening*” de los ‘60 -configurando eventos “multimedia” producidos con generoso despliegue tecnológico pero con discutibles resultados artísticos (*Buenos Aires Tour* de Jorge Macchi, presentado en la última edición de Arte BA.)

La inclusión de la experimentalidad en algunos géneros marcadamente tradicionales -monopolizados por la élite- la ópera, en particular, no ha sido bien recibida ni por el público ni por la crítica. Valgan como ejemplos recientes, la gigantesca e inhóspita sala de hospital en el cual transcurría el tercer acto de *La traviata* (G. Verdi, representada en el Luna Park, 2002), el dispositivo escénico (cintas transportadoras) diseñado por Kuitka para *El Holandés Errante* (R. Wagner) en el Teatro Colón (2003), abucheado por los abonados; la fría recepción que tuvo el estreno de *Fuego en Casabindo* (Virtú Maragno sobre la novela homónima de Héctor Tizón) ópera nacional cuyas innovaciones formales y temáticas obtuvieron como respuesta la fuga de parte del público durante el entreacto.

Nuestro examen de las relaciones -como se ve, no siempre felices- entre las artes y la experimentalidad estaría incompleto si no mencionáramos las consecuencias negativas que la incorporación de las nuevas y prepotentes “tecnologías” han ocasionado en las artes y en la cultura contemporáneas.

En el cine, sobre todo en el norteamericano, se observa que los “efectos especiales” - concebidos al principio como auxiliares del relato filmico- han pasado a ser los protagonistas de muchos filmes, sustituyendo al desarrollo dramático. Este recurso válido y hasta inevitable para aquellas películas que derivan del *comic*, como *X-men* o *El hombre araña*, deviene impropio en aquellas cuyo origen es de carácter literario (*Troya*, donde hasta los mismos dioses

olímpicos han sido suprimidos para dar lugar a los “efectos”, merced a un millonario presupuesto)

En otro orden, la cultura visual predominante, basada en la fragmentación y la velocidad, características estéticas y funcionales del *video clip* y la habitualidad del *zapping*, promueve en las generaciones jóvenes una concepción fragmentaria de la realidad, a tono con la visión -típica del Posmodernismo- de la historia y la cultura como *collage* o *patch work*: Amontonamiento azaroso de discursos parciales, sin relaciones estructurales ni núcleos generadores de sentido, como no sea un “presente” interminable -además de la fetichización de las categorías de “joven” y “moderno” como instancias eternas y metafísicas, privadas de historicidad.

No resultará exagerado sostener que como correlato a este contexto mediático -estimulado además por el uso compulsivo de Internet- el discurso juvenil aparece fragmentado, su repertorio lingüístico sumamente restringido y con evidentes dificultades para acceder con fluidez al pensamiento abstracto y a su verbalización.

De cualquier modo, queda en claro, a manera de síntesis, que las artes del S. XX están funcionalmente asociadas a la práctica de la experimentalidad - más allá de los resultados estéticos que hayan producido así como de la perdurabilidad en el tiempo de sus propuestas programáticas. Su pulsión por impugnar el ordenamiento existente, su pasión por ampliar el horizonte de lo posible son, sin duda, meritorios. Tratemos de ver entonces como operan estas tensiones en las disciplinas proyectuales.

El método experimental y el diseño

La Revolución Industrial, en especial promediando el siglo XIX, trae aparejada una tajante división entre el trabajo físico, manual y el trabajo intelectual, técnico y organizativo. Por esa brecha, junto al surgimiento de una nueva clase social -el proletariado- emerge una nueva profesión, la del proyectista o diseñador, representada en primer lugar por los ingenieros y los arquitectos, a los cuales se irán incorporando más tarde técnicos en el área industrial, y más recientemente, en la comunicación visual. Las profesiones citadas en primer término, al adquirir *status* universitario logran un mayor reconocimiento social, en tanto el resto de los diseños quedan relegados como disciplinas menores, cuando no, a meros “oficios”.

No obstante estadiscriminación, el método proyectual es común a todas estas actividades, puesto que el “Diseño”, contrariamente al sentido común que lo asocia con “objetos” o “dibujos”, se define como un proceso de programación racional que, a partir de un *acto de lenguaje*, conduce a la producción industrial de bienes y servicios (Más adelante desarrollaremos este concepto)

El proceso proyectual se inicia con la demanda de un comitente, empresa o institución, que formula un encargo concreto al profesional. Este realiza, en primer término, un relevamiento de los datos técnicos necesarios para plantear el problema de diseño en

términos razonables de funcionalidad, costos y factibilidad, ensayando distintas alternativas prácticas de solución. Eligiendo, mediante procesos de verificación específicos -más o menos sofisticados- el “partido” que mejor responde a los requerimientos económicos y funcionales del comitente, dentro de plazos previamente convenidos, recibiendo como retribución honorarios estipulados legalmente. Su trabajo se concreta con la entrega de documentación técnica -memorias, planos, prototipos, maquetas, originales, etc. según la especialidad- y, en general, toma a su cargo la dirección de la “obra” o la supervisión del proceso de fabricación industrial del producto, -lo que exige una determinada idoneidad técnica- cuyo destino, como bien de uso o de consumo, o como servicio, es el Mercado. Como se ve, el proceso proyectual no es una acción espontánea o autónoma del diseñador, se pone en marcha en tanto y en cuando exista una demanda concreta, de orden verbal, ante la cual el Diseño se constituye como “respuesta” eficiente.

Todo el proceso proyectual, en definitiva, una secuencia ordenada de toma de decisiones, está regido tanto en las etapas “creativas” -la búsqueda de soluciones- como en las etapas “técnicas” -la implementación material de aquellas soluciones- por la más estricta racionalidad, por la deliberada exclusión de toda tentación lúdica, propensión aleatoria o veleidades estetizantes, en el espíritu del Funcionalismo propio del “Movimiento Moderno” para el cual, como es sabido, la forma “sigue” dócilmente a la función, según la fórmula *form follows function*, acuñada por L.M. Sullivan; en el marco de un proceso marcadamente consciente, donde toda decisión debe estar sostenida por alguna “razón”, la obra de personajes como Antonio Gaudí, por citar un caso notorio, resulta al menos incómoda, por inadecuada al dogma Modernista.

El método proyectual garantiza, dentro de ciertos límites, a quien lo practica, que si observa rigurosamente los pasos ordenados por el canon, el resultado será la respuesta más adecuada “en función” de las diversas variables que condicionan el proceso -que van desde el presupuesto disponible, hasta el contexto político y los límites estéticos imperantes. Para matizar, en alguna medida, el carácter toscamente lineal del proceso descrito, se suele adicionar el término “iterativo”, tomado en préstamo de las Matemáticas como aproximaciones sucesivas o serie de operaciones o pasos de programas que se repiten hasta que quede satisfecha una condición previamente determinada.

Sea como fuere, queda claro que el “método” no puede dar cuenta de los procesos subjetivos capaces de producir soluciones innovadoras, no “programadas” ni programables.

Para intentar salvar esta falencia, algunos autores (Joan Costa, 1988) incluyen, como parte del “método”, una etapa de “incubación” en la cual, al parecer, las “ideas” son procesadas o, mejor, se procesan a sí mismas, como entes dotados de vida propia que se autodeterminan por “afuera” o al margen

del sujeto, dando como resultado una “iluminación” o “idea”, cuya aparición no puede ser explicada en términos de racionalidad.

Esta peculiar terminología entre biólogo y místico -del acendrado misticismo de Costa ya nos hemos ocupado en un trabajo anterior- ilustra las dificultades que encuentran los defensores del “método” para explicar la intrusión de elementos alógenos, no previstos -es más, rechazados- por el “método”, vinculados a la sensibilidad y la emotividad y de innegable prosapia inconsciente, irreductible a la razón, imposible de cuantificar.

El dogma funcionalista -cuya formalización suele atribuirse erróneamente a Bauhaus- encierra una contradicción insoslayable al yuxtaponer en relación de subordinación los términos función y forma mutuamente excluyentes, toda vez que la función, en tanto eficacia instrumental con arreglo a fines es matemáticamente cuantificable, mientras que la *forma* en tanto cualidad que el sujeto atribuye al objeto según su percepción y sensibilidad, es inconmensurable.

Conscientes de esta dificultad, de orden ontológico, en la Escuela Superior de Diseño de Ulm -anacrónica “heredera” de los restos bauhausianos- se intentó solucionar la transfiriendo los términos cuantitativos de la Teoría Matemática de la Información (C. Shannon, W. Weaver, 1949) al análisis estético y a la práctica del Diseño, elaborando fórmulas matemáticas que permitirían “medir” la belleza de la forma (Rolf Garnich: *Método matemático universal para la descripción objetiva de las condiciones estéticas en el proceso analítico y para la proyección formal generadora en el proceso sintético de los objetos del diseño*, 1968, citado por Bernhard Burdel ([1991], 1999). Lo largo y farragoso de este pintoresco título habla a las claras de los disparates a que suele conducir el uso abusivo de la “razón”.

Fuera del ámbito académico, concretamente, desde los medios de comunicación “para las masas”, buscando resolver el “misterio” de la irrupción de factores no previstos en el proceso proyectual, se ha acuñado el término “creatividad” -rápidamente apropiado por la Publicidad que lo ha convertido en el nombre propio de una “profesión”- término carente de todo contenido científico no obstante lo cual ha conseguido carta de ciudadanía en las instituciones académicas -no precisamente en la Facultad de Psicología - sin que nadie, por ahora, haya podido precisar con exactitud, requisito epistemológico elemental, en que consiste esta “cacareada” creatividad, cuestión sobre la que volveremos más adelante. Por este canal, la “creatividad” termina convirtiéndose en *show*, esto es, se faranduliza.

Hasta aquí podemos concluir en que, por su propia estructura lógica y por la función económica que cumple en la vida de la sociedad, el “método proyectual”, en tanto tal, obtura, torna impracticable por antieconómico, todo intento de carácter experimental en las disciplinas del Diseño- experimentación que resultaría onerosa en la relación costo-beneficio del proyecto y riesgosa en orden al paradigma

ideológico dominante.

Esto es así por cuanto la acción de experimentar tiene siempre, un talante contestatario, puesto que experimentar implica poner en cuestión, interpelar un orden establecido, físico o social: ¿Esto es *necesariamente* así? ¿No podría ser de otra manera? y, en todo caso, ¿Por qué es como *creemos* que es?

En tal sentido, experimentar es poner en cuestión una “verdad” consagrada, sacralizada por la sociedad como tal, y como tal, indiscutible - trátase del geocentrismo, la generación espontánea, el flogisto o la propiedad privada de los medios de producción.

El método proyectual y la enseñanza del Diseño

Conforme la enseñanza del Diseño se institucionaliza, los métodos de “transmisión” de su práctica, reproducen, replicando, el esquema cartesiano del “método proyectual” en el cual, como se ha señalado, no hay espacio -ni lógico, ni temporal, ni institucional- para la experimentación.

Los métodos de enseñanza, por lo tanto, privilegian el resultado fáctico, el “producto”, en detrimento de la reflexión acerca del proceso. La crítica, que es la enseñanza que el docente imparte desde su *sitio de sujeto supuesto saber*, se centra -en las rituales “colgadas” colectivas- en el análisis formal y técnico, con exigua o nula consideración de los presupuestos ideológicos, las instancias de toma de decisiones y los procesos subjetivos, afectivos y emocionales que subyacen al proyecto, y en definitiva, lo conforman. Por otra parte, suele velarse -por lo general- toda referencia a las exigencias reales del Mercado y de la sociedad, omisión interesada mediante la cual el Diseño termina constituyéndose como en ente ideal, ajeno o “por encima”, del contexto social del cual es producto. Consecuencia de este fermento son los proyectos que hemos llamado “diseño-ficción”, sin relación alguna con la realidad. Casos paradigmáticos: “proyecto” de señalización del monasterio descrito por Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, “proyectos” de diseño de billetes de banco para países de fantasía, “proyectos” de diseño de identidad visual para empresas inexistentes, que el alumno “inventa” y denomina a su antojo, y otros no menos desopilantes en los cuales, en el mejor de los casos, experimentar se confunde con denegación de lo real, que es *la materia* propia del experimento.

Otro síntoma de la estrechez conceptual del método, en su faz didáctica, lo percibimos en la desconsideración casi total por las cuestiones teóricas y prácticas relacionadas con la Retórica y la siempre problemática transferencia de sus operaciones y figuras al “lenguaje” visual, así como el desconocimiento de los deslizamientos de sentido, metonímicos y metafóricos, vía regia de acceso al proceso primario, los mecanismos de desplazamiento y condensación descritos por Freud (1900), que están en la fuente misma del pensamiento creativo - en última instancia, “subversivo” en tanto elude con astucia mediante el ardid retórico el control super-yoico de la “razón”.

