

Filosofía *arte* y diseño



Diálogo en las fronteras

Compiladores

Linda Emi Oguri Campos

Benjamín Valdivia

Francisco Manuel López García

Omar Augusto Robles Aguilar



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México

Filosofía *arte* diseño



Diálogo en las fronteras

Compiladores

Linda Emi Oguri Campos

Benjamín Valdivia

Francisco Manuel López García

Omar Augusto Robles Aguilar



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México

Universidad de Guanajuato



Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa
Secretario General

José Luis Lucio Martínez
Secretario Académico

Jorge Romero Hidalgo
Secretario de Gestión y Desarrollo

Campus Guanajuato



Javier Corona Fernández
Rector del Campus Guanajuato

Claudia Gutiérrez Padilla
Secretaria Académica

Juan Martín Aguilera Morales
Director de la División de Arquitectura, Arte y Diseño

Universidad Autónoma del Estado de México



Jorge Olvera García
Rector

Alfredo Barrera Baca
Secretario de Docencia

José Benjamín Bernal Suárez
Secretario de Rectoría

Facultad de Arquitectura y Diseño



Marco Antonio Luna Pichardo
Director

Juan Miguel Reyes Viurquez
Subdirector Académico

Beatriz Angélica Vera Noguéz
Subdirectora Administrativa

Facultad de Humanidades



Hilda ángela Fernández Rojas
Directora

Consejo Editorial



Linda Emi Oguri Campos
Benjamín Valdivia
Francisco Manuel López García
Omar Augusto Robles Aguilar

Colaboradores



Corrección de estilo

Annesy del Rosario Pérez Echeverría
Jorge Rafael Fajardo Petrikowski
Dorian Javier Rillo Jaramillo
Lourdes Irais Romero Hernández

Propuesta gráfica

Guillermo Jiménez Arredondo

Diseño Editorial

Jorge Armando Balderas Escobar

Maquetación

Miriam Berra Alvirde
Bred Alanís Enriquez
Brenda A. Dávila Fernández
Diana Nuñez Cruz
Edna Aguilar Mulia
Daniela Miranda Ramírez
Paola Lorein Barrios Ortíz
Jocelyn Luna Cañedo
Martha Susana Andrade Mayer

Primera edición: enero 2016

**Cualquier cita o referencia del material contenido en este libro debe dar el
respectivo crédito a los autores del mismo.**

D.R. 2016 Universidad de Guanajuato

© División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato

© Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMéx

ISBN: 978-607-441-401-1

Compilación

Linda Emi Oguri Campos

Benjamín Valdivia

Francisco Manuel López García

Omar Augusto Robles Aguilar

ISBN: 978-607-441-401-1



9 786074 414011

Índice



Prólogo 15
Benjamín Valdivia

Conferencias Magistrales: Estética, analogía e interdisciplina

- De la hermenéutica analógica a la estética analógica. 19
Mauricio Beuchot
- Relaciones entre la filosofía, el diseño y las artes. 31
Benjamin Valdivia
-

Capítulo 1. Desde las fronteras de la Filosofía

- Rasgos fundamentales para el tránsito figural de la estética contemporánea. 43
Genaro Ángel Martell Ávila
- Hermenéutica del diseño: una experiencia desde la filosofía del límite. 59
Claudia Mosqueda Gómez
- Sobre la humanidad pendiente del diseño. 69
Aarón José Caballero Quiroz.
- Reflexiones filosóficas en torno a la concepción del ser piramidal. 85
Óscar Juárez Zaragoza
Josué Manzano Arzate
- Creación y concepto. 95
Mario Iván Uruga Ramírez.
- El origen humano y manual de la técnica. 105
Juan Granados Valdéz.
- El diseño entre el esteticismo, la estética y el ethos. 119
María Angélica Matilde Breña Sánchez
- Ideas sobre poesía como rebelión de la palabra. 135
Jairo Vladimir Sandoval Mota
- Torre de Babel: pasado material, entre la narración y la imagen. 149
María del Carmen Rivero Quinto
Maricela Dorantes Soria

La existencia en la poesía de Takaaki Oguri.	167
Linda Emi Oguri Campos	
Consideraciones literarias en la obra de Miguel de Unamuno.	181
Rosa María Camacho Quiroz	
Hölderlin, poeta y filósofo: aproximaciones a una filosofía de la poiesis.	195
Luis de la Peña Martínez.	
El origen de lo imposible.	209
La angustia existencial en la obra escrita de Juan Rulfo.	
Francisco Manuel López García	
El juego de Apolo y Dioniso: una relación entre el arte y el artista.	221
Josué Manzano Arzate	
Óscar Juárez Zaragoza	
La identidad narrativa en Paul Ricoeur.	239
Eloy Sánchez Cárdenas	
La imagen háptica como signo intuitivo.	253
Gloria Angélica Martínez de la Peña	
Eska Elena Solano Meneses.	
La experiencia estética contemporánea	265
en la evanescencia de tres arte-factos:	
Diller, Margolles y Eliasson.	
Arturo Joel Padilla Córdova	
Giambattista Vico en el contexto contemporáneo	277
y su relación con la Divina Providencia.	
Angélica Ovando González	
Deconstructivismo+caos+flujos.	287
Fernando Omar Reyes Peralta	
Cruz Edmundo Sotelo Mendiola	
Víctor Manuel Martínez López	
¿Contrarios o complementarios?	305
Guadalupe Mirella Maya López	
Thelma Beatriz Pavón Silva	
Ideal y realidad	317
Phil Robert Stingl	

Deconstruyendo la Frontera desde su Estética.	331
Julia Corona Chaparro	
Filosofía, arte e intervenciones urbanísticas.	343
Erik Avalos Reyes	
La identidad social urbana desde una ontología.	355
Leticia Arista Castillo Jonathan A. Quintero García	
La interpretación del discurso de los objetos diseñísticos como asociación intertextual.	373
María Gabriela Villar García Ma. Del Pilar Alejandra Mora Cantellano Ma. Del Consuelo Espinosa Hernández	
El desencanto del arte: la recuperación de la experiencia estética y el lenguaje en educación.	385
César Augusto Gordillo Pech Verónica Alvarado Hernández	
La gramática y la sintaxis visual en el diseño. Enseñanza creativa en la universidad.	401
Verónica Ariza Ampudia Josué García Rodríguez	
Modificación de los modelos de identidad de los jóvenes y su impacto en el proceso de enseñanza-aprendizaje.	419
Hugo Cristóbal Gil Flores Arturo Verduzco Godoy Gloria S. García López	

Capítulo 2. Una ventana al Arte

Limitaciones culturales y artísticas en el temor a la experimentación en el diseño.	435
Ma. Elena González Sánchez Minerva Betancourt Bravo Claudia Ramírez Martínez	
El arte como simulacro.	447
Celia Guadalupe Morales González María de las Mercedes Portilla Lujá Gabriela Peña Vázquez	

La máquina del tiempo: Reflexiones en torno a la fotografía, al tiempo y al ser.	455
Carlos Mat3n3z Gonz3lez	
Amparo G3mez Castro	
Imagen en publicidad: 3 lenguaje vacuo?	467
Mar3a Ver3nica Kushelewich Salazar	
Alejandro Eduardo Perdomo Uribe	
Los no espacios y los peregrinos del arte.	473
Carlos Ra3l Nava Gonz3lez	
El lenguaje est3tico de kandinsky, la geometr3a de un grito en la pared.	485
Carolina Lule Campos	
El arquitecto compositor	495
Eric Barceinas Cano	
La imagen y velocidad. 3 Gloria y fracaso de lo ef3mero?	511
Jos3 Enrique G3mez 3lvarez	
V3ctor Mart3n3z D3az	
Fotograf3a de ciegos: Una nueva manera de mirar.	525
Amparo G3mez Castro	
Francisco Ol3mpico Mercado Valtierra	
Carlos Mart3n3z Gonz3lez	
La mujer como referente en los anuncios publicitarios del peri3dico potosino El Estandarte (1885-1912)	535
Ruth Ver3nica Mart3n3z Loera	
Fernando Garc3a Santibañ3z Saucedo	
Carla de la Luz Santana Luna	
Influencia del diseño de la propaganda comercial en las artes visuales.	547
Araceli Son3 Soto	
Dar3o Gonz3lez Guti3rrez	
El paisaje nacional y sus representaciones: Argentina y M3xico en el siglo XIX.	561
Mario R3os Villegas	
Lectura hermen3utica sobre las portadas de tres grabaciones de Iberia de Isaac Alb3niz.	577
Alfonso P3rez S3nchez	

Consideraciones sobre la novela histórica. 593
Heminio Nuñez Villavicencio

Capítulo 3. En la ruta del diseño.

Inteligencia proyectual: 637
reconocimiento multidimensional del ser en el hacer diseño.

Mariana Vanessa Martínez Balderas
Óscar Bernal Rosales

De la percepción al significado de la forma. 647

Ricardo Alonso
Ana Margarita Ávila Ochoa
Manolo Guerrero

El diseño y la responsabilidad de la creación. 659

Mario Alberto Morales Domínguez

“Diseño” evolución del paradigma. 669

Jaime Guadarrama González
Laura Ma. De los Ángeles González García

Discernimiento del rol del diseño 677
a partir de la filosofía de la historia de Walter Benjamin.

María Angélica Breña Sánchez

Hibridación cultural y relaciones de poder en el diseño: 691
la experiencia femenina matlatzinca.

Ana Gabriela Rincón Rubio

Proxémica Emocional en el Diseño Industrial. 703

Arturo Estrada Ruiz

Hermenéutica analógica para un diseño contextualizado. 715

Ana Margarita Ávila Ochoa
Anuar Kasis Ariceaga.

La Hermenéutica Analógica Icónica 733
como fundamento de la Crítica Arquitectónica.