El desencadenamiento productivista de la libre

asociación -dentro de los márgenes que impone la pertinencia semántica respecto del *objeto-en-diseño*- según la fórmula propuesta pero no desarrollada por Norberto Chaves, 1990- suele ser reprimida por impertinente y, además, por cuanto puede llegar a poner en cuestión el saber del docente, aferrado a la cerrada ritualidad del “método”.

Nuestra crítica a los métodos vigentes de enseñanza del Diseño no propone su erradicación, puesto que siguen siendo útiles en tanto garantizan la *enseñabilidad* de las disciplinas proyectuales, asegurando, dentro de ciertos límites, competencias y contextos institucionales, la eficaz “transmisión” de saberes y habilidades prácticas.

Lo que objetamos del método es su capacidad tanática para obturar la emergencia de nuevas alternativas de proyectación al priorizar, a la manera de la escolástica medieval, la repetición acrítica del saber consagrado impidiendo o, en el mejor de los casos, no estimulando la producción de investigaciones teóricas acerca del Diseño, sus modos de producción y de enseñanza. Cuestionamos el lugar que el método asigna al docente, que lo obliga, en la instancia de la “corrección”, a reproducir su manera de diseñar formando alumnos-clones que aprenden “a su imagen y semejanza”. Y cuestionamos sobre todo su tendencia a obliterar cualquier arresto experimentador que signifique abandonar el mullido mundo de las certezas para explorar el menos confortable, pero más estimulante territorio de la incertidumbre -que es lo experimental. Lo que criticamos es una *praxis* mutilada que muchas veces termina agotándose en rituales desprovistos de sentido y en productos anodinos.

Sólo resta agregar que la situación no es muy distinta en el área de la enseñanza de las Artes: Las academias han sido diseñadas para “transmitir” una formación básica y tienden a la inevitable uniformización de su alumnado para adaptarlos al rol social de “Profesor Superior” en tal o cual disciplina -que el Mercado y la sociedad demandan. El “talento” -si existe- implica transgresión productiva, es “peligroso” para su portador y para la comunidad organizada, no garantiza el “éxito” profesional, antes bien, suele atraer encono y sanción. El “talento”, compleja estofa funcional, producto incontrolable del deseo inconsciente y sus imprevisibles tramitaciones sublimales, síntoma productivo de infrecuentes neurosis, no puede ser “transmitido” -por fortuna. Que de las Academias surjan “artistas” en sentido estricto, es una pura contingencia.

Enseñar a diseñar, enseñar Diseño o, mejor, diseñar diseñadores no puede limitarse a “enseñar” una metodología proyectual, que el alumno pueda hacer propia y utilizar con razonable eficacia. A esta formación, necesaria pero no suficiente, debemos incorporar algo de ese “salto al vacío” simbólico que lo experimental propone.

La institucionalización de espacios de experimentación en la enseñanza de los diseños, serviría, sin duda, para revitalizar los métodos convencionales.

La experimentación, como síntesis de lo pulsional y

de conciencia de lo pulsional, de lo sensible y de lo racional, del azar y del cálculo, es un camino todavía no explorado que vale la pena recorrer, allí donde el rigor no excluye al placer ni el trabajo al juego.

Diseño, teoría y experimentación

Cuando el Diseño -en sus múltiples especialidades: Gráfico, Industrial, de Indumentaria, Textil, de Imagen y Sonido, de Interiores, etc.- deja de ser el laborioso ejercicio de un oficio manual- muchas veces adquirido de manera autodidacta y no siempre considerado socialmente- para acceder al *status* universitario, es decir, cuando de la pura empiria el Diseño es constreñido a cierta *episteme* - lo ocurrido en Buenos Aires hace cerca de 20 años-, la nueva "disciplina" se ha ido instalando en el imaginario social -y en el imaginario de sus propios practicantes y docentes- en un lugar incómodo: Ni ciencia, ni arte, ni -siquiera- técnica, el Diseño habita en una suerte de limbo epistemológico del cual la módica producción "teórica" autóctona no ha logrado liberarlo. Algunos de los motivos de esta "falta de ser" de la disciplina ya fueron explicados en otro lugar, por lo que sería ocioso discutirlos nuevamente aquí (Valdés de León, 2001).

Para nosotros el Diseño - en el sentido más amplio del término- es una de las instancias, precisamente la del "proyecto", del proceso mediante el cual nuestra especie se ha ido apropiando del mundo material, esto es, de la "Naturaleza" - empezando por la propia- para explotarla en su beneficio mediante el trabajo socialmente organizado -en el seno de sociedades que van adoptando históricamente diferentes formaciones económicas y políticas en función del modo de producción dominante.

El Diseño, así entendido, ha desempeñado un rol protagónico en el devenir de la especie, en un largo y complicado itinerario que se inicia cuando ésta "inventa" la posición erecta - cuatro millones de años atrás - y fabrica las primeras herramientas - *Homo habilis*, hace dos millones y medio de años. Muy lentamente la especie se va despegando del resto de los primates superiores y de las ciegas determinaciones de la "Naturaleza", proceso para nada lineal ni "evolutivo" ni teleológico -como suele suponerse- sino, por el contrario, jalonado por una sucesión no programada de mutaciones y saltos cualitativos, muchos de ellos meros productos del azar, no exento de dramáticos fracasos -los "hombres" de Java, de Pekín, de Neanderthal, de CroMagnon y otros prototipos fallidos- proceso que culmina en el *Homo sapiens sapiens*, la actual especie dominante, que se ha ido diseñando a sí misma, modificando su propia "naturaleza" y la Naturaleza circundante, instaurando el reino de la Cultura mediante el trabajo, la ardua adquisición de la capacidad de simbolizar que cimenta el lenguaje y la vida en sociedad.

El Diseño -no como "disciplina" sino como inevitable y necesaria manera de ser del hombre en el mundo- protagoniza también los gigantescos logros de la Revolución Neolítica, la Primera Revolución Industrial: El control del fuego, la estabilización de la

estructura parental -mediante el recurso del tabú del incesto-, la domesticación de especies animales inferiores, el abandono del nomadismo y la subsistencia por la caza y la recolección -la horda- por el sedentarismo -la tribu- y la agricultura, fruto del laborioso experimentar con especies vegetales silvestres hasta convertirlas en plantas alimenticias y proveedoras de insumos. En esta etapa se instalan los primeros poblados -luego ciudades-, se produce la invención de la escritura y la organización de sistemas de administración y distribución de los excedentes que dan origen a los primeros Estados históricos, en la Media Luna Fértil de Oriente Medio y en el Valle del Nilo.

Ya en la Modernidad el aporte del Diseño es innegable en el despliegue productivista de la Segunda Revolución Industrial: El aprovechamiento y manejo de nuevas fuentes de energía y de nuevos medios de transporte y comunicación -impulsados por máquinas de vapor-, la organización de la producción industrial de mercancías, el incremento exponencial de la urbanización, la irrupción de las "masas" en la vida política como consecuencia del incremento numérico y organizativo del proletariado, la instauración de la democracia representativa como forma generalizada de organización política -unida al surgimiento de los Estados nacionales- la construcción de consensos públicos y aparatos de control social con la invención de los medios "masivos" de comunicación y la moderna Publicidad. Cada uno de estos pasos ha sido también un acto de diseño. En tanto ser hablante el hombre es, por eso mismo, un ser que diseña, puesto que la condición humana es la de un *ser lanzado al futuro* que sólo se realiza en la tensión de proyectar porvenires posibles y, en algunas ocasiones, también imposibles.

En el sentido moderno del término, el Diseño es, pues, causa y consecuencia de la complejidad creciente de los aparatos del Estado, de la economía capitalista y de las tecnologías de producción, que imponen una también creciente división social del trabajo, la escisión tajante e irreversible entre la instancia del "proyecto" y la de "producción industrial" y la consiguiente especialización de saberes y habilidades. Los efectos traumáticos de esta *Spaltung*, tanto en el orden social como en el subjetivo, fueron descritos por Karl Marx en su investigación sobre la enajenación en el trabajo, aún vigente. (Marx y Engels, 1848, 1932, 1993 y, tangencialmente, por Sigmund Freud, 1930, 1998)

En el marco de esta conceptualización, sumamente amplia, en un sentido más técnico y operativo, el Diseño puede ser redefinido como una práctica social especializada que consiste en el procesamiento racional, intuitivo y fáctico de una serie de variables objetivas y subjetivas por medio del cual los hombres intervienen operativamente sobre la realidad material, "natural" y artificial, para producir -siguiendo una metodología proyectual y en el interior de un horizonte tecnológico, estético e ideológico predefinido- objetos, servicios y mensajes destinados a satisfacer las demandas, reales o inducidas, mate-

riales y simbólicas de un Mercado segmentado en estratos económicos y socio gráficos -en condiciones tales que garantice un razonable beneficio económico al productor-; todo ello dentro de un contexto histórico y cultural dado. El momento clave de este proceso está fincado en la etapa de proyectación o prefiguración, sobre la que volveremos más adelante. Con la intervención del Diseño que, como ya fue dicho, se concreta merced a la división y organización del trabajo, el entorno físico y simbólico -el “medio ambiente”- será modificado, en general de manera traumática- el motor a explosión y el automóvil- y para peor, en muchas ocasiones, de manera irreversible - el “efecto invernadero”.

Resulta entonces ingenuo sostener que los diseñadores -ese amplio colectivo que incluye, en incómoda fraternidad, desde los arquitectos, a pesar de la fatua solemnidad que algunos de ellos ostentan, hasta los diseñadores de “modas”, pese al estudiado estilo *casual* de algunos de sus practicantes-, sería ingenuo sostener, repetimos, que los diseñadores se limitan simplemente a diseñar “objetos” de diferentes dimensiones y complejidad, como muchos todavía creen: Lo que en verdad diseñan -a veces sin tener conciencia de ello- son comportamientos, conductas y creencias, modelando subjetividades, modos de ver y de ser, consensos, entornos, en fin, ideología: Al tiempo que incorporan un importante valor agregado, simbólico, a los objetos que diseñan.

En efecto -y está inscripto en la palabra misma- diseñar es transmutar la materia en signo, esto es, *designar*, otorgar sentido al objeto -mediante un gesto, el *designio*, no exento de voluntarismo- integrándolo al mundo de la cultura, que no es otra cosa que la construcción y reproducción de símbolos socialmente compartidos. Es en este proceso, de carácter industrial, que el objeto diseñado, *puesto en signo*, agrega a su primario valor de uso un nuevo valor -de cambio-, desplazamiento productor de plusvalía-motor “inmóvil” de la acumulación de capital. En ese sentido afirmamos que la “función” última del Diseño consiste en contribuir, *en tanto insumo*, a la reproducción de las condiciones materiales y simbólicas de la existencia de los hombres en sociedad, en el interior del modo capitalista de producción: la “función” real del Diseño es, pues, del orden de la economía, tal como sostuvimos en nuestra intervención en la Universidad Autónoma de Nuevo León, México (UANL, *Noticias* 2002).

Acerca de la prefiguración

En su oportunidad (Valdés de León, 1995) hemos establecido las condiciones necesarias que distinguen el acto de Diseñar: Pre-figuración, utilidad, forma, significación y rentabilidad. A los fines de la indagación que venimos intentando es oportuno revistar la primera de dichas condiciones.

Al respecto observamos que el Diseño, en su práctica, “experimenta” o padece, según se mire, una pro-

funda contradicción. Por un lado, en su instancia intuitiva o “creativa”, esto es, en el momento de proyectar -en el cual ya está “presente” en el imaginario del diseñador aquello que, en la realidad, sólo alcanzará entidad material en un futuro hipotético- el Diseño pre-figura -a eso está designado- objetos -o servicios o mensajes- que no existen, salvo como pura potencialidad, al momento de iniciarse el proceso de diseño. Por esta vertiente, si se quiere “creacionista”, el acto de diseñar se emparenta con las artes, si bien sus condicionamientos externos son mucho más imperativos, cuando no inexorables.

Pero, por otro lado -y aquí irrumpe la contradicción apuntada- los tiempos reales en los cuales la demanda del comitente debe ser satisfecha, el presupuesto disponible, las limitaciones tecnológicas, las tendencias estéticas y dominantes -y hasta el “gusto” personal del comitente o de su mujer- son algunos, entre muchos otros, factores que impiden que la instancia de búsqueda de soluciones innovadoras, mediante la experimentación, pueda ser explorada exhaustivamente. La “tiranía del tiempo”, que no es otra que la tiranía del Mercado, imposibilita -o, en el mejor de los casos, dificulta- el ejercicio experimental, insito en el ser del Diseño.