Eska Elena Solano Meneses

Ciudad y Política. Hermenéutica de su diseño. 765

Elizabeth Fernández Rojas
Jorge Arcenio Meneses Mondragón

Hermenéutica de las condiciones de vida de los adultos mayores de 65 años en la ciudad.	765
María de Lourdes Elizabeth Ortega Terrón	
El diseño y la arquitectura como espacio de control.	777
Araceli Soria García	
Complejidad, ciudad y espacio público.	791
Miguel Ángel Montiel Arroyo	
Guillermo Iván López Domínguez	
Bienestar subjetivo, felicidad y espacio urbano-arquitectónico.	805
Benjamín Alva Fuentes	
Marcela Sandoval Ayala	
Expresión y diseño de ambientes cotidianos.	819
Lucila Herrera Reyes	
Gustavo Jesús Islas Valverde	
Espacios, medio ambiente y arquitectura.	831
Sonia Verónica Bautista González	
Martha Beatriz Cruz Medina	
El valor estético del regionalismo en el diseño habitable.	841
Ignacio Mendiola Germán	
René Lauro Sánchez Vertiz Ruíz	
Diálogo de saberes y diseño colaborativo en comunidades de práctica transdisciplinar.	853
Alejandro Guevara Álvarez	
Irene Gutiérrez Amezcua	
Sobre la fundamentación ontológica de la planta libre.	865
Luis Enrique Mendoza Aguilar	
Visualización filosófica, literaria y arquitectónica de La Ciudad del Sol de Tomás Campanella.	879
Graciela Santana Benhumea	
Alternativa Estética para la Vivienda de Interés Social.	903
Axel Villavicencio Torres	
Martha Emilia Poisot Vázquez	

- El diseño arquitectónico asociado con la sustentabilidad. 917
Liliana Eneida Sánchez Platas
Jesús Sánchez Luqueño
- Arquitectura, arte y filosofía para el fin de una época:
El paradigma verde hacia una arquitectura sustentable. 939
Rigoberto Lárraga Lara
- Apropiación Social de un Modelo Energético 963
de Corrección del Factor de Potencia Residencial.
Carlos Juárez Toledo
Irma Martínez Carrillo
Ana Lilia Flores Vázquez
- Economía Emergente Vs Paisajismo. 975
Fátima Guadalupe Munguía Ramírez
- Innovación y diseño de productos con base en materiales de desuso, teoría y 985
práctica desde la gestión medioambiental El caso del ITSPV en Jalisco, México.
Jimena Vanina Odetti
Alberto Reyes González
Andrés Enrique Reyes González
- El diseño en la mejora del bienestar social de niños con discapacidad. 1005
María de la Luz Palacios Villavicencio
Jorge Espinoza Colón
Consuelo Jaqueline Estrada Bautista
- Expresión a través del material en la Joyería Contemporánea. 1021
Martha Susana Andrade Mayer
- Hermenéutica analógica, ética y redes sociales digitales. 1035
Rogelio del Prado Flores
- Técnicas visuales para la divulgación de la ciencia. 1047
Martha Alcaraz Flores

Prólogo

Observadas hacia la más distante antigüedad, las fórmulas del diseño, las artes y la filosofía comparten un estatuto originario. Por su implicación ergonómica, tal vez el diseño es el campo más ancestral respecto de los otros dos mencionados. Cuando aquellos arcaicos ascendientes nuestros trataron de ajustar una áspera piel de animal para protegerse el pie desnudo, sin duda estaban resolviendo problemas de diseño relativos a la extensión de material necesaria, su mejor disposición al cubrir el pie, la manera óptima de atarla. Del acto inicial para cubrir el pie hasta el más sofisticado zapato del siglo XXI la función es la misma, pero el diseño evoluciona, pues asume las soluciones previas a la vista de las nuevas condiciones.

Las artes, en tanto que son productoras de objetos que contienen la expresión humana, sin duda mantienen una antigüedad tan provechosa como el diseño, aunque con otras dimensiones, puesto que no se avoca con prioridad a la solución de situaciones prácticas y sí, más bien, al logro de un agrado sensible que conduzca a una satisfacción o placer. Es creíble que las primeras artes hayan sido aquellas en las que la mera disposición del cuerpo permitió la expresión, tales como la danza o el canto. Sin embargo, no contamos con evidencias físicas de esto, debido a su carácter efímero. Sí, en cambio, se conservan piezas arcaicas de pintura, escultura monumental y arquitectura, entre otras, que nos dan prueba del sentido sensible y agradable que desde entonces orientara a las artes.

La filosofía ha requerido más desarrollo histórico para hacerse presente, a causa de su estrecha relación con el lenguaje y su entrelazamiento originario con la poesía y los sistemas de creencias. Al igual que otros componentes de la antigüedad, se puede suponer que los asuntos de la filosofía ocuparon la mente de las personas mucho antes de las fechas en que se escribieron los primeros textos que se conservan. Junto a la actividad misma de reflexionar, ha tenido importancia el dialogar, ese poner en común las reflexiones personales.

El acontecimiento del diálogo, que es la base de la puesta en común, permite que los procesos y resultados del diseño, las artes y la filosofía establezcan puntos de contacto o, a veces, verdaderas fusiones entre sus elementos. El presente libro es ejemplo de lo fructífero que puede resultar el diálogo en las

fronteras de estos tres ámbitos creativos. Las fronteras, si bien señalan una delimitación, marcan la contigüidad y la proximidad entre dichos ámbitos.

Desde luego que el diálogo, aunque sucede con naturalidad y a su modo según las necesidades específicas de quienes practican las actividades aludidas, tiene sus mejores resultados cuando se hace converger de modo ordenado y provechoso, tal como ha sucedido en el Primer Congreso Internacional de Filosofía, Arte y Diseño, ideado y liderado por la Dra. Linda Emi Oguri Campos en la Universidad Autónoma del Estado de México, con la colaboración de la Universidad de Guanajuato mediante el Dr. Francisco Manuel López y quien suscribe estas líneas.

La presente recopilación académica es muestra de algunas de las participaciones relevantes tenidas durante el desarrollo del Congreso en abril de 2015, el cual contó con exponentes de Asia, Europa y América por la vía de conferencias magistrales, ponencias, talleres, exposiciones, mercado de arte, presentaciones editoriales y otras formas de manifestación y convivencia por parte de la nutrida cantidad de participantes y asistentes.

Consideramos que la citada reunión académica ha sido tan exitosa que debe continuar en sucesivos años, ampliando la colaboración entre instituciones y acrecentando la red de participantes, en un gran diálogo internacional.

Esperamos que entre los materiales que aquí se comparten existan muchas cosas de interés y puntos de vista que, en la relación entre filosofía, arte y diseño, nos enriquezcan, motiven o sorprendan.

Benjamín Valdivia

Conferencias magistrales



Estética, analogía e

interdisciplina

De la hermenéutica
analógica a la estética analógica

Mauricio Beuchot

Introducción

La estética o filosofía del arte es una rama de la filosofía muy importante. Pero ha pasado por diversas crisis, y ahora se encuentra muy necesitada de replanteamientos. Quisiera colaborar en ello, por medio de una propuesta que me ha gustado llamar hermenéutica analógica. La hermenéutica es el instrumento conceptual más actual en el mundo filosófico, y la analogía, como veremos más adelante, es una noción que debe ser central en nuestra disciplina. Por eso creo que serán de mucha ayuda para la estética estas dos nociones propias de la filosofía misma.

Así pues, teniendo como antecedentes los hitos principales de la historia de la estética, y tratando de entrar a la parte sistemática de mi propuesta, tengo que afilar bien mis instrumentos conceptuales, para que resulte mejor la operación. Por eso pasaré ahora a delinear lo que es una hermenéutica analógica, que es la que acompañará a esa estética analógica que me propongo exponer, al menos en sus líneas más elementales.

En estas líneas daré una idea sucinta de lo que es la hermenéutica analógica, la cual será la acompañante de la estética analógica. El centro de todo esto es la antigua noción de analogía, que viene desde los filósofos griegos presocráticos y atraviesa la historia hasta la actualidad. Primero veremos cómo se plasma en la hermenéutica, para lo cual necesitaremos decir, primero, qué es la hermenéutica misma, y después pasar a la noción de analogía, para reunir las a las dos en la noción de hermenéutica analógica. Todo ello redundará en una noción más clara de lo que ha de ser una estética analógica. La iré, al menos, perfilando.

Hermenéutica

Comencemos por la noción de hermenéutica. Podemos decir que la hermenéutica ha sido, en la historia, la disciplina de la interpretación de textos; pero también, a partir de Heidegger, es vista como una nota esencial del ser humano, una propiedad de su naturaleza, un modo de existir (un existencial); y esto fue potenciado por su discípulo Gadamer (Cfr. Grondin, 1999: 157 ss., Beuchot, 2008: 48 ss.). Gracias a ese carácter ontológico que ha adquirido, y aunque conserva algunos aspectos de técnica, la hermenéutica está más del lado de la prudencia, de la phronesis.

Esa facultad de interpretar nos hace llegar a la comprensión, cada vez más profunda, de los textos. Y los textos se entienden como los escritos, los hablados y los actuados, pues también el diálogo y la acción significativa son textos (además de otros muy distintos). Por eso la obra de arte, que es un texto, puede

aplicársele la hermenéutica, para discernir su significado estético y ontológico, y para guiarnos en la construcción de una estética acorde con el ser humano.

En el texto se unen el autor y el lector. En el texto se encuentran la intencionalidad del autor y la del lector. Es un encuentro, en el doble sentido de coincidir y de luchar. Pelean a muerte. Sin embargo, la intencionalidad del autor suele perderse u opacarse, frente a las vicisitudes históricas del texto, que tal vez ya no tiene los destinatarios originales, o ya no se entiende tan claramente su significado. Sin embargo, hay que esforzarse en recuperar lo más que se pueda de la intención del autor, por respeto a él, y porque, al menos originalmente, el texto le pertenece (aunque ya se le haya escapado de las manos y tal vez ya ni le pertenezca estrictamente). También se da la intencionalidad del lector o intérprete, que siempre interviene, pero que tampoco hay que alentar demasiado (así como hemos limitado la del autor, también hemos de limitar la del lector); por eso se habla más bien de una intencionalidad del texto, en la que confluyen las dos anteriores, y deparan una nueva síntesis suya.