Por lo demás ya es sabido -aunque esta verdad siga siendo pudorosamente velada- que el Diseño no necesariamente produce objetos y servicios “útiles al hombre” -nada ingenua falacia aún sin demoler. Y esto es así por cuanto el Diseño no es un factor autónomo en el proceso productivo: En tanto servicio, el diseñado “producirá” aquello que el Mercado le demande. Pero además, y como contrapartida, el objetivo de las empresas e instituciones, usuarias primarias del Diseño, no es tampoco producir objetos “útiles al hombre”, con menos solemnidad y más espíritu práctico, su objetivo es producir mercancías que generen un razonable beneficio económico, puesto que su legítima razón de ser en el interior del modo de producción no es otro que el lucro será en todo caso tarea del “creativo” publicitario y de los medios masivos de comunicación que los productos, cualquiera fuere su utilidad “real”, terminen siendo percibidos por los consumidores como “necesarios”, cuando no como “indispensables”: “*En junio -publica el diario Clarín- motorizado por el Día del Padre, se vendieron 340.000 nuevos aparatos*” -refiriéndose a celulares cuyo precio oscilaba de ciento sesenta a mil seiscientos pesos (Diario Clarín, 13 de julio 2002). Esto no garantiza trescientos cuarenta mil padres más felices, pero sí aseguró jugosos beneficios a los fabricantes y vendedores.

Si a esta descripción, que pretende ser objetiva, agregamos que tanto la práctica de Diseño como su enseñanza en los claustros universitarios -como ya puntualizamos- están regidos por un método que inhibe -o, en todo caso, no estimula- la emergencia de la “ocurrencia”, resquicio mediante el cual el pensamiento creativo, poético, puede deslizar su insolencia -se llega a la conclusión, poco alentadora, de que la primigenia vocación innovadora y experi-

mental del Diseño termina, casi siempre, sofocada, esto es, *reprimida* -con toda la carga freudiana del término- en la cauta cotidianeidad de su práctica -y de su enseñanza.

Ampliando el horizonte de lo posible

Ahora bien, esta imposibilidad, ¿Es una consecuencia del “orden natural de las cosas”, de una ciega ley a la que el Diseño está sujeto de manera inexorable? ¿O sólo se trata de un *síntoma*, producto de determinada coyuntura social?

Por fortuna, la historia del Diseño - que, como hemos visto excede con largueza a la “Historia” convencional, que comienza a partir de la invención de la escritura - da cuenta de momentos en los cuales el Diseño, en función de circunstancias históricas excepcionales, logró desplegar su formidable potencial creativo y experimental.

Quizá la más significativa de estas eclosiones se produjo entre 1917 y 1930, paradójicamente, en uno de los países más atrasados de Europa. Nos referimos al conjunto de movimientos políticos, artísticos y culturales que confluyeron, al calor de los primeros años de la Revolución Bolchevique, en el denominado “Constructivismo Soviético”, la convergencia de las vanguardias artísticas -en especial, el Futurismo y el Suprematismo- y la vanguardia política dio por resultado cambios revolucionarios de entender las relaciones entre el Arte y la vida, entre los artistas y la sociedad. Por su relevancia en orden a sus aportes teóricos y práctica intensiva de la experimentación, el Constructivismo será desarrollado, por separado, en un futuro trabajo.

Algo semejante ocurrió, aunque en escala mucho menor, en el México revolucionario, entre 1910 y 1934 con la emergencia del Muralismo (José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, a partir de las ideas de Gerardo Murillo, el “Doctor Atl”) y su propuesta de un arte público y fuertemente politizado, que no es más que una de las expresiones, la más conocida, de un movimiento mucho más amplio en las artes y la cultura: Rufino Tamayo, Tina Modotti, Frida Kahlo, Manuel Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Mariano Azuela (*Los de Abajo*), Alfonso Reyes y otros.

Al mismo tiempo, pero en la (malograda) República de Weimar surge el movimiento de la *Nueva Objetividad* (Neue Sachlichkeit) que entre 1919 y 1933 produce una formidable obra plástica y gráfica (Georg Schulz, Max Beckman, Otto Dix) que denuncia el sistema social vigente y el vertiginoso ascenso del nazismo; el sector más radicalizado funda en 1924 el *Grupo Rojo* (Rote Grupe) integrado por Georg Grosz, Rudolf Schlichter y John Heartfield (Helmut Herzfelde). Este movimiento también conocido en la época con el nombre de “realismo mágico” - el término fue acuñado por el crítico Franz Roh en 1924 - transcurre en un clima de gran agitación política y experimentación artística: Robert Wiene, Fritz Lang, Bertolt Brecht, Erwin Piscator -y no ha disfrutado por parte de la crítica, seguramente por su radicalismo,

de la consideración que sí ha dispensado, a veces con exceso, a su contemporánea pero políticamente acomodaticia, Bauhaus.

La experimentación en la enseñanza del Diseño

Que la experimentación en las artes y el Diseño aparezca vinculada a grandes transformaciones sociales y políticas -como ocurrió en Argentina entre los años 60’ y 70’ pasados- no significa en absoluto que en una escala muchísimo más modesta, en el ámbito especializado de la enseñanza de las disciplinas proyectuales, la experimentación no sea posible. Además de posible, la experimentación resulta imprescindible, al menos en el área de la enseñanza del Diseño -que es la que nos ocupa- como estrategia para evitar que la inevitable racionalidad del método termine por convertirla en mera “fórmula”, en ejercicio monótono y previsible más cerca del ritual que del descubrimiento.

En su función de “diseñar diseñadores, la enseñanza de las disciplinas proyectuales nos proporciona un *espacio privilegiado* para la experimentación: Aquel que transcurre desde el momento en que el docente establece -mediante una serie de enunciados- la consigna del proyecto hasta que éste es realizado por el alumno -mediante una determinada enunciación visual. La sucesión de bocetos es la huella -en sentido peirciano- del camino a caminos recorridos por el alumno, trayecto necesariamente experimental. El docente conoce de antemano qué saberes debe construir el alumno de cuya formación es responsable y cuenta para ello con programas de contenidos racionalmente redactados, apoyo visual y audiovisual, determinada bibliografía y una serie escalonada de Trabajos Prácticos, el docente sabe acerca de su “producto”.

Pero no sabe -o no debería saber- que “productos” va a realizar cada alumno en particular, cada sujeto, a lo largo del proceso; allí es donde se abre, precisamente, un espacio disponible para la innovación, para la emergencia del sujeto y la transgresión poética. Ahora bien, la subjetividad -potencialmente creativa- del alumno, podrá emerger, sí y sólo sí, el docente deniega del sitial imaginario de Sujeto supuesto saber, tras del cual suele abroquelarse y asuma -lo que no siempre es tolerable- el rol menos narcisista, pero mucho más fructífero, de Sujeto dispuesto al saber -al “saber” del otro, el sujeto del aprendizaje.

En este sentido, la “ignorancia” estructural del docente con respecto al “producto” del alumno es fundamental para promover su autonomía, para que en algún momento éste pueda autorizarse a sí mismo como diseñador.

Todo esto no significa, en absoluto, que el docente no deba “impartir” y hasta imponer al alumno el conocimiento de los procedimientos metodológicos y técnicos adecuados al proyecto -las todavía llamadas “reglas del arte” - y cuya incorporación por el alumno deberá verificar. Pero sí lo obliga, también de manera absoluta, a abstenerse de imponer, sea por inducción, sea por coerción, su particular manera de practicar y

entender el Diseño, en especial en la instancia crucial de la “corrección” -en el estilo “esto se hace así”, como si existiera una única manera, la “correcta”, de resolver un problema de diseño.

Esta práctica, la de imponer un modelo, nos retrotrae a la arcaica escena del “Taller” Medieval -anacrónicamente “reciclada” por la Bauhaus en 1918- en el cual el “maestro”, depositario absoluto del Saber -y del poder- se impone autoritariamente como “modelo” a través de la estructura jerárquica de los “Oficiales”, a los “aprendices” -ontológicamente ignorantes- quienes deben absorber sin chistar aquel “saber” mediante la reproducción y copia del modelo -so pena de ser “reprobados”. (cualquier parecido con cierta institución pública de enseñanza de Diseño no es coincidencia) Resulta llamativo que el término “Taller”, con sus connotaciones de manualidad, repetición u copia se siga utilizando todavía en el ámbito académico, quizá por mero efecto de inercia. Fuera de cualquier regresión medievalista, el docente puede producir alumnos “creativos” -sin entrar por ahora a discutir el término- en la medida en que sea capaz de producir en el aula determinadas condiciones ecológicas que propicien la experimentación. Es obvio que ante propuestas inviables por parte alumno, el docente intervendrá activamente, explicando porqué aquellas son erróneas o inconsistentes, pero sus indicaciones deberán ser lo más genéricas posible, dejando siempre en el alumno la toma de decisiones, tratando de evitar que éste caiga en la trampa del estereotipo.

El docente debe aceptar que no tiene, ni puede tener, ni es deseable que tenga, todas las “respuestas” operativas que el alumno le demanda -puesto que tales “respuestas”, si en efecto existen, las debe encontrar o construir el alumno desde su propio imaginario. En la práctica es más que probable que el docente, según su experiencia y su sensibilidad, ya disponga, en efecto, de una “respuesta” adecuada al problema de diseño planteado, pero entonces, un imperativo ético, consubstancial a la función docente, le impedirá abstenerse se “sugerir” dicha solución, por el contrario, su tarea será la de estimular en el alumno la producción de asociaciones que, con mucha probabilidad, lo incitarán a proponer soluciones propias, y como tales, más productivas.

El acto de “corregir”, en este contexto, adquiere un nuevo sentido, el de co-regir, esto es, de acuerdo a la segunda acepción del término, “conducir”, o si se prefiere, acompañar al alumno en su búsqueda, mostrando y abriendo, según su capacidad, caminos aún no transitados; avalando, inclusive, la transgresión de las reglas -no así su desconocimiento- cuando ésta devenga productiva. Este proceder no hace sino problematizar la cuestión de la evaluación -¿Proceso o producto?- que no será abordada en este ensayo.

En realidad, no estamos diciendo nada nuevo: La mayéutica, junto con la ironía, eran los recursos que Sócrates utilizaba para “descubrir” la verdad en el otro, para que el otro accediera a su verdad, hace más de 2500 años.

El docente como sujeto dispuesto al saber

El Diseño y la Comunicación son fenómenos sociales sumamente complejos cuyo modo de ser es el cambio -y no nos referimos sólo a las innovaciones tecnológicas- en tanto prácticas que se producen en el interior de sociedades atravesadas por procesos-tecnológicos, políticos, culturales- de transformación. De la misma manera, las teorías que a lo largo de la historia han intentado dar cuenta de tales fenómenos (en el caso de los signos, a título de ejemplo, desde San Agustín y Guillermo de Occam hasta Naomi Klein) se han ido decantando y modificando conforme el objeto de estudio se desplaza y complejiza.

En lo que respecta a la enseñanza de estas disciplinas, por lo tanto, el docente debe estar dispuesto a mirar críticamente su saber teórico -así como las técnicas que utiliza para su “transmisión”- en la medida en que la realidad objetiva del contexto y de su propia práctica le señalen el riesgo de desajustes: El docente tiene que estar *dispuesto al saber*, a la permanente actualización de sus conocimientos acerca de la disciplina y la investigación y a la puesta en crisis de sus supuestos teóricos.

En ese sentido, es preocupante que todavía se siga repitiendo como “explicación” definitiva del proceso de la comunicación social el vetusto esquema “¡Emisor Receptor!”, en una versión reduccionista de la Teoría Matemática de la Información (Shannon, C. y Weaver, W., 1949/1981). Aunque los autores describen con toda claridad que el “emisor” y el “receptor” designan a los artefactos técnicos -micrófono y auricular respectivamente- que permiten la conversión de la voz en oscilaciones eléctricas y su posterior reconversión para que el mensaje verbal de la Fuente llegue con la mayor fidelidad posible al destino, sus divulgadores han distorsionado grave-mente este esquema hasta hacerlo irreconocible, convirtiendo a los que eran simples artefactos técnicos en los actores del acto comunicacional (“Emisor - Mensaje - Receptor”) imponiéndolo merced a su constante repetición como el modelo universal de la comunicación sin percatarse de su tosco biologismo, derivado de la relación causal “estímulo-respuesta”. Sin mencionar, en el campo de la “gráfica” y la Publicidad la incesante referencia a supuestos “ruidos visuales”, concepto sacado del contexto de la teoría e hipostasiado hasta la exasperación y el disparate.

La hegemonía del esquema “Emisor - Receptor” es un claro ejemplo de la “resistencia” a desprenderse a un saber coagulado -que no resiste su confrontación con la práctica- y que desconoce los avatares que las teorías de la Comunicación, han recorrido desde Mijail Bajtin (*Qué es el lenguaje*, 1929/1998) y Karl Bühler (*Teoría del lenguaje*, 1934), pasando por Norbert Wiener (1948), Roman Jakobson, D. Hymes y J.J. Gumperz, D. Anzieu, B. Rimé y P. Watzlawick hasta Noam Chomsky (1965,1970) y Jürgen Habermas (1981). Arduo recorrido que por lo demás está al alcance de cualquiera en los textos de Edmond Marc y Dominique Picard (1983/1992), de Armand y Michéle Mattelart (1991/1997) o de Christian Baylon y Xavier Mignot (1994/1996).