Por eso la verdad u objetividad que alcanzamos en la hermenéutica ya no está del lado de la recuperación del autor, pero tampoco se ha ido hasta el libre juego de la intencionalidad del lector. Hay un terreno intermedio, que es el del texto, en el que se encuentran y conviven, y hay además, una aplicación que se hace del texto al lector, pues siempre le dice algo para su situación histórica. Al interpretar a otro nos interpretamos a nosotros mismos. De ahí que la hermenéutica misma (considerada por algunos como apolítica y hasta como conservadora) nos ayuda a cambiar, a avanzar en la tradición en la que nos encontramos.

En esto de la verdad u objetividad hermenéutica nos ayudará mucho la analogía, ya que ella es, como veremos, equilibrio proporcional, intermedia como está entre lo unívoco y lo equívoco, es decir entre el objetivismo y el subjetivismo; y ella nos hace darnos cuenta de que no podemos pretender recuperar unívocamente la intención del autor, pero tampoco desbarrancarnos equívocamente a la sola intención del lector, sino que hay que tratar de darle a cada uno la proporción que se le debe. Tal tendrá que ser una hermenéutica analógica.

Analogía

El término griego analogía viene de ana, que es más allá, hacia arriba, y logos, que es razón o porción (Cfr. Secretan, 1984: 7-8). Indica un paso, un tránsito, pero según razón. Es lo que los latinos tradujeron como proportio, esto es, proporción. La proporción fue uno de los conceptos principales de la cultura

griega, ya que aspiraban a una vida proporcionada, llevada con equilibrio, con mesura, con armonía. Y todo eso se basa en la proporción.

La proporción es el núcleo de las ideas éticas y estéticas de Grecia. La belleza era considerada como la adecuada proporción de los elementos de la cosa bella o de la obra de arte, ya que esa proporción de sus elementos le daba la completud necesaria y además una especie de brillo o esplendor que la constituía como bella, que la hacía reconocible como tal para la mayoría.

También la bondad moral era entendida como proporción. Era el equilibrio, el justo medio de las acciones. De ahí proviene la noción de virtud (areté). Ésta era entendida como excelencia en algo, pero también como el justo medio entre dos extremos. No era, sin embargo, un medio exacto entre esos dos extremos, a veces se requería ir más para un lado, a veces más para el otro. Era un equilibrio difícil, no estático, sino movedido, dinámico, ahora para acá, ahora para allá. Siempre ajustando y corrigiendo las acciones, con lo cual se lograba el equilibrio adecuado, la proporción conveniente. Para una ética de virtudes, la noción de analogía o proporción es imprescindible. Más aún, es la idea nuclear de toda la ética.

En la ética de virtudes, que ahora vuelve a la filosofía moral, por numerosos caminos, se desplegó la analogía o proporción a través de la historia. En la Edad Media rigió los desarrollos de la moral, lo mismo en el Renacimiento. En la Modernidad Ilustrada decayó, pues allí la ética tuvo como un hito principal a Kant, que dio más importancia a la ley que a la virtud, en forma de imperativo categórico. Tal imperativo categórico, que es el que el hombre está obligado a obedecer, es el que conduce la vida ética. Pero la ética de la virtud se ha recobrado recientemente, a través de teóricos de la filosofía analítica, tales como Elizabeth Anscombe, Peter Geach, Philippa Foot, Bernard Williams y otros. También del ala filosófica llamada posmoderna, como Alasdair MacIntyre y Alessandro Ferrara.

Eso nos indica ya que una ética hermenéutica irá por el camino de la interpretación del hombre, buscando sus virtudes esenciales, y, aún más, una ética analógica, o que discurre por los cauces de una hermenéutica analógica será, con mayor derecho, una ética de virtudes. Pero veamos qué es una hermenéutica analógica.

Hermenéutica analógica

La misma historia de la hermenéutica nos muestra en su seno, con un movimiento casi dialéctico, la pugna entre las hermenéuticas univocistas y

equivocistas, que son como tesis y antítesis, y piden (y de tiempo en tiempo encuentran) una síntesis o mediación en una hermenéutica analógica (Cfr. Beuchot, 2015: 37 ss.). Las hermenéuticas univocistas quieren un significado unívoco, claro y distinto, completamente objetivo; en cambio, las hermenéuticas equivocistas pretenden que sólo hay un significado equívoco, totalmente relativista, demasiado subjetivo; a diferencia de ellas, una hermenéutica analógica procura ser consciente de que la injerencia de la subjetividad es inevitable, pero tratará de llegar lo más posible a la objetividad.

De esta manera, situados en la actualidad, una hermenéutica analógica supera la hermenéutica unívoca del cientificismo, porque no tiene esas pretensiones de claridad y distinción en la comprensión de los textos, no incurre en ese absolutismo que es del todo ilusorio. Pero no por ello se derrumba en una hermenéutica equívoca como la de muchos sectores posmodernos, ya que no cae en el desencanto que produce la completa diferencia, la plena ambigüedad, escapa al relativismo extremo y puede ofrecer al mismo tiempo apertura y seriedad.

Una hermenéutica analógica propicia que se dé una comprensión compartida entre el autor y el lector, a través del texto. Así como Gadamer dice que el lector efectúa una fusión de horizontes con el autor para comprender su texto, así la hermenéutica analógica favorece el que se busque captar la intencionalidad del autor del texto, aunque sea consciente de que siempre va a predominar la intencionalidad del lector del mismo.

Con todo, habrá el suficiente respeto a la intención del autor como para decir que se trata de una hermenéutica, si no objetivista, por lo menos no subjetivista (a diferencia de muchas de la actualidad, que ya no se preocupan por objetividad alguna). Y tendrá la clarividencia suficiente como para darse cuenta de que siempre predomina la intención del lector, con sus prejuicios y preconocimientos. Pero es precisamente la concientización de esos presupuestos lo que la hace arrancar terreno al subjetivismo, y llegar hasta lo más que es alcanzable la objetividad, a la que nunca renuncia.

Además, una hermenéutica analógica no cae en la postura de la hermenéutica unívoca, como la moderna y positivista, de aceptar sólo una única interpretación como válida. Todas las demás quedan como inválidas. Pero tampoco cae en la postura de la hermenéutica equívoca, como la posmoderna, que aceptan prácticamente todas las interpretaciones como válidas y complementarias. La hermenéutica analógica permite más de una interpretación como válida, pero no todas, sino un grupo de ellas que, cual conjunto ordenado, guardan entre

sí una jerarquía y una gradación de mejor a peor, hasta que llega un momento en el que ya son francamente falsas o inválidas. Esto ayuda a abrir el abanico o margen de las interpretaciones, pero sin caer en el relativismo excesivo.

Algo más en lo que la hermenéutica analógica se ha mostrado fructífera es en el tema de la verdad. No se trata sólo de una noción de verdad como coherencia, univocista. Tampoco de una noción de verdad como consenso, que puede ser equivocista, sino de una verdad que exige, en primer lugar, la coherencia, pero que de ahí pasa a la correspondencia, como explicación del consenso que se obtiene en el diálogo. Por eso una hermenéutica analógica puede ser clave en el diálogo intercultural, porque ayudará a respetar las diferencias, incluso a privilegiarlas, pero sin perder la capacidad, por la semejanza, de mantener lo universal, como es el caso de los derechos humanos.

Hermenéutica analógica y estética

Pero vayamos ya al tema que nos ocupa aquí, el cual es el de la estética. La hermenéutica analógica acompañará a una estética analógica también, para guiar su construcción, su desarrollo (Cfr. Beuchot, 2008: 59 ss.). Es una estética hermenéutica (además de ser una hermenéutica estética), porque parte de la interpretación del hombre, busca el sentido del ser, en este caso del ser humano, para ver cuál construcción estética es la que le conviene, la que se adecua a él.

Aquí algunos han acusado de cometer un dislate, pues ya el ser humano está bien muerto, como lo proclamara Foucault, al señalar la muerte del hombre, del sujeto, por no aparecer ya en las ciencias humanas. Después de la muerte de Dios, marcada por Nietzsche, ahora se dice que también el hombre ha muerto, y que no hace falta estudiarlo para estudiar la estética, que la estética no tiene nada más que ver con el ser humano. Desde reflexiones como la de Ortega, sobre la deshumanización del arte, hasta movimientos como las post-vanguardias, se ha visto la estética y el arte apartándose cada vez más de la consideración de lo humano.

Pero la filosofía hermenéutica, que llevó al principio, en seguimiento de Heidegger, una cierta reserva en cuanto al humanismo (Carta sobre el humanismo), por el predominio que la técnica ha alcanzado en nuestra cultura, ahora empieza a darse cuenta de que tiene que recuperar en cierta medida al sujeto o, por mejor decir, al hombre, al ser humano, apuntando hacia un humanismo en verdad nuevo. La concepción que tengamos del hombre

(dentro de nuestra cosmovisión de toda la realidad) es la que va a regir nuestra edificación estética.

La necesaria antropología filosófica para la estética

Toda empresa humana se basa en una concepción del hombre, y por lo mismo toda construcción estética descansa sobre una antropología filosófica o filosofía del hombre (Cfr. Beuchot, 2003: 19 ss.). Los grandes teóricos de la estética han partido de un estudio acucioso del hombre y de la sociedad, de una observación de lo que es el ser humano en su entorno, para ver por qué produce los objetos artísticos, los movimientos estéticos y cómo va cambiando su sensibilidad. En una hermenéutica analógica no sólo es posible hacer este paso, sino que se vuelve obligatorio. Por eso iremos ahora a la antropología filosófica o filosofía del hombre que subyace a la hermenéutica analógica misma, para dar fundación a una estética analógica.