Nuestra objeción a aquel saber cosificado no se reduce a una mera cuestión terminológica -aunque esta no es irrelevante- sino a las consecuencias prácticas que tal saber entraña: Tras la inocente fachada discursiva del esquema E-R, casi “naturalizado” a fuerza de repetirlo, se vislumbra la imagen de un gran “Emisor” que propala (“Emite” en la jerga usual) un discurso único ante una multitud de anónimos “receptores” que obedientes incorporan pasivamente ese discurso como la verdad indiscutible. (ver *Yo, robot*, de Alex Proyas, 2004)

Ya en el siglo XIX el lógico y matemático Charles Lutwidge Dodgson había imaginado este siniestro “emisor” en la ficción de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (*Trough The Looking Glass And What Alice Found There*, 1871/1999), publicado con el seudónimo de Lewis Carrol.

La escena es bien conocida: Ante el uso, sólo en apariencia arbitrario que Humpty-Dumpty -sólo en apariencia necio- hace de las palabras del lenguaje, Alicia protesta acaloradamente:

- Pero “gloria” no significa “argumento contundente” -objetó Alicia.

- Cuando yo empleo una palabra -dijo Hupmty-Dumpty en tono despectivo- significa exactamente lo que yo quiero que signifique: Ni más ni menos.

- La cuestión es -dijo Alicia- si puede hacer usted que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

- La cuestión es quién manda -dijo Hunpty Dumpty:- Nada más.

Aunque las intenciones pedagógicas del reverendo Dodgson eran seguramente otras, este diálogo desnuda con claridad la estrecha relación que liga al lenguaje con el poder: El diálogo, en efecto, pone en escena la lógica y la efectividad de un *lenguaje de clase* (Hierro S. Pescador, J., 1984), el de la clase dominante, mediante el cual ésta impone sus valores a las clases dominadas y al conjunto de la sociedad civil, que las incorpora como “propios” -operación que fuera estudiada por Antonio Gramsci con la denominación de “hegemonía” (Gramsci, Antonio, 1929/1935, 1984)

El desagradable y ominoso personaje de Lewis Carrol resulta una poética premonición del rol que en la actualidad desempeñan los medios masivos de comunicación en la conformación ideológica de la llamada “opinión pública” -y preanuncia a ese Gran “Emisor” omnipotente que encarga George W. Bush con su discurso maniqueo y mesiánico.

Una confusión semántica

Una consideración final, de orden más técnico, amerita la extendida equivocidad que se percibe en el uso que se hace de las categorías de “signo lingüístico” y “signos visuales”, pura entidad psíquica el primero, evidente materialidad perceptible el segundo- y a pesar de que cada uno de ellos remita a registros sensoriales diferentes e incompatibles.

Aunque tanto Ferdinand de Saussure (1916/1994) como Charles S. Peirce (1931-1935) parten de distintos presupuestos epistemológicos y aunque sus ideas han sido formuladas con toda precisión en sus

respectivos textos, en la instancia de su “transmisión” y de su “aplicación” a la práctica del Diseño, aquellas diferencias quedan anuladas y confundidas en una mezcolanza ecléctica e indiscriminada. Eclecticismo que se agrava cuando a este conglomerado se superponen, acriticamente, las conocidas categorías semióticas de Charles Morris (1938) -semántica, sintáctica y pragmática-, términos como “ruido visual”, ya comentado, o “refuerzo semántico”, ilustran esta confusión. Las categorías semióticas mencionadas sólo tienen sentido en una teoría general del signo, pero son inaplicables al análisis del signo lingüístico -y del lenguaje como tal- para el cual Saussure y sus seguidores (Martinet, pero también Chomsky) han establecido un conjunto específico de categorías (Significante/Significado, Paradigma/Sintagma, Lengua/Habla -o Competencia/Actuación-, Morfemas -o Monemas-/Fonemas) que, a la vez, no pueden ser trasladados abusivamente al análisis del signo en general, por su carácter específicamente lingüístico. Como se ve, se trata de conjuntos teóricos que en Matemática se denominan sistemas incompatibles, y en la terminología de Khun, paradigmas incommensurables.

No se trata, de nuevo, de una bizantina discusión “semántica” sino de las consecuencias más generales de tal desplazamiento, mediante el cual se obvia la irreductible diferencia, filosófica y epistemológica, mutuamente excluyente, que por fortuna distingue el enfoque estructuralista del pensamiento de Saussure -que ha posibilitado relacionarlo con el marxismo y con el psicoanálisis freudiano, en particular en su vertiente lacaniana- y la posición funcional-conductista de los autores norteamericanos, inspirados en el “behaviorismo” de John B. Watson por un lado y en el pragmatismo filosófico de William James y John Dewey, por el otro.

Además de ser la expresión de opuestas “concepciones del mundo”, desde la epistemología aquella “diferencia” se manifiesta en la distinción disciplinar entre la Semiología, atenta a las determinaciones sociales de los signos -como una rama de la Psicología Social- y la Semiótica, interesada exclusivamente en las cuestiones lógicas, instrumentales y utilitarias. Al César lo que es del César...

Problematizar estas cuestiones que hacen estrictamente a la función docente resulta por demás pertinente a nuestro empeño, puesto que en tanto persistan restos de saberes fosilizados en nuestro discurso, estaremos obturando la producción de conocimientos nuevos y la posibilidad misma de la experimentación, puesta en juego de la creatividad -virtud que, bien entendida,- debe empezar por darse en la propia práctica docente: No es posible dar, ni exigir del otro, aquello de lo cual se carece.

Se hace camino al andar...

A lo largo de este ensayo -en sí mismo una “experiencia” - hemos intentado trazar un cierto itinerario, entre otros que también pudieron haber sido, de los avatares de la experimentación, como herramienta clave para poder ampliar, tensionándolo, el horizonte

de lo posible, como utopía realizable.

Retornamos entonces a nuestro punto de partida - las posibilidades realmente existentes de experimentar en el campo del Diseño y en su enseñanza - en las circunstancias concretas del aquí y ahora. (Valdés de León, 2004).

Podemos, por lo tanto, proponer algunas conclusiones. Alcanzar y mantener una posición de liderazgo en el área especializada -y conflictiva- de la enseñanza de las disciplinas proyectuales presupone, como condiciones necesarias, la existencia de una eficiente infraestructura material y operativa, una sólida trayectoria institucional, equipos experimentados y actualizados de docentes, objetivos claros, voluntad de liderazgo y proyectos innovadores.

Entendemos que estas condiciones, en términos generales existen en nuestra Facultad y es en la última de ellas donde la experimentación deberá desplegarse más vigorosamente, en diferentes instancias y con objetivos específicos.

La experimentación en el aula

Es la que se efectiviza en la etapa de corrección de los trabajos prácticos. Entendemos que en esta instancia la práctica de la experimentación exige ser profundizada, toda vez que su potencialidad creativa y productivista no ha sido explorada a fondo, como consecuencia de las resistencias y limitaciones examinadas en el capítulo anterior.

La experimentación en los fundamentos: La Investigación

La agenda de las cuestiones sin resolver en orden a los fundamentos teóricos y epistemológicos de las disciplinas proyectuales es amplia y variada -como lo demuestran los ejemplos antes expuestos. Cuestiones básicas que hacen al abordaje científico de una disciplina, tales como la delimitación estricta del objeto de estudio, la elaboración de una Teoría General del Diseño, el establecimiento de una terminología clara y precisa de una metodología específica (Siegfried Maser, 1972, citado por Burdek, Bernhard E., 1994) aún están pendientes y exigen ser discutidas con el rigor académico que merecen.

El debate transdisciplinar, la investigación sobre temáticas puntuales, la realización regular de seminarios de actualización, la promoción de estudios de casos y la publicación y divulgación de aquellos trabajos cuyos aportes así lo ameriten, son algunas de las vías idóneas para la construcción de *una nueva tradición teórica e historiográfica* superadora del árido paisaje discursivo que nos rodea, o si se quiere, para la construcción de un nuevo paradigma.

Laboratorio experimental

El Laboratorio surge como una respuesta institucional a los factores y determinaciones externas que impiden o dificultan la experimentación en el Diseño. Como todo laboratorio es un espacio artificial en cuyo interior, por periodos de tiempo preestablecidos, quedan en suspenso, provisionalmente, aquellos factores y determinaciones, creándose las condiciones adecuadas para que docentes y alumnos puedan experimentar sobre la base de proyectos sustentables.

El arco de posibilidades no es excluyente: Desde experiencias puramente formales sobre la materia hasta programas de Diseño de proyección social. En mérito a esa amplitud nos limitaremos a esbozar algunas líneas de trabajo.

1- Experimento con materiales no convencionales y reciclado de material de desecho.

2- Investigación de demandas sociales, existentes o potenciales, que no son consideradas por el Mercado, por estimarlas de baja rentabilidad. Diseño de aquellos productos que, eventualmente, podrían satisfacer tales demandas.

3- Investigación y formulación de demandas no presentes en la actualidad pero previsibles en el futuro próximo; por esta vía la experimentación deviene prospectiva y anticipación.

4- Proyectos de diseño de objetos aún no existentes, capaces de generar nuevos usuarios o nuevas modalidades de uso.

5- Propuesta y puesta en práctica de métodos de enseñanza no tradicionales, que superen la escolástica reinante.

6- Proyectos de investigación que impliquen la interrelación de las disciplinas proyectuales entre sí, y la de éstas con las disciplinas no proyectuales -y contribuyan a disolver compartimentos estancos y promuevan la socialización del conocimiento.

La lista podría ser interminable.

Como se ve, imaginamos el Laboratorio Experimental como un espacio de interacción productiva de saberes, técnicas y disciplinas diferentes, pero convergemos todas en el objetivo de generar cambios cualitativos en el Diseño -y en su enseñanza. Un espacio para imaginar y diseñar nuevos escenarios -objetuales, visuales y comunicacionales- apto para el despliegue fluido del pensamiento creativo y, a la vez, sensible a las demandas de la realidad.

Esperamos, por último que del Laboratorio puedan surgir, además de respuestas innovadoras, preguntas aún no formuladas -y la búsqueda de nuevas respuestas a esas preguntas, en un movimiento que, como la vida misma, nunca cesa en su empuje.

Epílogo

La improvisación y la repetición son la muerte del Arte -nos advierte una placa desde las paredes del Teatro Colón: La experimentación sistemática, fundada sobre sólidos presupuestos teóricos, puesta en obra a través de proyectos sustentables pero abiertos a la inclusión de lo lúdico, con objetivos prácticos de utilidad social pero no estrechamente mercantilistas, es para quienes hemos elegido el Diseño como forma de vida, una manera de superar

aquel dilema al incorporar a la práctica del oficio y a la reflexión sobre esta práctica la alquimia de la *poiesis*. Si aceptamos como cierto que la poesía es un arma cargada de futuro (Gabriel Celaya) coincidiremos también en que por la vía de la experimentación podemos acechar y, tal vez, contribuir desde la disciplina a la construcción de un mundo más humano. O por lo menos, más habitable.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail (1929) *Čhtó takoie iaizk*. Publicado bajo el nombre de V. N. Voloshinov en *Literaturnaia uchava*. Leningrado. (1998) *¿Qué es el lenguaje?* Buenos Aires: Almagesto.
- Baylón, Ch., Mignot, X. (1994) *La communication*. Paris. Nathan. (1996) *La comunicación*. Madrid: Cátedra.
- Bühler, Kart (1934) *Teoría del lenguaje*.
- Bunge, Mario (1989) *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Bürdek, Bernhard E. (1991) *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Colonia. DuMont.
- Buchverlang GmbH & Co. Kommand digesellschaft. (1999) *Diseño. Historia, teoría y práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrol, Lewis (1999) *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Madrid. Akal (pag.252) Se mantuvo el nombre del personaje en su versión original.
- (1871) *Trough the Looking-Glass and what Alice Found There*. Londres: Macmillan.
- Chaves, Norberto (1990) *La imagen corporativa. Teoría y método de la identificación visual*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Capanna, Pablo (2004, marzo 6) *La industria de la ciencia*. En suplemento Futuro, *Página 12*.
- Chomsky, Noam (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge. MIT Press. (1970) *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.
- Clarín (2004, julio 13)
- Costa, Joan. (1988) *La imagen global*. Barcelona CEAC.de Morgan, August. (1847) *Lógica formal o el cálculo de la inferencia*.
- Freud, Sigmund (1900) *Die Traumdeutung*. Leipzig y Viena.
- Fritz Deuticke. (1995) *Pulsión y destinos de pulsión*. Obras completas. Tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu. (1989) *La interpretación de los sueños*. Obras Completas tomos 4 y 5. Buenos Aires: Amorrortu. *Trieb und Triebshicksale*. Leipzig y Viena. Int. Z. arzatl Psychonalyser, 3, n°2. (1930) *Die Unbehagen*. Leipzig, Viena y Zurich. Internationaler Psycho-analytischer Verlang. (1998) *El malestar en la cultura*. Obras completas. Tomo 21. Buenos Aires: Amorrortu. (Nota al pie, pág.80.)
- Gramsci, Antonio 1929-1935. (1998) *Cartas desde la cárcel*. Buenos Aires: Nueva Visión. (1971) *Selection from the Prison Notebooks*. Londres: Lawrence & Wishart.
- Habermas, Jürgen. (1988) *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Tau rus. Hierro S. Pescador, José (1984) *Principios de Filosofía del lenguaje. 1. Teoría de los signos. Teoría de la gramática. Epistemología del Lenguaje*. Madrid: Alianza. (1981) *Theorie des Kommunikation Handeln*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hobsbawn, Eric. (1999) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica. (1998) *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant Gardes*.
- Lucie-Smith, Edward. (2000) *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Verlagsgesellschaft mbm. (1996) *Visual Arts in the Twentieth Century*. Londres: Lawrence King Publishing.
- Marc. E., Picard, D. (1992) *La interacción social*. Cultura, instituciones y comunicación. Barcelona: Paidós. (1983) *L'interaction sociale*. Paris.
- Marx, Karl., Engels, Friedrich (1993) *Manuscritos: economía y filosofía*. Barcelona: Altaya. (1932) *Marx Engels Gesamte Ausgabe*. Sec. I Vol. 3. Berlín.
- Mattelart, Armand, Mattelart, Michéle. (1997) *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós. (1995) *Histoire des théories de la communication*. Paris: La Découvert.
- Morris, Charles. (1958) *Fundamentos de las teorías de los signos*. México. Universidad Nacional de México. (1938) *Foundation on the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Muñoz, Blanca (1989) *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Barcelona: Barcanova.
- Peirce, Charles (1930-1958) *Collected Papers*. Harvard: University Press.
- Popper, Karl 1934. (2001) *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos. (1937) *The Logic of Scientific Discovery*. Nueva York: Harper and Row.
- Saussure, Ferdinand de. (1994) *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. (1916) *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Shannon, C., Weaver, W. (1981) *Teoría Matemática de la Comunicación*. Madrid: Forja.

- (1949) *The Mathematical Theory of communication*. Urbana-Champaign III- University of Illinois.
- UANL Universidad Autónoma de Nuevo León. (2002, noviembre 22) *Noticias*. Versión electrónica. webmaster@vanl.mx
 - Valdés de León, G. A. (2004) *Acerca de la posibilidad de experimentación en Diseño*, en *diseño & comunicación*. Bs. As. Universidad de Palermo.
 - (2003) *La cultura "popular" en la Modernidad europea. De la unidad a la escisión: transición y re-significación*. (inédito) Buenos Aires: Facultad de Humanidades. Universidad de Palermo.
 - (2001) *Miseria de la teoría*, en *Cuaderno n° 2, Proyectos en el Aula*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
 - (1995) *Contribución para una epistemología del "Diseño gráfico"*, en *Otro diseño es posible*. Cátedra G. Valdés. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad Nacional de Buenos Aires.
 - Varsavsky, Oscar (1975) *Ciencia, política y cientificismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 - Whitford, Frank. (1991) *La Bauhaus*. Barcelona: Destino.
 - (1984) *Bauhaus*. Londres. Thames and Hudson.
 - Wiener, Norbert (1948) *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Nueva York. -Wiley. (1985) *Cibernética o control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets.

Resumen / Eslóganes televisivos: Emergentes tautistas

A partir del análisis de eslóganes institucionales de los canales de televisión abierta de Buenos Aires, el autor estudia las lógicas de comunicación que subyacen a la construcción de mensajes metacomunicativos. Desde allí, se despliega una discusión acerca de la propuesta de la Escuela de Palo Alto y su confrontación con las teorías previas, las lineales o energéticas, y con el *tautismo*, el proceso en el que la comunicación, tomada como un valor totalizante, se apodera del tiempo, el espacio y el sujeto y los disuelve en un ámbito sin clivajes.

Palabras clave

Dilatación de la comunicación - disolución del sujeto - Palo Alto - participación - Publicidad - recursividad tecnocomunicación - Televisión - totalidad.

Summary / Television slogans: Emerging tautism.

From the analysis of institutional slogans of open television channels in Buenos Aires, the author studies the communication logics underlying the construction of metacomunicative messages. From there on, a discussion about the proposal of the School of Palo Alto and a confrontation with lineal or energetic previous theories, and with the *tautism*, process in which communication, as a totalizing value, takes possession of time, space and subject to later dissolve them in a free cleavages environment.

Key words

Expanded communication - subject dissolution - School of Palo Alto - participation - Publicity - resourcing technommunication - Television - totality.

Resumo / Slogans televisivos: Emergentes tautistas

A partir das análises de slogans institucionais dos canais de televisão aberta de Buenos Aires, o autor estuda as lógicas de comunicação que subjazem à construção de mensagens meta comunicativos. Desde esse ponto, se desenrola uma discussão acerca da proposta da "Escuela de Palo Alto" e sua confrontação com as teorías prévias, as lineais ou energéticas, e com o *tautismo*, o processo no qual a comunicação, tomada como um valor totalizador, apodera-se do tempo, do espaço e do sujeito e os dissolve em um âmbito sem clivagens.

Palabras chave

Dilatação da comunicação - dissolução do sujeito - Palo Alto - participação - Publicidade - recursividade tecno comunicação - Televisão - totalidade.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 23 (2007). pp 73-79. ISSN 1668-0227

* Marcos Zangrandi. Licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo) Maestría en Comunicación y Cultura (UBA) infocedyc@palermo.edu.ar

La propuesta instrumental de la comunicación ha consagrado al eslogan como un elemento -más o menos imprescindible- del discurso publicitario. Unificador de cada campaña que leemos en diarios y revistas, escuchamos en la radio y vemos en el cine o la televisión, aparece como recurso expresivo y mnémico que caracteriza los mensajes promocionales. Sin embargo, su utilización ha excedido ampliamente el corte comercial para trasladarse a otros ámbitos: El de los servicios, las organizaciones y, específicamente, los medios de comunicación. Aquí el uso del eslogan es significativo, ya que implica la apropiación de discursos que estaban delimitados por los espacios publicitarios específicos. A través de los años, y como en un juego de cajas chinas, los mensajes institucionales de los medios se ha apoderado de recursos de la publicidad, entre ellos el eslogan, para difundir la producción de cada uno o sólo para reafirmar su presencia en el aire.

Este es el punto sobre el que nos interesa reflexionar. Nos centramos en cómo debería ser entendida la comunicación que utiliza cada medio para presentarse a sí mismo ante su audiencia a través de la publicidad. Discurso que, si bien nunca le fue del todo ajeno, excede y prolonga la comunicación hacia la aparición del *tautismo*.

El análisis se acota a los eslóganes institucionales de los canales de televisión abierta porteños, que, por su difusión y significatividad, resultan pertinentes para la discusión. La indagación se centra en la investigación de las lógicas de comunicación que subyacen en los mensajes de los cuatro canales y que, a la vez, se interceptan. Desde allí, encontraremos el despliegue de la dilatación temporal (“Siempre”), espacial (“Estás en casa”; “Podés entrar”) y actancial (“Nuestro. Tuyo”) que cada uno de los eslóganes propone y que tiene particulares implicaciones para el visionado y la comprensión de los medios de comunicación.

Una mirada problemática

Cuando se intenta explicar la comunicación que producen los medios de comunicación electrónicos, se suele recurrir a diversas teorías cuyo abordaje, teniendo en cuenta la complejidad del fenómeno, se abre en un amplio espectro, que va desde lo sociológico, la mirada filosófica y la economía política hasta los estudios de la recepción y la vida cotidiana. Nuestra preocupación no se centra en la generalidad del funcionamiento de los medios de comunicación. Nos interesa la apropiación de un dispositivo, que, en el acto de producción compleja probablemente se asigna a algún departamento de *marketing* o publicidad. Esto es, el paso a una creciente fragmentación y profesionalización de la emisión y la aparición de una manera novedosa de metacomunicación. Sin embargo, el objetivo no es el momento en el que un directivo traslada una actividad a un grupo de profesionales de la publicidad. Estamos del otro lado de la pantalla, la del espectador y la de la construcción del sentido en la que los medios participan de una manera activa.

La circulación de un grupo de mensajes autorreferenciales, que se suponen parte de la publicidad de cada canal porteño, se ha cristalizado en el ejercicio mediático. Entendemos que este pensamiento, indiferente o indiferenciador, se erige como una trampa para pensar el lugar en el cual los medios se presentan al espectador. Desde allí, nuestro interés es ordenar la comprensión y el sentido de un eslogan -que no deja de ser un enunciado- como parte de un discurso que da marco a otro.

Este trabajo se encuentra distante de cualquier visión que se refiera a la publicidad como un conjunto de reglas que el espectador, con mayor o menor acuerdo, negocia en términos más o menos simétricos. La complejidad que requiere el análisis es la respuesta a un sistema mediático igualmente intrincado. Una postura lineal, un trabajo con “objetos” manipulables de ambos lados de la pantalla no será sino una rusticidad en la discusión. Se trata de un fenómeno que excede claramente las decisiones y las conciencias de los directivos o de las “claras intenciones” de un medio televisivo. Hace tiempo que la comunicación dejó de considerarse un problema volitivo e individual. La postura de un discurso, en este caso el publicitario, como una caja de herramientas que sólo exige “creatividad”, se relaciona con lo que Lucien Sfez (1995) reúne en las teorías de la representación. Se trata de todos aquellos constructos teóricos que se elaboraron sobre todo en Estados Unidos, pero que tuvieron una inmensa repercusión, y todavía la siguen teniendo, por su simpleza y posibilidades de difusión en términos pedagógicos.

Esta postura, encerrada en la metáfora de la bola de billar, señala la distancia de objeto y sujeto. El hombre, como ser racional, puede utilizar los objetos y quedar incontaminado de su uso que significa una toma de la naturaleza y una apropiación de ella. Es lo que Sfez llama pensamiento máquina, y desde él se despliegan la Teoría Matemática de la Información -y sus innumerables variaciones-, la funcionalista y las extrapolaciones lingüísticas de Roman Jakobson y de Kerbrat-Orecchioni.

El pensamiento máquina posee como presupuesto la representación, cuya figura es la de dos terminales y un mediador. Entre ambos, se conviene determinada forma de pasaje entre las dos instancias. La confianza en la posibilidad objetiva de representar y de decodificar garantiza el proceso.

Esta manera de pensar a la comunicación, tan reformulada y a la vez tan apologizada -no son pocas las voces que aseguran que no existe otra manera de entender el proceso, que siempre se termina recurriendo al mismo esquema tripartito-, es el que sustenta al discurso publicitario. O por lo menos a aquel que intenta explicar sus razones.

De todas formas la publicidad que nos hemos propuesto estudiar es singular. No está vendiendo de manera directa, sino reafirmando algo que supuestamente los usuarios ya tienen a mano. Además no se trata de difundir un producto, sino de hacer conocer comunicación. Comunicación que publicita comunicación.

Por otro lado, tengamos en cuenta las particularidades de los eslóganes de los que nos ocupamos. Su sentido nos envía a pensar en ámbitos holgados, en temporalidades sin clivajes y difusas. Una comunicación transparente, indiferenciada, sin estratificación.

La imposibilidad de estar afuera

Las teorías representacionales no explican la propiedad extensiva de la comunicación. En cambio es una preocupación central para los autores de Palo Alto, quienes intentaron especificar el concepto, paradójicamente, a través de la idea de no poder escapar de la comunicación. Se debe tener en cuenta que lo que indagamos es la teoría que subyace a un mensaje discursivizado en la publicidad institucional metacomunicativa. No pretendemos agotar la teoría de Palo Alto, sólo dar cuenta de aquellos aportes que nos ayuden a explicar el fenómeno comunicativo. El lector de Bateson se encuentra a menudo con la sorpresa de la ambición del autor. La expansión de la comunicación, plasmada luego en la célebre frase “la imposibilidad de no comunicar”, aquel primer axioma de *Pragmatics*, es el reflejo de la intención de Bateson de crear una epistemología que explicara tanto “la simetría bilateral de un animal, la distribución de acuerdo con un patrón de hojas en una planta, la escalada en una carrera armamentística, los procesos de cortejar, la naturaleza del juego, la gramática de una oración, el misterio de una evolución biológica y las crisis contemporáneas en la relación del hombre con su ambiente.” (1980: 15) ¿Qué le permitía a este autor presentar semejante propuesta, tan sorprendente, en una época en que cualquier filosofía se conforma con deconstruir? ¿Qué es lo que une a todos estos fenómenos, aparentemente dispares, en una misma explicación?