En primer lugar, el hombre es, para la hermenéutica analógica, un ser intencional, es núcleo de intencionalidades, está habitado por la intención. Esa intención es no sólo volitiva, sino también cognoscitiva, como lo establecieron Brentano y Husserl, y es, en el ámbito volitivo-emotivo, además pulsional, como lo destacó Freud. Y hasta podríamos añadir que su mismo ser es intencional, que tiene una intencionalidad no sólo volitiva y cognoscitiva, sino incluso entitativa o, más propiamente, ontológica. Todo su ser es intencionalidad, y se despliega, desde el nivel pulsional, hasta llegar al cognoscitivo y al volitivo (libertad).

Por el mismo hecho de que se trata de una hermenéutica, se supone un hombre como núcleo de intencionalidades, el propio Ricoeur dice que lo que la hermenéutica interpreta es el significado como intencionalidad del hablante o autor, lo que quiso decir en su texto. Se supone, pues, un ser humano cuya intencionalidad se va a interpretar. Por ello mismo, se supone un ser humano que interpreta, esto es, que comprende, que es comprensor. Es un animal hermenéutico (según la expresión de Luis Cencillo). Además, es un ser humano libre, pues sin libertad (por limitada que sea) no se puede interpretar y, sobre todo, no se puede argumentar. Frente al poder sordo no cabe argumentación alguna. Por eso, así como la retórica surge en Sicilia, en la Magna Grecia, cuando se acaba la tiranía, surgen los sofistas como maestros de elocuencia y como abogados, porque es cuando tiene sentido discutir; en la tiranía no tiene sentido, pues el tirano sólo conoce un argumento, el del poder. Impone sin dejar resquicio para el disenso.

El ser humano despliega su libertad (como comprensión y como argumentación) en la sociedad, ya que el diálogo se da en la sociedad. Y, como insistió tanto Gadamer, la hermenéutica es esencialmente dialógica, vive del diálogo, se alimenta de la discusión. Por eso la argumentación retórica le es tan aledaña, pues es la que trata de los asuntos prácticos, sobre todo éticos, dentro de la línea de la *phronesis* o prudencia.

De esta manera, el ser humano es un ser de virtudes, por las cuales encauza su intencionalidad, su impulso, incluso sus instintos y pasiones. Las pasiones son su fuerza, pero tienen que ser encauzadas por las virtudes, que provienen de la inteligencia y la voluntad, pero aprovechando la energía de la pulsión y de la pasión. Inteligencia y voluntad llevan a la acción, y la acción se hace bien gracias a las virtudes que la rodean y que la estructuran, precisamente porque ellas se estructuran en el ser humano, se vertebran en su persona y su personalidad. La virtud es lo que Nietzsche ve como sublimación de la pasión (Cfr. Roazen, 1972: 198 ss.), algo que también se encuentra en Freud. Es algo que impulsa a los creativos.

Los griegos hablaban de pasiones, los modernos de emociones, los ilustrados, como Kant, de sentimientos y, ahora de pulsiones. Pero todas tienen una base común, que es la pulsión, donde se toca el inconsciente con el cuerpo. Pues bien, las pasiones, emociones y sentimientos se condensan y aglutinan en la acción humana, a través de la inteligencia y la voluntad, para conseguir la libertad suficiente que haga humana y moral la acción. Sabemos que hay más de inconsciente que de consciente en nuestra estructura personal, pero la conciencia es lo que se va ganando y conquistando, como decía Freud, poniendo el ejemplo de los holandeses, que ganaban su tierra al mar; en esa medida se construye la libertad, es una libertad no meramente dada, sino elaborada desde su potencialidad, y así se superan los determinismos físicos y los condicionamientos psicológicos y sociológicos. En ese resquicio de libertad que se gana es donde se da la acción artística, estética.

Por eso, como hay libertad, hay argumentación, al menos retórica (que es la que tanto Aristóteles como Perelman han reservado a la discusión ética), para obtener por lo menos lo que es verosímil. Una argumentación abierta pero seria, que toma los argumentos en contexto, como compete a la hermenéutica. Tal se ve en la estética, pues la poética es una cierta retórica de lo verosímil en el arte, de la *mimesis* no unívoca sino analógica.

Pero, sobre todo, entre todas las intencionalidades del hombre está la intencionalidad estética o artística. Es una propensión a lo bello, una búsqueda

de la belleza, una inclinación a ese ideal que muchas veces trasciende lo que se puede lograr con los medios artísticos al alcance. Esa intencionalidad estética, de la belleza, es la que se realiza y se cumple en la obra de arte y en la degustación de la misma. Tanto la producción como la recepción de la belleza llevan esa intencionalidad, y se acompaña de un juicio, de una interpretación y, por lo tanto, de la hermenéutica.

El ser humano, con esa intencionalidad interpretativa de animal hermenéutico, tiende a comprender y a expresar lo que le rodea. Entre esas cosas que desea comprender y expresar está la belleza. Como artista, expresa y, como espectador, comprende; pero siempre la interpretación forma parte de la creación del arte y de su recepción.

Se toma, pues, en cuenta la relación del hombre con la naturaleza y su relación con la sociedad, para establecer el ámbito de lo natural y el de lo cultural. Sobre todo nos referimos, como es lógico, a la relación con la naturaleza humana, o a la condición humana, si quiere evitarse el esencialismo univocista. Pero no podemos pensar una estética sin el hombre, en un antiesencialismo extremo, como el de muchos posmodernos y posvanguardistas. Es el hombre el que sigue haciendo la obra de arte. El hombre, aunque haya recibido saludables humillaciones en su esencialismo, por las corrientes post-estructuralistas, no deja de ser el hombre, tiene un ser, esto es, una esencia, por relativizada o debilitada que se quiera, y traicionarlo en el arte cargará con consecuencias terribles. Ya demasiado relativismo, subjetivismo, escepticismo y nihilismo han recaído sobre él, y amenazan con destruirlo.

Es tiempo ya de un cambio, una reorientación. (Además de que hay muchos síntomas de re-planteamientos y búsquedas de lo ontológico y lo antropológico.) Ya se siente un agotamiento severo en las postvanguardias, y síntomas de nuevas búsquedas, en un sentido distinto y hasta opuesto, que trata de volver a la belleza y a lo proporcional.

Una estética analógica como proyecto

De acuerdo con lo anterior, de la antropología filosófica subyacente a la hermenéutica analógica ya se va perfilando la estética a la que conduce. En esa antropología nos resulta una concepción del hombre como núcleo de intencionalidades, intenciones y pulsiones que se despliegan, a veces de manera fuerte, como en el caso de las pasiones y emociones. A ellas la inteligencia y la voluntad les dan cierto cauce, que son las virtudes. Éstas son para orientar y expresar de la mejor manera el significado de los impulsos o pulsiones. Son

los alambiques que nos ayudan a sublimar, para llegar al arte, por obra de ese alquimista que es el hombre mismo.

De ahí nos resulta una estética de la proporción, de la analogía. En consecuencia con la antropología filosófica que hemos enucleado, se despliega una estética centrada en la noción de analogía o proporción. Es una vuelta al ideal griego de la proporcionalidad, del equilibrio o armonía entre Apolo y Dioniso, como la que planteó Nietzsche. En efecto, la tendencia a la luminosa pero rígida univocidad, de las formas límpidas, diáfanas y de contornos bien definidos, responde más al ideal apolíneo, aunque el propio Apolo no dejaba de tener su carga de misterio y de sinrazón, como el que se da en el sueño, que era su atributo. Pero también, una tendencia a la gozosa pero orgiástica equivocidad, de las formas ambiguas, vagas y que se resuelven en una misma unidad indiferenciada, responde más al ideal dionisiaco, ya que Dioniso tenía como atributo la pérdida del principio de identidad. Pero lo que proponía Nietzsche era juntar lo apolíneo y lo dionisiaco, armonizar a Dioniso y Apolo, no a quedarse en uno solo de ellos (Cfr. De Santiago Guervós, 2004: 217 ss.). Y los que mediaban en esa concordia entre tales hermanos eran Hermes y Pitágoras. Hermes, porque era el conciliador, y Pitágoras porque era el maestro de la armonía, de la proporción, de la analogía.

Quienes introdujeron la analogía en la filosofía fueron los pitagóricos, tomándola de las matemáticas. Y tuvieron como ideal juntar a Apolo y a Dioniso, a quienes daban culto: a Apolo, por ser padre de Pitágoras, y a Dioniso, por el origen órfico que los pitagóricos tuvieron, o al menos se adhirieron a él, y en el orfismo se daba culto al Dioniso Zagreus, precisamente el destrozado por los titanes, del que habla Nietzsche en El origen de la tragedia.

Esta estética apolíneo-dionisiaca, en la línea de Nietzsche, ese gran analogista (pues juntaba en el límite lo literal y lo alegórico, la metonimia y la metáfora), nos abre a una reconsideración y replanteamiento de la proporcionalidad en la estética, de la proporción en el arte, para que se recupere, al menos en alguna medida, la belleza, que era el acompañante de la estética, como teoría de la sensibilidad, pues se pensaba y se quería que la sensibilidad fuera para captarla, comprenderla y gozarla. Es cierto que todo eso se perdió en el camino, en el trayecto de la historia reciente, con las vanguardias y las post-vanguardias. Pero también es cierto que el hombre necesita cierta proporción (tras sus éxtasis en la desproporción), esto es, cierta vida analógica, como lo sostuvieron los médicos y psicólogos griegos, tales Hipócrates y Galeno, en seguimiento de los analogistas filósofos pitagóricos.