Bateson entendía que los fenómenos citados estaban permeados por la comunicación. La idea de un sistema teórico que abarcara la heterogeneidad recursiva la tomó de la propuesta de Norbert Wiener. Su libro, *Cybernetics*, publicado en 1948, un año antes de *Teoría matemática de la comunicación* de Shannon, suponía el principio de retroacción de todo sistema. Así queda borrada la línea de la *bullet theory* para dar lugar a una concepción circular, porque “todo efecto actúa sobre su causa” (Winkin, 1990: 15), en el animal o en la máquina, según el subtítulo de la obra de Wiener. Winkin entiende que la propuesta cibernética devuelve el concepto de comunicación a su significado original latino, el de “participación *en*”, que con el correr de los siglos, se perdió para devenir en “transmisión”. Sin embargo, la concepción de sistema ya era conocida en la teoría norteamericana a partir de los trabajos de Von Bertalanffy, quien se interesó en investigar “los principios que se emplearan en los sistemas en general, sin preocuparse de su naturaleza física, biológica o sociológica.” (id:15)

Se puede observar la ambición de Watzlawick en el libro *Cambio*, en el que intenta analizar la “formación y solución de los problemas humanos” desde la teoría de los sistemas y los tipos lógicos, y unido, claro, a la

fuerte impronta conductista de este autor. Semejante proposición, su “corte grueso”, sería risible para el pensamiento europeo, en el que, durante el siglo pasado, la sutileza analítica y la deconstrucción han prevalecido por sobre las grandes generalizaciones. La lectura de los autores de Palo Alto da cuenta de la impresión de estar frente a la novedad y a la aparición de un quiebre en el saber, una nuevo punto de vista desde el cual se están dando apenas los primeros pasos. “La pragmática de la comunicación humana - explica Watzlawick en el prólogo de *Teoría de la comunicación humana*- es una ciencia muy joven, apenas capaz de leer y escribir su propio nombre”... “Su integración con muchos otros campos del esfuerzo científico es una esperanza para el futuro.” (1973:17)

A través de las fuentes del sistemismo y la cibernética, que ayudaron a Bateson a organizar sus investigaciones antropológicas en Nueva Guinea y Bali, la teoría de Palo Alto se centra en la formulación de una epistemología que permita abordar cualquier tipo de fenómeno comunicacional. He aquí unos de los bordes y es un punto decisivo en el análisis que llevamos adelante.

Watzlawick señala que los fenómenos que le interesan estudiar son aquellos en los que existe una *relación* entre dos instancias. Pero el carácter de ésta es semejante a la de una función matemática, es decir se aleja de lo que él entiende como la comprensión monádica y sustancial del sujeto y rechaza toda una tradición de psicología humanista y psicoanalítica. Centrado en las “ciencias de la conducta”, el ámbito en y desde el cual trabaja, desdeña la visión “intrapísica” -léase Psicoanálisis- ya que ésta desvincula al sujeto con “fuerzas externas” (contexto). En cambio, el estudioso norteamericano se preocupa por las relaciones de interdependencia, en las que se produce un fundamental intercambio comunicativo. Llama al abordaje de estas últimas *teoría de la comunicación* y la distancia de la “psicodinámica freudiana”, porque entre ambas existe una “discontinuidad conceptual.” (id: 31)

Desde este punto de vista, la comunicación se transforma en el centro del estudio de los autores reunidos en Palo Alto. No argumentan que la comunicación sea *todo*, sino que reconocen otros ámbitos -semánticos, sintácticos- que no les interesa investigar. Lo interaccional es privilegiado, ya que se trata de un espacio que le da a la conducta explicaciones que el desarrollo previo de la psicología había sido incapaz de ofrecer.

Ahora bien, la especificidad de la comunicación no se encuentra sólo en beneficiar la explicación en términos organicistas, sino también de situar a este espacio como un espacio de espacios. He aquí la teoría de los Tipos Lógicos, que reconoce la diferenciación estratificada, extrapolada desde los análisis de Russell y Whitehead de *Principia Mathematica* hacia la epistemología cibernética. Se comienza a hablar de niveles y metacomunicación, de paradojas¹, relación y contenido.

La metacomunicación -la comunicación de la comu-

nicación- es una capacidad fundamental, sin la cual es imposible la propia percepción y la del otro. La distinción entre relación y contenido o entre aspectos referenciales y conativos -que implica un importante despegue del logocentrismo en los estudios de comunicación- representa una de las categorías fundamentales de la escuela. Mientras que el primer aspecto está ligado al contenido y a la información, el segundo da instrucciones, impone conductas, se postula como un marco. “El aspecto conativo -explica Watzlawick- se refiere a qué tipo de mensaje debe entenderse que es, y, por ende, a la relación entre los comunicantes.” (1973:52) La relación se propone, pues, como un estrato superior que da significado a lo que pueda *decirse* en el mensaje.

La importancia del segundo axioma es capital para entender la teoría de Palo Alto. Mientras que los demás están relacionados con lo cibernético -la puntuación de la comunicación, comunicación digital y analógica, interacciones simétricas y complementarias-, es este segundo pilar el que redimensiona el sistema y va a caracterizar al pensamiento de Bateson y a sus seguidores².

¿Cuáles son las matrices comunicacionales de los eslóganes televisivos? El contenido de los mensajes indica el “adentro” envolvente (“Estás *en* casa”, “Podés entrar”) de la comunicación. No es posible escapar de la comunicación. Una conducta, una mínima expresión, incluso cuando se la considere “neutra”, comunica. La comunicación inunda toda actividad y puede incluso prescindir de la información, que es fría y racional. Porque la comunicación es relación, afecto, calor humano. Significa, desde este punto de vista, entablar una relación con el otro, y en una instancia extrema *familiarizarse* con él. No resulta raro entonces que un canal de *tevé* se presente a sí mismo como una “casa” (y no “hogar”, que, aunque sugiere más calor, resulta literario) o un lugar para la distensión. Tampoco que interpele a la audiencia, diferenciándola con un voseo o tuteo (“Pensando en vos”, “Nuestro. Tuyo”).

La *familiaridad* (la *comunicatividad*) de la publicidad comercial ha sido asentada a través de tiempo y apropiada por la metacomunicación recursiva. No es raro que la publicidad haga uso de este recurso ya que un producto *familiar* está mucho más cerca de ser adquirido que uno que resulte ajeno y gélido, incluso cuando éste nos dé certeras pautas de su calidad. La idea de comunicación es borrar toda dificultad, toda “tecnicidad” que resulte un obstáculo para la comprensión del espectador.

No se puede no comunicar. Si usamos las mismas herramientas que nos ha ofrecido la teoría norteamericana para analizar su propio enunciado, ¿Cómo debería ser entendido este mensaje? ¿La idea de no poder no comunicar es una descripción que denuncia una actividad o es, en cambio, una propuesta operativa? Los libros de Watzlawick parecen metacomunicar que es ésta última la opción. No escatima ejemplos que ha tomado de su experiencia terapéutica en el uso de estos conceptos. La descripción pasa a ser prescripción. ¿Acaso no era este

autor aquel que propuso *prescribir el síntoma*?³

Una propuesta que en un principio se proponía hacer una irrupción en los planteos teóricos cartesianos y realizar una fuerte crítica a la concepción logocéntrica, conciente y voluntarista de la comunicación, se transformó también en una forma particular de *hacer*, en palabra performativa⁴. “No se puede no comunicar”, significa una apertura del espectro comunicacional, la invitación a entrar “en la orquesta”⁵. El “hacer” comunicativo desde Palo Alto es algo distinto. No es ya una consideración o una explicación de la complejidad de la conducta humana. Lo que era interdependencia de múltiples contextos se transforma en orden de ingresar. “Hacer” comunicación desde Bateson, desde su interpretación, implica “meter” al otro en el sistema, provocando una extensión actancial, de tiempo, de espacio. No sugerimos que Gregory Bateson haya indicado este “uso”, sino que desde su teoría se desprende una dilatación que ha sido tomada como herramienta o como instrumento, principalmente en el campo de la Psicología, para luego ser difundida en otros, como el caso de la comunicación mediática.

Este es un caso particular, no se trata de un campo disciplinar con gran tradición. Si recientemente en Francia, algunos estudiosos han intentado construir una “mediología”⁶ y algunos intelectuales hablan de una “interciencia”, la mayoría reconoce a la comunicación como un campo de estudio, que se puede abordar desde alguna u otra ciencia⁷. Teniendo en cuenta la amplitud y diversidad de la comunicación específicamente mediática, aún estamos frente a un espacio teórico por construir, y que, por lo tanto, es presa de diferentes lógicas, que se intersectan tanto en el pensamiento sobre los medios, como también en la producción mediática.

El “uso” de Bateson se encuentra encerrado en esta problemática. Los escritos del antropólogo inglés suponen la visión de un todo orgánico, pero también la organización de este conjunto de manera lógica. Su “instrumentalización” quiebra el organismo y lo pone al servicio de una comunicación híbrida, esfumando así la completitud y ambición que requería el iniciador de Palo Alto.

Se podría plantear la tesis que Palo Alto ha sido incomprendido, pero ¿Acaso no estaba en sus propuestas el menoscabo de su propio arsenal teórico? La lectura de sus obras permite ver que existen en verdad conceptos tanto de las teorías reresenacionistas como de aquellas orgánicas. Watzlawick nunca deja de hablar de emisor y de receptor. Señala que su propuesta se apoya en la cibernética y el sistemismo, pero también en Shannon y teorías matemáticas, cuyos presupuestos son *opuestos*. Por lo menos así lo expresa Winkin, cuando al explicar la conformación teórica de Palo Alto, la muestra en confrontación con el funcionalismo y la teoría de la información. La “nueva comunicación” supuso la superación del modelo energético.

Durante la década del ‘70 y ‘80, autores como Maturana, Varela y Keeney, que desarrollaron conceptos de Bateson y los llevaron a conclusiones

mayores, tales como la *autopoiesis*, no niegan la organización de la comunicación en el esquema lineal, sino que lo consideran como “el proceso que conduce a eso” (Keeney, 1987: 109). Para explicar la relación entre ambas lógicas -lineal y recursiva- Varela señala la *complementariedad cibernética*, por la que las polaridades en vez de rechazarse se imbrican. De esta manera desaparece el juego de opuestos, ya que la línea es parte del proceso que hace al círculo; la pragmática, a la estética; las partes, al todo. Esta proposición ataca al uso instrumental (“cibernética simple”) y encamina la investigación hacia la *totalidad*. “La búsqueda estética -escribe Keeney- implica necesariamente una danza recursiva entre el rigor y la imaginación. Tenemos que hacer uso de la totalidad de nuestro cerebro y no únicamente del hemisferio derecho o el izquierdo.” (id: 111)

Aquello a lo que Bateson aspiraba, la totalidad, reaparece, no como la fuerza volitiva para realizar un cambio, sino como un todo ecológico, al que el hombre llega, no sólo por fuerza y repuntuación, sino por una comprensión de las múltiples recursividades que operan en una situación determinada. La clave aquí es el “cuidado” con el que el comunicador se enfrenta a la complementariedad. De todas formas reafirma el *en*, de todo proceso humano, no ya dado por un marco, sino por una cantidad mayor que se calibra con cada movimiento. A pesar de la complejidad, Keeney todavía observa la ligazón de niveles lógicos, cada vez más imbricados, pero aún diferenciados, que, por ejemplo, un terapeuta debe cuidar al tratar a su paciente. A pesar de la insistencia en la diferencia lógica, la práctica comunicacional posterior, la de los 80 en adelante, ha tomado sólo la bandera de la totalidad, en tanto que dilatación comunicativa, y ha diluido cualquier diferenciación de niveles y marcos. La cercanía y la recursividad indiferenciada se convierten en adelante en modalidades preponderantes del discurso publicitario. El sujeto, como la teoría de Bateson, se vacía, consumido por el *todo comunicar*.

La disolución tautista

Lo interesante de los eslóganes institucionales de los canales porteños es la manera en la que están montados. Para examinarlos se puede recurrir al concepto de niveles comunicativos, sobre el que se apoya la teoría de Palo Alto, cuyos autores lo introdujeron desde los postulados lógicos de Russell y Whitehead. Esto significa dinamitar la “casa” con el material que dejaron afuera de la construcción. Criticar la comunicación *tautista* se convertiría en la revancha marginal de Bateson, ya que el valor de la diferencia estratificada y calibrada no cabe en la dimensión líquida.

El enunciado “Estás en casa” no es sólo una invitación reiterativa a estar “dentro” o a sentirse “cómodo”, como lo analizáramos más arriba. También invita a entender que se trata de un nivel distinto: Es una comunicación sobre la comunicación. El mensaje no se está refiriendo a un producto o servicio cualquiera, sino a la misma programación del canal del

barrio de Constitución. De aquí se entiende que nos tenemos que sentir “dentro” de la programación de Canal 13 o, con más timidez, de Canal 9. Estamos *en*, hemos ingresado dentro de la ilusión de un espacio comunicativo que anuncia la transparencia y el confort de sus contenidos. Así también proclama el “*Noticiero del 13*” cuando en uno de sus bloques de reportajes barriales dice que está “en la misma vereda”. La audiencia está, según el metamensaje, inmersa en la telaraña comunicativa.

A pesar de éstas y otras apelaciones a la veta relacional, el espectador puede sospechar que ese interior se plaga de fisuras. Una vez adentro, vemos que la casa no es tan cómoda, pues los productos aparecen fragmentados y los lenguajes usados como objetos. El sujeto está separado de la comunicación. La continuidad se rompe, aunque, como dice Sfez, “pasa inadvertida. Su eficacia es tanto más grande cuanto menos visible es.” (1995: 48)

¿Cómo entender esta confrontación entre los niveles comunicativos? ¿Cómo debería el telespectador comprender una frase que es la instrucción para comprender otra, pero a la vez se encuentra en franca disparidad con el nivel inferior? Por otra parte, la invitación a estar “en casa” se dirige a una persona singular, “vos”, luego, ¿Qué ocurre con el resto, los millones de espectadores que escuchan el mismo mensaje? ¿Cómo debería interpretar que se dirige al resto de la gente? ¿No será que es sólo una estrategia relacional? ¿Existe acaso continuidad entre la representación que veo en la pantalla y mi lugar de espectador?, ¿No será que la dimensión de la representación ha sido disfrazada de expresión envolvente? Siendo así, ¿No se produce un cambio fundamental en la manera de pensar la comunicación o habrá que pensar que las lógicas de la comunicación en vez de imbricarse se han interceptado?

La salida de la aporía, para Lucien Sfez, es lo que él llama *tautismo*, mezcla de *tautología* y *autismo*, pero que a la vez admite en su resonancia a *totalidad* y *totalitarismo*. El aporte del intelectual francés se inserta en una fuerte crítica al sistema tecnocomunicativo norteamericano y las teorías que lo han acompañado en el S. XX, ya se trate de aquellas de la representación o las de la expresión. El concepto de *tautismo* se enlaza con los procesos de comunicación donde ambas lógicas se han atravesado, pero de manera que no se puede detectar al comunicador o al receptor, ya que se impone un *todo comunicar* donde el mismo espectador no se puede diferenciar del proceso. (id: 53)

Sfez piensa en una confusión de los dos tipos de comunicación. La circularidad e inversión crean la ilusión de la presencia. Presencia y vida de la máquina y presencia del espectador dentro de la máquina: La fantasía del fin de los límites comunicacionales, del origen y del fin del tiempo y del espacio. Esta nueva comunicación se caracteriza por “una circularidad infinita, el productor es producto y productor al mismo tiempo. No hay comienzo ni fin” (id: 111), a pesar de los cortes y de los índices representacionales.

El resultado: Un sujeto encerrado en la reiteración

de lo mismo, en la tautología; en un todo sordo y mudo, autista, en el que la confusión provoca una disolución en la totalidad. La incorporación de los niveles de la comunicación que había aportado Bateson y que a la vez lo habían distinguido de la teoría de los sistemas de primera generación queda borrada en el concepto de *tautismo*.

Tengamos en cuenta que aquí no se trata de cualquier tipo de máquina. Cotidianamente vemos publicidades acerca de productos relacionados con la comunicación -o tecnocomunicación: Telefonía, sistemas de audio o video- en la que todavía se puede percibir que se ofrece materia, tecnología que produce comunicación. La característica de la metacomunicación en los canales abiertos es que se refiere a los contenidos comunicacionales, y por lo tanto, borra la marca de la máquina, algo así como un cinismo del acto creativo del Pop-Art -o que reafirma el poder vislumbrador del arte-. Pero además se destaca su carácter cerrado, sistemático y reiterativo. De esta manera es difícil no otorgar presencia (en el sentido de Bougnoux) y extensividad a los canales de TV.

Cuando Canal 11 anuncia que está “siempre” y pasada la medianoche corta su transmisión, ¿Qué debería entender el espectador? O bien estamos frente a una contradicción o a una banalización de la dimensión temporal. Pero además frente a una difuminación del presente en un tiempo inconsistente, fluido, aunque nada místico, como han sido las conceptualizaciones de los presentes eternos. Watzlawick -a pesar de las críticas de Sfez- presenta al tiempo como una metadimensión a la que el hombre accede desde la imagen de un fluir. (1994: 243) El presente eterno, en cambio, ese “en eterno, reposo e infinito” (id: 243), se vive distorsionado por las solapas del pasado y las expectativas del futuro. Es también una dimensión sagrada e indecible, tanto, que ante su presencia se debe callar. Es un nivel de niveles, el más complejo, ante el cual “las palabras son impotentes.” (id: 244) Desde este punto de vista, el planteo de un “siempre” ilimitado, que borra el pasado y el futuro, pero que además resulta tan accesible como encender el aparato de televisión, se relaciona con esta renuencia a los estratos lógicos, en este caso al más intrincado, disuelto en la comunicación.

El caso de Canal 7 es especial. El “Nuestro. Tuyo” extiende la propiedad de la enunciación. El que un medio sea “mío”, ¿Hace que yo sea enunciador, o por lo menos postula ese lugar de manera colectiva? Lo sugiere sutilmente porque el “nuestro” es ambiguo: ¿“Nuestro” significa del Estado o de un grupo más reducido? El “Tuyo” especifica el significado, la comunicación desmonta los extremos del esquema de la información: Participar es un imperativo. Si la comunicación es “tuya”, no se puede dejar de comunicar, de estar dentro, aunque no se participe activamente, aunque se deba soportar la asimetría fatal que implica la lucha por la comunicación hegemónica. Consideremos, sin embar-

go, que este eslogan es el más interesante, por su aptitud de democratización comunicacional que aun está por realizarse. Canal 7, una emisora que ha variado contenidos y formatos según el gobierno, aparece cada vez más como una promesa incumplida, la de ser una alternativa al tautismo preponderante en los otros canales de televisión. Que este canal no alcance los niveles de audiencia de las emisoras privadas no significa utilizar el mismo tipo de lógica comunicativa.

Insistimos en la diferencia en el concepto de comunicación que observa Palo Alto del *tautismo*. A pesar de la creación del todo-comunicar como angular de Watzlawick, aporte que permitió salir del bloqueo de la teoría norteamericana del esquema de la información y de una concepción cosificada de la comunicación, los axiomas estaban integrados por los órdenes lógicos que abrieron una importante discusión sobre la comunicación, ya que no sólo no se puede evitar, sino que, además, se la puede comprender de diferentes maneras de acuerdo al marco metacomunicativo. La indagación de los autores de Palo Alto les permite hacer, si se quiere un poco superficiales, excursiones sobre el existencialismo -la definición de Watzlawick de existencia como una función matemática sigue sorprendiendo- el tiempo, la realidad y la personalidad, que escasean en el *tautismo*. La aspiración hacia lo total no se agota en el poder de explicar cualquier fenómeno comunicativo, ya se tratara de un diálogo, una guerra, la variación demográfica entre dos especies o la calefacción de un edificio. La ambición, y de allí la iniciativa espiritual en la mayoría de los libros de la escuela, es la totalidad “hacia arriba”, hacia niveles cada vez más amplios, más generalizadores, que explicaban a los inferiores. Nótese este argumento en las siguientes palabras de Bateson: “Toda percepción y toda respuesta, toda conducta y todas las clases de conductas, todo aprendizaje y toda genética, toda neurofisiología y endocrinología, toda organización y toda evolución -cualquier objeto de estudio en su totalidad- tiene que considerarse de manera comunicacional, y por consiguiente, sujeto a grandes generalizaciones o ‘leyes’ que se aplican a los fenómenos de comunicación.” (1980: 312)

¿Qué quedó de Palo Alto y qué fue dejado afuera? ¿Deberá volverse hacia un esquema lineal, donde no se consideraba la recursividad? ¿La práctica de los eslóganes señalan un uso de las cibernéticas, sean ya simples o de otros órdenes? Todo lo contrario: Si en Bateson había un diseño de múltiples círculos calibrados y retroalimentados, el tautismo es una cuña que rompe todos los círculos inferiores y sólo deja espacio para el más amplio. De ahí las frases vagas, amplias, cuyo sentido tiene anclaje sólo en el contexto más amplio, el tiempo más laxo, los sujetos cada vez menos visibles, sólo esbozados en la comunicación. Los eslóganes analizados, en tanto que emergentes, dan cuenta de este proceso paradójico, que mientras más se expande, más vacía el sentido.

Notas

¹ Los autores de Palo Alto elaboraron una importante teoría de la paradoja a partir de los niveles lógicos. Explicaban que la confusión entre estratos diferentes provocaba confusión, inmovilidad o, en algunos casos graves (desde allí la teoría del *Doble Vínculo*) perturbaciones mentales tales como la esquizofrenia.

² El mediólogo francés Daniel Bougnoux (1999) ha retomado y revalorizado esta diferencia, transformándola en una complementariedad. Ha asociado conceptos de Palo Alto, junto con otros de teorías lingüísticas y semióticas para realizar una discriminación básica, entre comunicación e información. Para Bougnoux esta diferenciación es fundamental y una clave para comprender las “ciencias de la comunicación”.

³ Alarmado por el abuso de esta idea por parte de los terapeutas, Bradford Keeney (1987) critica esta noción, aduciendo a una “cibernética simple”. Explica que para realizar prescripciones de este tipo se deben tener en cuenta otros niveles recursivos y calibrarlos de acuerdo a cada caso específico. La idea de Keeney es que el terapeuta conozca tanto al paciente que pueda “hablar su mismo lenguaje”, en alusión a la forma de trabajo de Milton Erickson.

⁴ Tengamos en cuenta que, sin embargo, la terapia rápida de Watzlawick requiere de la acción volitiva de integrantes grupales para “repuntuar” una situación recursiva determinada.

⁵ La metáfora está referida en Winkin (1990). Se opone al “telégrafo”, la concepción lineal, unívoca que se había difundido en el mundo a partir de las teorías funcionalistas y luego formalizadas por la Teoría de la Información. La “orquesta” supone una comunicación que depende

fundamentalmente del conjunto de los participantes y valoriza el conjunto de las capacidades, aunque nunca se refiere a códigos. Estamos frente a un pensamiento orgánico. De todas formas, Winkin aclara que se trata sólo de una metáfora con carácter pedagógico, no una imagen que agota la visión de la comunicación de Bateson y discípulos.

⁶ Nos referimos a Régis Debray y a Daniel Bougnoux, quienes, desde los últimos años de la década del 70 vienen elaborando el esbozo de una gran disciplina integradora que estudie la transmisión. V. Mattelart, 1997.

⁷ Para una fundamentación epistemológica de la comunicación se puede consultar la introducción de Moragas Spá (1990).

⁸ No queremos, de ninguna manera, dar a entender que nos oponemos a la existencia de un medio estatal. Por el contrario, reconocemos la importancia de un canal de televisión del Estado, en tanto que un servicio público y nunca como otra empresa más. Discutimos por lo tanto el uso de la actividad metacomunicativa en el mismo sentido que los canales que están en manos privadas.

La coyuntura actual de concentración de medios, que señala una importantísima afrenta al derecho a la información, invita a suponer la necesidad del canal estatal, como único recurso que tiene el Estado frente a los pocos propietarios (esto es: La mínima pluralidad) que poseen el resto de las televisoras. El caso de Venezuela es paradigmático para ejemplificar una situación de oposición de los medios para con el gobierno chavista, que en abril de 2002, durante el golpe de estado en ese país, se transformaron en el principal vehículo de oposición del líder bolivariano. (Aruguete, 2003).

Bibliografía

- Aruguete, Natalia *De la propiedad de los medios*. En: Le Monde Diplomatique N° 48, Buenos Aires, junio de 2003.
- Bateson, Gregory (1980) *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires: Planeta- Carlos Lohle.
- Bougnoux, Daniel (1999) *Introducción a las ciencias de la comunicación*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Keeney, Bradford (1987) *Estética del cambio*, Buenos Aires: Paidós.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michéle (1997) *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Moragas Spá, Miquel (1990), *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Schmucler, Héctor (1997) *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires: Biblos.
- Sfez, Lucien (1995), *Crítica de la comunicación*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Watzlawick, Paul (1994), *¿Es real la realidad?*, Barcelona: Herder.
- Watzlawick, Paul, Beavin, Janet y Jackson, Don (1973), *Teoría de la comunicación humana*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Watzlawick, Paul, Weakland, John y Fisch, Richard (1989) *Cambio. Formación y solución de problemas humanos*, Barcelona: Herder.
- Winkin, Yves (ed.) (1990), *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

Actas de Diseño

- > Actas de Diseño II. **I Encuentro Latinoamericano de Diseño: "Diseño en Palermo". Comunicaciones Académicas. Agosto 2006** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. Vol. 2, Marzo. Con Arbitraje. ISSN 1850-2032.
- > Actas de Diseño. **I Encuentro Latinoamericano de Diseño: "Diseño en Palermo". Comunicaciones Académicas. Agosto 2006** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. Vol. 1, Agosto. Con Arbitraje. ISSN 1850-2032.