La noción de analogía, pues, que es la de proporción, nos puede ayudar a edificar nuestra teoría de lo bello y de la creación del arte. Ya que tanto en la creación del arte como en la degustación del mismo se encuentra la interpretación, está presente la hermenéutica; y, ya que la belleza y el arte requieren de la proporción o analogía, tendremos necesidad de una interpretación proporcional o proporcionada, de una hermenéutica analógica.

Conclusión

Nuestro recorrido anterior nos ha hecho ver qué es la hermenéutica, qué es la analogía y, por lo tanto, que es una hermenéutica analógica. También nos señala líneas por las que puede ayudarnos a la hora de construir una estética. Precisamente como interpretación de la obra de arte como un texto, un texto artístico o estético, en el que encontramos cierta propensión a la belleza más allá del impacto que se pretende en las obras de arte en la actualidad. Nos ayuda a conocer al hombre para poder darle una estética que le sea en verdad conveniente. No se trata, por supuesto, de hacer una estética prescriptiva, como antes se quiso, pero tampoco una estética meramente descriptiva, como ahora se quiere hacer, sino una estética interpretativa, ya que en la interpretación se reúnen rasgos descriptivos y rasgos prescriptivos, que conducen a una nueva postura.

De esa manera se llega a una estética analógica, que se perfila como una estética de búsqueda de la proporción, no tanto en las leyes, o en una preceptiva, aunque sí admite principios de esteticidad (que no son propiamente criterios, pero funcionan como tales). Será una estética que cuide los significados del hombre, su sentido, su símbolo, su iconicidad, con los cuales se adapta al mundo, a la naturaleza, con los cuales concuerda su cultura con la natura. Se basa en lo biológico y lo obedece, pero va más allá, hacia lo simbólico. La hermenéutica, de hecho, nos enseña que el ser humano es más simbólico que biológico, más artista que naturalista, aunque no puede desprenderse por completo de lo natural, so pena de desaparecer. Más en ese punto en que se cruzan la natura y la cultura, que es analógico, es donde el arte puede brotar de manera más propia.

Tengo la convicción de que la hermenéutica y la analogía, articuladas en la forma de una hermenéutica analógica, serán de utilidad para replantear la estética o filosofía del arte, es decir, para renovarla, pues no podemos poner marcha atrás y regresar al pasado, pero sí podemos encauzar el presente de modo que nos conduzca a un mejor futuro. En él la filosofía misma tendrá más oportunidades.

Referencias.

- Beuchot, M. (2003) *Antropología filosófica. Hacia un personalismo analógico-icónico*, Madrid, Instituto Emmanuel Mounier.
- Beuchot, M. (2008) *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, UNAM-FCE.
- Beuchot, M. (2015) *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación*, México, UNAM.
- Grondin, J. (1999) *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder.
- Roazen, P. (1972) *Freud. Su pensamiento político y social*, Barcelona, Martínez Roca.
- Santiago Guervós, L. E. de (2004) *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta.
- Secretan, Ph. (1984) *L'analogie*, Paris, PUF.

Relaciones entre la filosofía, el diseño y las artes

Benjamín Valdivia

Diseño, Filosofía y Artes son tres áreas diversas que a veces parecen chocar y a veces entrelazarse. Para iniciar los trabajos de este congreso será bueno deliberar las circunstancias en las que se relacionan. Partamos de una constatación: en nuestro entorno se tiene la idea de que cada cual puede hacer filosofía, o todos somos diseñadores, o cualquier cosa es arte. Con un punto de vista crítico diríamos que las tres áreas les pertenecen a todos, pero no todo mundo es diseñador, filósofo o artista, puesto que se requiere una labor, una dedicación que nos lleve a ese punto en especial en el que nos convertimos, gracias al trabajo hecho y al producto logrado, en sujetos dignos de esa denominación.

Lo que tenemos en común frente a esas tres disciplinas son los sentidos, que se entienden como sensorialidad ejercida con los sentidos físicos tanto como captación o construcción mental del sentido de las cosas. Este último aspecto nos presenta algo que también compartimos (y quizás debiéramos ejercer más): la razón. La razón y la sensorialidad tienen una base común: la imaginación.

Kant, fundador de la estética contemporánea, dejó en claro que la filosofía es un producto diseñado por la imaginación y construido por la razón para que sirva a los fines que el pensador pretende. Al final de su *Crítica de la razón pura*, Kant sitúa la “Doctrina trascendental del método” o “Metodología trascendental”, según dos traducciones diversas. Aunque es la parte más pequeña de ese libro monumental, nos interesa en particular porque allí el filósofo, en la sección titulada “Arquitectónica de la razón pura”, acota los vínculos y el carácter del pensamiento racional a la vista del arte y el diseño. En principio, la capacidad arquitectónica misma, su proyección constructiva, es la que permite organizar y relacionar entre sí los contenidos de la razón. Dice Kant: “Entiendo por arquitectónica el arte de los sistemas”. Nótese que esta función imaginaria de la racionalidad es, ante todo, un arte: quien sistematiza mediante la razón lo hace anticipando con la imaginación, a semejanza de los artistas, pues esta construcción arquitectónica, dice, “Es el concepto racional de la forma de un todo a condición de que mediante él se determinen a priori tanto el ámbito de lo múltiple como la posición de las partes entre sí”.

En ese sentido, lo que urde la razón es solamente aproximativo. De allí que la ciencia siempre esté reagrupando sus conocimientos concretos en nuevas visiones teóricas abarcales. Para Kant, lo que hacemos al pensar acerca de las posibilidades humanas es situar las partes en la perspectiva de un todo: diseñamos. Incluso la gigantesca tarea organizadora del propio Kant en su obra máxima es una aproximación que postula un diseño más que un contenido: “Nos conformamos aquí con completar nuestra tarea, a saber, solamente con

diseñar [entwerfen] la arquitectónica de todo conocimiento proveniente de la razón pura”.

Para que exista el sistema, el pensador tiene que imaginar el sistema. Una vez convertidas en contenido de la razón, las ideas ya pueden entrelazarse unas con otras. Pero ese vínculo se ordena conforma a la imagen diseñada previamente. Kant sospecha que todo conocimiento es histórico para quien lo tiene, puesto que ya lo posee y es algo que pertenece a su pasado. Pero el sistema de esos conocimientos, su formación en un orden, pertenece al futuro, puesto que es algo que jamás logra completarse. La mejor prueba de eso son los proyectos de investigación, que siempre están fluyendo a proponer más y nuevas situaciones cognoscitivas que tal vez sean comprobadas como verdaderas. Si esto es válido para las ciencias, lo es mucho más para la filosofía, la cual es un conocimiento sólo posible. Afirma Kant: “La filosofía es una mera idea de una ciencia posible, que no está dada en ninguna parte en concreto, a la cual, empero, uno procura aproximarse por varios caminos, hasta que se descubra el sendero único, muy invadido por el crecimiento de la sensibilidad, y se logre hacer igual al modelo –tanto como ello sea concedido a los hombres– la copia, que hasta ahora es fallida”. Se trata de darle sustancia a un modelo que la imaginación ha diseñado. Y es notorio también el hecho de que ese sendero descubierto esté “invadido” por la ampliación de la sensibilidad. La razón, para organizar sus elementos, requiere del modelo imaginario, siempre en el torrente de la sensibilidad. Los conocimientos, ya sean científicos o filosóficos, son invenciones imaginarias que se someten su lógica a la prueba de la percepción sensible. Kan concluye que “El matemático, el físico, el lógico, por muy excelente que sea el progreso de los primeros en conocimientos racionales en general. y el de los segundos en conocimientos filosóficos en particular, son solamente artistas de la razón.”.

Saquemos, a nuestra vez, algunos derivados de lo descubierto por Kant. Un primer aspecto es la condición futura del modelo imaginario, que contrasta con lo efímero del diseño que hayamos hecho en nuestra razón: lo que diseñamos se vuelve obsoleto, pues nuestra forma de solucionar la circunstancia problemática no es ya útil para un siguiente momento. Un segundo aspecto es el de la incompletitud de todos los sistemas pensados, como bien demostrará Kurt Gödel en el siglo XX, al demostrar como excluyentes la completitud y la consistencia en los sistemas formales. Así que, si queremos llegar al fin en cualquier sistematización total de los contenidos formales de la razón, siempre llegaremos a una contradicción. La realidad siempre será más amplia que nuestra capacidad de comprenderla. lo que la vida ofrece a nuestra sensibilidad

sorprende siempre con un nuevo desborde al sistema que habíamos diseñado para contenerla.

En unos cuantos párrafos, Kant dice lo que hay que decir de la relación entre filosofía, diseño y arte, en el siglo XVIII: la filosofía es un objeto de diseño; el saber, al llenarse de contenidos de lo particular, contraviene en algún punto al sistema diseñado; lo que nos queda es ser artistas de la razón.

El diseño y el arte invaden de sensibilidad a la filosofía para obligarla a dejar de ser algo volátil y toque el mundo real conforme a nuestra visión. Por eso es que el pensamiento llega a acercarse a la vida. Después de Kant surgirá la filosofía existencial, para la cual la humanidad no tiene otra obligación que vivir. De hecho, estaríamos condenados a existir. Y, además, condenados a cargar con toda la historia. No sólo con los “pecados” de toda la humanidad en todos los tiempos, sino, pensémoslo así, con los genes de toda la historia biológica de la humanidad.

Si bien Kant nos advierte que hay un diseño de la filosofía y un arte de la razón, será el pensamiento de Hegel el que nos atraiga más por su sesgo dramático y poético al relatarnos cómo el arte y el diseño de la idea resuelven el avance temporal de la humanidad. Igualmente, si bien Kant señala que en cuanto algo surge en la razón se convierte en histórico y tiende a su obsolescencia ideal al ser invadido por la expansión de la sensibilidad, las obras de arte y los artículos de diseño perderán su vigencia de inmediato, en cuanto se realizan: si ya está hecho, es obsoleto (porque solicita ya a la realidad que se imaginen nuevas posibilidades de expresión y expansión). Por eso quien hace arte o diseño, o filosofía, busca un rumbo diferente cada vez que ha logrado manifestar un a posibilidad de lo que había imaginado. Una vez que el objeto de la sensibilidad tiene realidad ya no basta. El anhelado beso de amor, cuando se da, ya no basta, sino que tiende hacia un siguiente beso de amor. Cuando se realiza el acontecimiento “invadido de sensibilidad” ya es historia, pertenece al pasado. Y el pasado tiene la cualidad de no ser suficiente para la situación actual.