Creación y Producción de Diseño y Comunicación

- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Proyectos. Propuestas. Creaciones. Trabajos de estudiantes de Diseño y Comunicación premiados en Concursos Internos 2005. Concurso Identidad Visual y Brand Book para la presentación ante la UNESCO de Buenos Aires como paisaje cultural.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, marzo. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Proyectos de estudiantes desarrollados en la asignatura Introducción a la Investigación 2006.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, diciembre. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Rediseño de marca y Brand Book para la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) Orientación en Imagen Empresaria de la Carrera de Diseño, 1º Cuatrimestre.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, octubre. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de estudiantes y egresados]: **Alberto Farina: Historias y discursos de cine y televisión. Raquel Bareto: El nacimiento del Expresionismo alemán. Mario D' Ingianna: Fragmentos de Weimar. Sebastián Duimich: La guerra de las Galaxias II. El video contraataca. Victoria Franzán: Jurassic Park ¿Un hito vanguardista? María Sol González: Ciento: Final Fantasy: The spirits within. Agustín Gregori: Cinta sketch. Amalia Hafner: De la pretensión de objetividad. Walter Rittner: Ciudades en el Expresionismo alemán. Irina Szulman, Pablo Lettieri y Paula Téramo: Notas alrededor de Antes del Atardecer. Mariano Torres: La metamorfosis cinematográfica del vampiro.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, agosto. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Florencia Bustingorry: Extrañar lo cotidiano ¿Punto de partida o de llegada en el proceso de investigación? Proyectos de estudiantes desarrollados en la asignatura Introducción a la Investigación. 2005.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, mayo. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Proyectos, Propuestas y Creaciones. Trabajos de estudiantes de Diseño y Comunicación premiados en concursos internos 2004.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, octubre. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Formación, Creación y Desarrollo Profesional (Segundo ciclo Agosto 2004 - Julio 2005). Proyectos de estudiantes: Diseño de Imagen Empresaria, Diseño de Imagen y Sonido, Diseño de Interiores, Diseño de Packaging, Diseño Editorial, Diseño Publicitario, Diseño Textil y de Indumentaria, Licenciatura en Comunicación Audiovisual, Licenciatura en Publicidad y Licenciatura en Relaciones Públicas.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en

Diseño y Comunicación. Vol. 5, septiembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.

> Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Proyectos Jóvenes de Investigación. Thais Calderón: La investigación y lo inesperado. Carlos Cosentino: Investigación y aprendizaje. José María Doldan: Algunas ideas sobre investigación. Laura Ferrari: El programa de investigación. Rony Keselman: Poetas y matemáticos. Graciela Pascualetto: Generaciones posmodernas. Proyectos de estudiantes desarrollados en la asignatura Introducción a la Investigación. 2004.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, septiembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.

> Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Diseño de marca y Brand Book para el Casco Histórico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: orientación en Imagen Empresaria de la carrera de Diseño.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, mayo.
Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.

> Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Formación, Creación y Desarrollo Profesional. Proyectos de estudiantes: Diseño de Imagen Empresaria - Diseño de Imagen y Sonido - Diseño de Interiores - Diseño de Packaging - Diseño Editorial - Diseño Publicitario - Diseño Textil y de Indumentaria - Licenciatura en Comunicación Audiovisual - Licenciatura en Publicidad - Licenciatura en Relaciones Públicas.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.

> Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de estudiantes y egresados]: **Historias, discursos: Apuntes sobre una experiencia. Eduardo Russo. Pioneros y fundadores: Sebastián Duimich. Fritz Lang, la aventura: Virginia Guerstein. Cine nacional e identidad: Los primeros pasos. La batalla de las vanguardias: María del Huerto Iriarte y Marilina Villarejo. Surrealismo: Un perro andaluz y la lógica del absurdo: Anabella Sánchez. Dadá, Surrealismo, Entreacto. Legados y continuidades: Victoria Franzán, Virginia Guerstein y Tamara Etko. Cine comercial: Los sesenta, los noventa: Marina Litmajer. El impacto de los años '60 en la producción audiovisual actual ¿Sabés nadar? Y el cine del no-entretenimiento heredado de la Nouvelle Vague. Rupturas y aperturas: Gastón Alé, Florencia Sosa y Florinda Verrier. La ruptura de la linealidad en el relato. Vanguardias, Videoarte, Net Art. Producciones digitales y audiovisuales de estudiantes de la Facultad en Diseño y Comunicación. Catálogo 2003.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, agosto.
Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Sylvia Valdés. Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica. Daniela Chiappe. Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura. Mariela D'Angelo. El signo icónico como elemento tipificador en la infografía. Noemí Galanternik. La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios. María Eva Koziner. Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo. Julieta Sepich. La pasión mediática y mediatizada. Julieta Sepich. La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual. Marcelo Adrián Torres. Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja. Marcela Verónica Zena. Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Oscar Echevarría. Proyecto Maestría en Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Rosa Chalkho. Arte y tecnología. Francisco Ali-Brouchoud. Música: Arte. Rodrigo Alonso. Arte, ciencia y tecnología. Vinculos y desarrollo en Argentina. Daniela Di Bella. El tercer dominio. Jorge Haro. La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto] Jorge La Ferla. Las artes mediáticas interactivas corren el alma. Juan Reyes. Perpendicularidad entre arte sonoro y música. Jorge Sad. Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de

Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Catálogo 1993-2004.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Sylvia Valdés. Cine latinoamericano. Leandro Africano. Funcionalidad actual del séptimo arte. Julián Daniel Gutiérrez Albilla. Los olvidados de Luis Buñuel. Geoffrey Kantaris. Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano. Joanna Page. Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. Erica Segre. Nacionalismo cultural y Buñuel en México. Marina Sheppard. Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alicia Bancho. Los lugares posibles de la creatividad. Débora Irina Belmes. El desafío de pensar. Creación - recreación. Rosa Judith Chalkho. Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales. Héctor Ferrari. Historietar. Fabián Iriarte. High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos. Graciela Pacualetto. Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles. Sylvia Valdés. Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Adriana Amado Suárez. Internet, o la lógica de la seducción. María Elsa Bettendorff. El tercero del juego. La imaginación creadora como nexa entre el pensar y el hacer. Sergio Caletti. Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación. Alicia Entel. De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin. Susana Finquelievich. De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información. Claudia López Neglia. De las incertezas al tiempo subjetivo. Eduardo A Russo. La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein. Gustavo Valdés. Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0219.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: **Noemí Galanternik. Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía. Marcela Zena. Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.

> Cuaderno: Ensayos. **José Guillermo Torres Arroyo. El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. 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.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Adriana Amado Suárez. Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico. Diana Bershadsky. Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones. Blanco, Lorenzo. Las Relaciones Públicas y su proyección institucional. Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. Investigación documental de marcas nacionales. Jorge Falcone. De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica. Claudia López Neglia. El trabajo de la creación. Graciela Pascualetto. Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.
- > Cuaderno: Relevamiento Documental. **María Laura Spina. Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Fernando Rolando. Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Débora Irina Belmes. Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo. Sergio Guidalevich. Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana. Osvaldo Nupieri. El grupo como recurso pedagógico. Gustavo Valdés de León. Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. **Cira Szklowin. Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. **Orlando Aprile. El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Lorenzo Blanco. Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Escritos en la Facultad

- > Escritos en la Facultad. **Semana de Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Del 28 de mayo al 8 de junio 2007. Lo micro, lo nuevo y lo diferente, lo urbano. Producciones de Estudiantes de Primer Año de la Facultad de Diseño y Comunicación.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33 mayo.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Actualización 2006. Guía de artículos y publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32 mayo.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Presentación de Proyectos de Tesis. Foro de Investigación. Maestría en Diseño. Contenidos y Procedimientos Metodológicos en la Tesis de Maestría.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, mayo.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Catálogo de Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Actualización 2006.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, abril.
ISSN 16692306.

- > Escritos en la Facultad. **Guía Básica de Contenidos Curriculares 2007. Master de la Universidad de Palermo en Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, abril.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Proyecto de Graduación Facultad de Diseño y Comunicación.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Normas de presentación para el Área Audiovisual III. Estandarización de las presentaciones de los estudiantes de Diseño y Comunicación.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, marzo.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Normas de presentación para el Área Audiovisual II. Estandarización de las presentaciones de los estudiantes de Diseño y Comunicación.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, marzo.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Normas de presentación para el Área Audiovisual I. Estandarización de las presentaciones de los estudiantes de Diseño y Comunicación.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, marzo.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico. XV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. IV Jornadas de Reflexión Académica en Turismo y Hotelería.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, febrero.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Sistematización de las Normas de Presentación para la Producción de los Estudiantes de Diseño Industrial.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, diciembre.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Nuevos Profesionales. Edición V. 28 de Noviembre de 2006. Resúmenes de Trabajos Finales de Grado aprobados Julio / Octubre 2006** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Fondo Documental del Diseño Argentino. Recopilación Documental Marzo-Julio 2006. Asignaturas de la Licenciatura en Diseño.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, noviembre.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Semana de Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Del 30 de octubre al 10 de noviembre de 2006. Lo micro, lo nuevo y lo diferente, lo urbano. Producciones de Estudiantes de Primer Año de la Facultad de Diseño y Comunicación.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, octubre.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Actualización 2005. Guía de artículos y publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Contenidos curriculares de la Maestría en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Asignaturas y seminarios dictados: Diseño, Comunicación y Organización. Diseño, Estrategia y Gestión. Investigación en Diseño y Comunicación. Metodología de la Investigación. Seminarios de profesores invitados.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, julio.
ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Nuevos Profesionales. Edición IV. 10 de Julio de 2006. Resúmenes de Trabajos Finales de Grado aprobados Febrero / Mayo 2006** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, junio.
ISSN 16692306.

- > Escritos en la Facultad. **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Actualización 2005.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Semana de Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Del 5 al 16 de junio de 2006. Lo micro, lo nuevo y lo diferente, lo urbano producciones de Estudiantes de Primer Año de la Facultad de Diseño y Comunicación.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, mayo. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Presentación de Proyectos de Tesis. Foro de Investigación. Maestría en Diseño.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, abril. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Historia y vigencia de un término de mi profesión. Selección de trabajos de estudiantes de la asignatura Comunicación Oral y Escrita 2005** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, marzo. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Nuevos Profesionales. Edición III** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, noviembre. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Semana de Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, octubre. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Criterios de Evaluación. Propuesta.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, octubre. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Concursos Docentes. Una nueva etapa en el desarrollo institucional de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, septiembre. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Portfolio. Evaluación Integradora de Aprendizajes.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, agosto. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Las palabras de mi profesión. (Investigación terminológica). Escribir. Pablo Lettieri. Comunicación Oral y Escrita 2004. Cátedra: Rony Keselman.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, julio. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Guía de Presentación de los Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, julio. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Nuevos Profesionales. Edición II. Resúmenes de Trabajos Finales de Grado aprobados marzo - mayo 2005.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, junio. ISSN 16692306.
- > Escritos en la Facultad. **Proyectos de Graduación Facultad de Diseño y Comunicación.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, mayo. ISSN 16692306.

> Escritos en la Facultad. **Semana de Proyectos Jóvenes de Investigación y Comunicación. Lo micro, lo nuevo y lo diferente, lo urbano. Producciones de Estudiantes de Primer Año de la Facultad de Diseño y Comunicación.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, mayo. ISSN 16692306.

> Escritos en la Facultad. **Nuevos Profesionales. Edición I. Resúmenes de trabajos finales de grado aprobados. Diciembre 2004 – marzo 2005.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo. ISSN 16692306.

> Escritos en la Facultad. **Presentación de Proyectos de Tesis. Foro de Investigación. Maestría en Diseño. Institucionalización de la Construcción de Saberes Disciplinarios.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, marzo. ISSN 16692306.

Jornadas de Reflexión Académica

> Jornadas de Reflexión Académica (15ª: Feb.2007: Buenos Aires) **Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. ISSN 1668-1673

> Jornadas de Reflexión Académica (14ª: Feb.2006: Buenos Aires) **Experimentación, Innovación, Creación. Aportes en la enseñanza del Diseño y la Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. ISSN 1668-1673

> Jornadas de Reflexión Académica (13ª: Feb. 2005: Buenos Aires) **Formación de Profesionales Reflexivos en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires : Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. ISSN 1668-1673

> Jornadas de Reflexión Académica (12ª: Feb. 2004: Buenos Aires) **Procesos y productos. Experiencias pedagógicas en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. ISSN 1668-1673

> Jornadas de Reflexión Académica (11ª: Feb. 2003: Buenos Aires) **En [desde] el Aula.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (10ª: Feb. 2002: Buenos Aires) **Estudiar, Crear y Trabajar en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (9ª: Feb. 2001: Buenos Aires) **Producción, Creación e Investigación en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (8ª: Feb. 2000: Buenos Aires) **El rol docente frente a los nuevos escenarios profesionales.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (5ª: Feb. 1997: Buenos Aires) **¿Alumnos o Carreras? Parte III** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (5ª: feb. 1997: Buenos Aires) **¿Chips o Libros? Parte II** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (5ª: feb. 1997: Buenos Aires) **¿Aprender o Enseñar? Parte I** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