La economía política del siglo XIX descubrirá ese impulso de la necesidad que tenemos de lo nuevo –nuevo arte, nuevo diseño, nueva filosofía– al darse cuenta de que las necesidades son incubibles por los recursos ya existentes. La humanidad ha inventado todo tipo de cosas, pero sus necesidades son más. Ha llenado el mundo con sus artilugios, pero las necesidades siguen siendo mayores. Así, el enamorado ya dio el beso y ahora tiene una necesidad mayor que no sólo no fue satisfecha por el beso –aunque el beso fuese satisfactorio– sino que la necesidad se acrecienta. Eso nos revela el tema de lo histórico como

insatisfactorio. De allí que uno de los tópicos humanos preferidos sea la utopía: lo que no se puede alcanzar. La imaginación y la razón lo prevén como algo que podría suceder pero que nunca llegará a ser. El poeta Vicente Huidobro lo delimita como algo que no es, que no será, pero que nos gustaría que fuese.

Las figuraciones de la utopía se cifran en imágenes como la Nueva Jerusalén, la sociedad sin clases o la salvación eterna. Y nos instan a aspirar al diseño que no sea obsoleto, a la obra de arte perfecta y, desde luego, a la ilusión sistemática del saber. Las ciudades utópicas se inventan para que nunca existan. Así, Tommaso Campanella imagina una convivencia humana en un espacio designado por la idea, en la cual la estructura no responde a la funcionalidad sino al simbolismo:

La Ciudad del Sol “se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de uno de los siete planetas. Se pasa de uno a otro recinto por cuatro corredores y por cuatro puertas, orientadas respectivamente en dirección de los cuatro puntos cardinales.”

A su vez, las artes son base de los conocimientos y en ellas se representan todos los saberes de la ciudad:

La Sabiduría hizo adornar las paredes interiores y exteriores, inferiores y superiores, con excelentes pinturas que en admirable orden representan todas las ciencias. En los muros exteriores del templo y en las cortinas que se bajan cuando el sacerdote habla, a fin de que su voz no se pierda, están dibujadas todas las estrellas. Sus virtudes, magnitudes y movimientos aparecen expresados en tres versículos.

El sistema de la razón, el arte y el diseño son perfectos en lo inexistente. En lo existente, en cambio, sucede la aspiración humana: el deseo, la búsqueda. El anhelo de cubrir las necesidades nos impulsará hacia un mejor mundo, según nosotros, aunque quizá es solo hacia un mundo más complicado. Pero, conforme avanza, la historia también nos llevará a la conciencia de lo insuficiente. La filosofía llegará a darse cuenta de que es una invención de explicaciones. Ya no se asume como el sistema de la razón pura en el que todo es lógico y está ordenado, sino como una invención en la que los contenidos son verdaderos sólo para quienes así lo asumen. Entonces, la filosofía, desde un punto de vista teórico y disciplinario, explica todo; pero desde el punto de vista técnico y práctico, sólo explica algo que es plausible históricamente.

Esta plausibilidad histórica es lo que da a la filosofía su carácter útil. Ya Kant había señalado la utilidad de la razón para orientar desde la metafísica a la ética: una visión general de mundo que aplicamos a la hora de actuar e

interactuar. Siendo el objeto más útil de todos, la filosofía resultará ideal para conducir la producción de arte y de diseño. Por ejemplo, en cierto sector del diseño se considera como valiosa la sencillez –no la simplicidad, sino la sencillez– y sus objetos producidos buscarán mostrar esa cualidad. Resulta claro que sólo cuando se tiene a la vista ese principio general de sencillez es que aquellos objetos adquieren el rango de lo deseado, de lo que se quería hacer. El principio general, en el proceso de diseñar, resultó ser muy útil. Algo análogo sucederá cuando el productor quiere comunicar algo: se atiene a un principio general de la comunicación, pues en el fondo asume que es bueno integrarse en la comunidad de los seres humanos. Lo que era sólo un objeto de diseño se revela como portador de ideales acerca de la sencillez o de la comunicación; y más allá, señala el ideal de la solidaridad humana y la satisfacción de sus necesidades por los mejores medios.

En otra vertiente kantiana, el arte es útil a la sensibilidad precisamente por ser inútil en la vida práctica: sólo sirve para ser percibido. O como bien lo dice ese filósofo, “place sin concepto”, porque consiste en “el libre juego de la imaginación”. Cuando las expresiones no se someten a la utilidad, sino que juegan en el orbe de lo imaginario sin más propósito que su propia libertad de avanzar en la plasmación de su ser, los productos expresados adquieren su carácter artístico, de talante autorremunerativo.

El diseño, el arte y la filosofía convergen en la anticipación imaginaria y en la idea general de su expresión plausible. Pensemos en un diseño que se guíe por principios generales en su propósito y que se constituya mediante el libre juego de la imaginación: estaríamos ante un procedimiento interdisciplinario de diseño, filosofía y artes. Así como el diseño ha servido a la filosofía para organizar su sistema, la filosofía sirve al diseño en la orientación de sus conceptos y principios más generales. Por su parte, lo artístico impacta en el diseño y en la filosofía al aportar invención libre de prejuicios.

En términos históricos, la conciencia que nos otorga la filosofía kantiana respecto de la creación en estas tres áreas llevó a darle mayor énfasis a la transformación, al futuro. Y con él, a la utopía. Un afán utópico que aparece sin que nos demos cuenta, tal como lo señala Hegel en su Fenomenología del espíritu:

el espíritu que se forma va madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, va desprendiéndose de una partícula tras otra de la estructura de su mundo anterior y los estremecimientos de este mundo se anuncian solamente por medio de síntomas aislados; la frivolidad y el tedio que se apoderan

de lo existente y el vago presentimiento de lo desconocido son los signos premonitorios de que algo otro se avecina.

Para el arte, lo ya dado en la vida, lo ya producido, se tiñe de esa frivolidad y ese tedio, que impulsan hacia el deseo de que aparezca lo nuevo, lo nunca antes realizado o percibido. Como queda a la vista desde el siglo XIX, los artistas se han cuestionado –o han sido cuestionados– respecto de qué es eso que están creando. Los artistas, en ese trance, comienzan a hacer lo que era propio de la filosofía: empiezan a inventar explicaciones. Así, el arte está en situación de ofrecer soluciones conceptuales a lo que en etapas históricas previas era un placer sin concepto. Los artistas duplican su actividad, pues junto con su tradicional actividad técnica de engendrar un objeto estético engendran también una explicación ante la cual el objeto adquiere un sentido que por su sola elaboración y diseño material no lo tiene.

En esa conexión, el arte conceptual aprovecha la circunstancia para, mediante el producto material diseñado por alguien más, e incluso firmado en falso, el arte se apegue a su sentido explicativo y no al perceptual que lo había distinguido por siglos. Claro que el ejemplo inicial es el urinal exhibido por Marcel Duchamp: el artista no elaboró el diseño del mueble sanitario; tampoco produjo materialmente la pieza; tampoco la firmó con su nombre. De lo que es dueño Duchamp es de la explicación: ha inventado un concepto que explica la extraña presencia de lo inusitado. La pieza está horizontal en vez de vertical; y no está conectada al desagüe como el resto de muebles similares en su función sanitaria. Con ello, se contrapone a lo que afirmaba Kant y se amolda a lo que presagiaba Hegel: la expresión estética, al saberse histórica y proyectada hacia un futuro, se somete al concepto. De tal modo se transformó el arte, pero también se transformó nuestra explicación de lo artístico. Los valores tradicionales de belleza y el placer estético fueron expulsados de su lugar prioritario. Mi propuesta es que comprendamos el arte de las vanguardias y hasta finales del siglo XX mediante la categoría de “impacto estético”. No cómo el arte acaricia nuestra sensibilidad, sino cómo la golpea.

La utopía, lo inalcanzable, lo premonitorio que preveía Hegel, se apropian de las formulaciones artísticas, filosóficas o del diseño. Como ya todo lo posible se ha hecho, buscamos lo nuevo, buscamos una nueva explicación. Falta todavía que logremos la explicación de las explicaciones inventadas por estos rompedores de esquemas históricos que son los artistas. El placer se ha retirado del primer lugar que ostentaba junto a la belleza: el producto no se agota en su mero placer, sino que debe sorprender a la sensibilidad. Acaso estamos en vías de aprender a encontrar el placer en el concepto. La filosofía reciente

intenta ser expresiva, narrar las cosas conceptuales, porque ha sido influida por los avances artísticos, así como el arte fue influenciado para inventar explicaciones. Tal como decía Alfred Jarry: formar la ciencia de las soluciones imaginarias. Las filosofías actuales tienen un centro modular diseñado: la espiral, el rizoma, la esfera, etc. Es una filosofía literaria basada en un diseño.

En nuestro tiempo, los artistas de la razón crean metáforas, ante la imposibilidad de alcanzar la suma representada por los sistemas.

La filosofía, el diseño y las artes se encuentran en un mismo camino: el de la imaginación de mundos. La fantasía desaforada se une a la concreción técnica, asumiendo los nuevos recursos informáticos y de producción social e industrial. Surge la ruptura como el nuevo útil: la fragmentación resulta útil para expresarnos, para comunicarnos. Esto útil sigue aún el camino visto por Kant, pues nuestra imaginación persiste en jugar libremente, ahora también en el orbe de los conceptos y las explicaciones. Con esos procedimientos y esos materiales nos construimos a nosotros mismos. En la búsqueda de lo nuevo se atiende a lo imaginativo, aunque no sea sistemático. Quien ejerce alguna de estas actividades del diseño, el arte o la filosofía quiere, en el fondo, diseñarse a sí mismo. En ese diseño de sí, ejercer su libertad imaginativa y explicarse su existencia. O al explicarse el porqué de su ser, diseñarse a sí mismo conforme a su libertad imaginativa. O al buscar su libertad expresiva, explicarse por qué la busca, y diseñarse de acuerdo a ese pensamiento. Todas las combinaciones son válidas en este tratar de formarse a sí mismos. Y junto a cada cual, los demás partícipes de la comunidad, para conducirnos a las políticas de la sensación, a las decisiones sociales para utilizar el poder a favor o en contra de ciertas libertades de crear o de percibir. Nuestra sensibilidad se define frente a la sociedad de la que somos parte. Al modificarnos a nosotros mismos comunicamos una plausibilidad humana.

En última instancia, filosofía, diseño y artes se orientan a la producción de nuestro mundo. Mundo que, al instante mismo de hacerlo, ya es histórico y se orienta hacia el futuro, al alcance de lo próximo inexistente, y tal vez imposible. Con estas tres disciplinas creamos futuros. Cada una hace lo propio, pero al imbricarse las tres provocan impactos de mayor intensidad y un flujo más imponente de esa fuerza de construcción-destrucción de mundo. En nuestra época, el filósofo Kostas Axelos descubrió que la vida se forma también con lo todavía no vivido, lo no pensado. Inventar las explicaciones de lo todavía no explicado es labor de esta triada de disciplinas creativas. Lo histórico no explica lo presente, por eso debemos imaginar la nueva conceptualización, diseñarla, pensarla, crearla, siempre en la búsqueda de la inalcanzable utopía.

Capítulo uno



Desde las fronteras de la
Filosofía

Rasgos fundamentales para el tránsito figural de la estética contemporánea

Genaro Ángel Martell Ávila

Resumen. *En la historia de la estética, como reflexión fundamental de la experiencia en torno al arte y a la sensibilidad, se representa también la evolución misma del pensamiento filosófico. En este sentido, en los últimos 70 años de la historia del mundo occidental, queda claro que las categorías filosóficas han pasado por la prueba de falibilidad que los diversos enfoques estéticos han aplicado a todo el devenir de nuestra cultura. En las siguientes líneas, se intentará mostrar que, no obstante su seductora presentación, la estética sigue a la zaga de la filosofía, y precisa realizar las operaciones de análisis que le dieron independencia de los otros discursos filosóficos en la otrora modernidad tardía.*

Palabras clave: *Estética, Filosofía, estética regional, Aesthetics, Philosophy, regional aesthetics.*

Cambio y permanencia en la estética filosófica desde su nacimiento hasta nuestros días

Es común considerar que la estética, en tanto estudio de los fundamentos del arte y lo bello, tiene su origen en la obra filosófica de Baumgarten y de Kant, de este nacimiento sigue el desarrollo de las diversas líneas de la problemática de la estética, que pueden remitirse directa o indirectamente a una obra decisiva en la formación del paradigma estético-moderno: la Crítica de la facultad de juzgar o Crítica del discernimiento de Kant (1790). Esto no significa que las reflexiones sobre la experiencia estética o lo bello en las artes no hayan existido antes de la aparición de los autores citados, más bien, lo certero de esta explicación consiste en señalar que lo bello, el arte y la experiencia estética, antes de Baumgarten y de Kant, son dependientes de una concepción mayor y más abarcante y que puede ser una concepción amplia del ser (ontología), una condición del aparecer (teoría del conocimiento) o como un apartado de la retórica. En consecuencia, el fenómeno al que nos referimos habrá de llamarse: el nacimiento de la Estética como disciplina filosófica independiente.

No es extraño que en cuanto la Estética adquirió “movimiento propio” haya empezado a desarrollar incontables direcciones de temas hasta la actualidad. Por un lado, Baumgarten da pie a un primer estudio formal de la belleza, mientras que Kant matiza ese interés hacia la formación de una teoría del gusto y diseña las bases de la estética del genio; y así las direcciones se multiplican. Es importante acudir a algunas citas de la historia de la Estética que forman su “mapa teórico”, y en él situarnos y situar la meditación que ahora se presenta. Es importante considerar que la historia de la Estética, como las otras historias, no es pensable sin sus detractores. La historia de la Estética debe ser contada con los detalles discontinuos que la caracterizan y en los cuales se basa también su constante avance entre los dos extremos, el de la disciplina independiente y el de su negación, median infinidad de matices; en ellos radican los riesgos de la ambigüedad y de los equívocos. Lo anterior crea la necesidad de ubicar nuestro discurso en el mapa teórico de la Estética y lograr las precisiones conceptuales pertinentes que sirvan para prevenir los peligros de la ambigüedad y del equívoco.

Proponemos dar un paso fuera de la consideración común que hemos intentado describir, para ensayar una ubicación distinta que no es linealmente histórica: partir del enclave moderno. Podemos intentar seguir el signo más controversial de esta disciplina: la Estética nació de la mano de la razón moderna

buscando descifrar el cometido de las facultades estéticas (la sensibilidad y la imaginación) y terminó por convertirse en ellas.

Un paso fundamental, casi natural, del pensamiento estético de la segunda mitad del XX es rechazar la tendencia epistemologizante de la Fenomenología, en la que puede observarse que la crítica de la Fenomenología proviene principalmente de la incursión del psicoanálisis y del marxismo en los debates teóricos sobre las artes. El contraste de enfoques del pensador e historiador francés George Didi-Huberman ha desarrollado una vasta y penetrante secuencia de análisis de diversos momentos icónicos de la historia occidental de las artes, particularmente de la pintura. El autor se despega de la actitud racionalizante de la Fenomenología y establece al centro de la reflexión la noción de evento, sin pretender en ningún momento recuperar a lo Otro en lo Mismo, como había sido ensayado por otros autores franceses que le antecedieron.

La perspectiva ensayada por Didi-Huberman permite superar los titubeos y limitaciones que presentan las tesis freudianas frente al arte. Esta apertura justifica completamente la exploración de otros horizontes culturales fuera de Occidente, a pesar de la incertidumbre que queda expuesta en la tradición francesa, deudora en buena medida de los trabajos de la singular simbiosis entre los “psicoanálisis” y los “marxismos”; transgrede la dominación de la historia europea y precisa las coincidencias con las ideas fuera de Europa, en un ámbito que asimila “las otras historias”.

La historia de la cultura occidental debe aspirar a su reconocimiento figural, de explosión no racional, refiriéndose a los contornos no occidentales con los que se relaciona, como el método de observación y análisis (de inconciencia y trabajo de sueño) que se deriva de las tesis freudianas. El proceso mismo de fundación, desarrollo y plenitud de la cultura occidental debe ser leído y sentido, buscado y violentado en todo el campo de lo no-occidental, en el cual, conforme a lo que pretendemos mostrar, debería hallarse su esencia. El eurocentrismo encontrará su figural en el descentralismo europeo, en las márgenes de las culturas africanas, americanas y asiáticas; renunciar al eurocentrismo puede ser posible aceptando la gran aportación de Freud a la historia de Occidente, concediendo que los enfoques que Didi-Huberman aplica a momentos muy distantes de nuestro tiempo, reivindican el poder de la reflexión y la universalidad de sus alcances.

Interesa acentuar el paso que media entre el nacimiento de la Estética como “hija de la Europa ilustrada” o en proceso de Ilustración, acotaría el buen

Kant, y los desarrollos contemporáneos de categorías como “evento”, “aparato estético” o “estética regional”. El punto intermedio que creemos poner al descubierto lo representan las ideas estéticas del llamado “segundo Heidegger”, el filósofo alemán restituye sutilmente el ejercicio de la crítica kantiana y asume un vigoroso compromiso con el arte de las vanguardias. Por vía de las tradiciones fenomenológicas tanto alemana como francesa, la Fenomenología se proyecta más allá de sus encuadres racionalistas hacia un rigor abierto a la imprevisibilidad con que el objeto estético está dotando y que transfiere al terreno mismo de la definición de la verdad.

Sobre un esquema histórico de la Estética

Desde su nacimiento y hasta nuestros días, la estética ha vivido una historia muy compleja e irreductible en una sola dirección, incluso en el discurso estético como discurso filosófico se manifiesta la fragmentariedad más radical de la Filosofía de nuestros días. Esta exposición no pretende sustraer la complejidad y vastedad de la estética filosófica, sino sólo atender los puntos que permitan delimitar un cierto bosquejo de problemas, de variables y de constantes significativas.

Es claro que la presunción de independencia de la Estética durante el desarrollo de la modernidad europea radica en un hecho incontrovertible: la emancipación de los objetos fundamentales de su reflexión, es decir, del arte y de la belleza; en otros términos: la independencia de la noción de belleza respecto a otras nociones metafísicas, como las de lo bueno, lo verdadero y la “invención del arte” como actividad sujeta a sus propios fines y desplegada al interior de los derechos de su “libre hacer”, son las dos condiciones de posibilidad del nacimiento de la Estética como discurso autónomo.

Se podría afirmar la existencia de un pensamiento “pre-estético”, de él nació y se desarrolló la disciplina que conocemos, aunque se advierte que no es de interés precisar una cronología de nuestro asunto, pero sí resaltar que el humanismo renacentista y el arte italiano del Trecento y del Quattrocento son premisas del interés por el arte y la belleza, emancipado de sus vínculos metafísicos. Antes de esta etapa emancipadora no es posible asegurar muchas y certeras conclusiones sobre la naturaleza de lo bello o sobre la definición del arte como acto autónomo; no obstante, el conjunto de los actos emancipadores referidos forman parte de la crítica moderna a la Metafísica y convertirán el quehacer filosófico prominentemente en una tarea crítica.

La idea de un nacimiento de la Estética y si esa denominación es adecuada o no formarán parte del cuerpo de las reflexiones. A partir de la modernidad, la filosofía tiene una necesidad de justificación, entonces resulta provisional pretender que este trabajo de análisis funcione con propiedad en el ámbito de la Filosofía del arte o si su falta de sistematicidad lo reduce a funciones simplemente críticas.

Es relevante destacar que en la estética filosófica confluyen dos direcciones compartidas con el pensamiento filosófico actual: la representación de un pensamiento no concluyente en que la propia teoría se ha estetizado, es decir, ha perdido la capacidad de conceptualización que la encumbró como saber universal en los años de las metafísicas clásicas o en los de la ciencia moderna, y que las disertaciones estéticas no pertenecen más a un conocimiento articulado de la realidad, sino que su discurso no será más que un juego que tiene un sentido limitado a un campo particular de significación.

La Estética no sería otra cosa más que un tipo particular de discurso limitado y ofrecido al “público” interesado y conocedor de sus reglas de significación, como ocurre con el discurso de la filosofía actual. Cualquiera que sea el caso, en este mapa nos comprometemos con la idea del nacimiento de la Estética como disciplina filosófica independiente, para la cual se precisan condiciones teóricas y artísticas que le anteceden, como condiciones de posibilidad, que son: la invención del arte y la emancipación de la noción de lo bello del carácter metafísico al que estaba sujeto hasta antes del siglo XVIII europeo. Esta delimitación nos permitirá aclarar cómo la fenomenología husserliana plantea un esquema de Filosofía inherente a los lindes racionales, aun cuando los fenomenólogos franceses terminan por separarla de ellos. Puede leerse en las páginas finales de *La crisis de las ciencias europeas*:

...la filosofía no es otra cosa que <racionalismo>, de un extremo a otro, pero es racionalismo que se diferencia en sí según los distintos niveles del movimiento de intención y cumplimiento; es la ratio en el constante movimiento de la autoaclaración, comenzando por la primera irrupción de la filosofía en la humanidad, cuya razón innata todavía estaba con anterioridad totalmente en el estadio de la cerrazón, de la oscuridad nocturna (Husserl, 2000: 281).

Las dos condiciones expuestas derivan en dos coordenadas de análisis, en nuestra opinión, unidas en la caracterización de todo fenómeno humano: lo diacrónico y lo sincrónico. Es cierto que la historia de la Estética se aproxima más a su objeto de estudio en tanto más se compromete en presentar el debate

entre lo conceptual y lo pasional, al hacer patente el conflicto entre las normas y la ruptura de las normas, entre más se des-racionaliza.

Regresando a la estructura diacrónico-sincrónica del fenómeno estético, diremos, en primer lugar, que en dichos fenómenos hay algo que cambia y algo que permanece. Por tanto, se puede emplear unívocamente el concepto música, por ejemplo, a la música programática europea del siglo XIX o al corrido del norte de México en el siglo XXI; la acotación fundamental: ambas “músicas” lo son pero no del mismo modo.

Aclarar estas coordenadas sin elevaciones especulativas innecesarias es primordial, pero con el ánimo de hacer de esta exposición un preámbulo a la reflexión estética de los fenómenos en los que participamos en nuestro contexto mexicano inmediato, todo fenómeno se da en un tiempo y en un espacio determinado. En consecuencia, todo fenómeno estético es algo concreto que acaece en el marco de la experiencia humana. La reflexión sobre el sentido y contenido de la experiencia implica, por tanto, un tipo de distanciamiento del acto del que se origina la experiencia, y no puede ser de otro modo, la reflexión siempre llega a “recontar” y “reconstruir” con base en los vestigios de la experiencia.

Entonces la reflexión en torno a la experiencia estética impone la necesidad de acudir a la memoria, a los rastros, a las reconstrucciones, sea cual sea el nivel de interés sobre el qué y el cómo ocurrieron los hechos; la búsqueda está marcada por la distancia de lo buscado, por un tiempo pasado e imposible de repetir. El conjunto de estos datos del pasado constituye la coordenada diacrónica.

Por lo que hace al fenómeno mismo, la reflexión opera sobre los “datos sobrevivientes” del pasado, con una serie de estrategias de control y comprensión que forman una estructura lógico-comprensiva, así es, como todas las teorías formalizan el acceso a sus objetos para disponerlos en un “laboratorio” que les permite observarlos desde todos los ángulos posibles. Las ciencias positivas interpretan la experiencia con el apoyo de estas estructuras que a su vez, han nacido inspiradas en el devenir de la experiencia, ésta es la caracterización de la coordenada sincrónica de la Estética.

En estas circunstancias, se explica y se justifica por qué el saber científico evoluciona y cambia con el tiempo, hasta el punto en el que sus tesis y convicciones se invierten completamente con el paso de los años. En realidad, esto no se realiza sin sangre de por medio, como la apunta Thomas Kuhn al nombrar a estos cambios “revoluciones científicas”. Lo sincrónico y

lo diacrónico forman la estructura de los saberes en general y la Estética se constituye como un saber en tanto se interesa por un fenómeno humano específico: la experiencia de lo bello, de lo sublime, de lo horrible, de lo feo, de todo lo que conmueve sensiblemente y que canaliza este interés estructurándolo en formaciones lógico-conceptuales. **Hacia la construcción de una estética regional**

Diversos estudios estéticos proyectan análisis basados en los elementos históricos de la formación de las poéticas, la construcción de una obra o del nacimiento de una tendencia artística, en este orden, al que hemos llamado diacrónico, tendrá una noción explicativa y a la vez descriptiva congruente con estas expectativas: las estéticas regionales.

Pensar que el concepto posee una comprensión más precisa si se aplica al ámbito diacrónico es erróneo; acudir al uso sincrónico, como lo aplican Ramón Xirau y David Sobrevilla en el prólogo de *Estética*, en que las regiones estéticas comprenden las típicas disciplinas artísticas, su caracterización y sus relaciones. Este criterio se expone consecutivamente en la estética de la literatura y el teatro, la estética de las artes plásticas, la estética de la música y la danza, la estética de las artes populares y la estética de los medios audiovisuales, todos estos estudios pertenecen a un campo específico de lo artístico, sin buscar encontrarse con problemas y contenidos de experiencias concretas de la que las artes participan y hacen participar, en otras palabras, esta división se confía fuertemente en el valor conceptual de sus argumentos. Podemos ver en el artículo de Edgar Albizu, *Estética de la literatura y el teatro*:

Cuando se dice “literatura” se piensa en una región estético-artística irreductible a otras. De entrada dicho término se despoja, pues, de significados extra-artísticos y permanece atenido a una indicación primaria de littera: se piensa en una significación estética –lo que se “dice” en la percepción sensible– que merece fijarse por escrito, trasladarse del espacio de audición al de la visión –por cierto para reinstalarse en aquél–, fijada al fin como ente sui generis. Con tal sentido, acotado por la idea humanista de “bellas artes”, se constituye esta región estética, de objetividad conceptual perfilada en los tiempos modernos (desde el siglo XVIII) (Albizu, 2003: 171)

Dicho ensayo propone un mayor equilibrio entre los ejes diacrónico-sincrónico, porque parte de que la realidad de la experiencia estética y la reflexión sobre ella, dos ámbitos que se encuentran y se desencuentran pero que no existen por separado. Esto significa que la historia de lo artístico no se empata con la del estudio de lo artístico, por más que se trate de una experiencia originaria

y que la estética asigne retrospectivamente categorías y nombres nacidos muy posteriormente a los hechos que designan, como si con ellos pudiera dominarla.

Cada tiempo tiene su estética porque en cada tiempo se califica distintamente la experiencia, esto no supone un desorden conceptual, ni aceptar vivir en una tierra de nadie, sino “mover” la eficacia del concepto hacia márgenes que no le pertenecen para “dejar ser” a lo que no le pertenece. El sano equilibrio consiste en mantener la experiencia en su tiempo y en su espacio y a la reflexión en los suyos. La estética regional, en su acepción diacrónica, se propone analizar e interpretar momentos particulares de la experiencia, que llamamos Estética, a favor de la comprensión de su propia manera de comprender y vivir lo estético, en una dirección semejante a la que Rubert de Ventós comenta a propósito de las artes plásticas:

Si queremos encontrar, pues, el denominador común –“el rasgo familiar común”, como diría Wittgenstein– entre todos estos objetos o actividades, no hemos de buscarla ni en la “forma” ni en la “intención” de estas obras, sino en la estructura a la que responden: en el hecho de que todas ellas, en nombre de exigencias actuales, instauran o estabilizan un orden nuevo: un nuevo estilo que rompe o erosiona el código o sistema formal establecido y que tiende, en fin, a transformarse a su vez en código convencional: en la forma de hablar, de hacer o de ver, establecida. (De Ventós, 2003: 202)

No hay una ampliación del término “estética regional” a la conjunción entre lo sincrónico y lo diacrónico; más bien, se amplía y se consolida el sentido con el que la Estética nació en el siglo XVIII. En un inicio, Kant lo estableció explícitamente, la experiencia de lo bello y lo sublime no tenían lugar en el concepto. Kant definió el segundo momento del juicio de gusto: Bello es lo que place universalmente sin concepto.

¿Cómo fue que la estética fue gradualmente desarrollada como un asunto de conceptos? o ¿cómo salir de la trampa que impone el lema: “sobre gustos se rompen géneros”? se trata de evitar la polarización y establecer condiciones de referencia entre las coordenadas de la experiencia estética. Esta se da lejos del dominio de lo conceptual, pero algo podemos decir de ella. Se puede citar una guía formidable de dos momentos en la historia de la Estética: los que ilustran el ámbito de oportunidades reflexivas que se encuentran en las narraciones sobre la música mexicana y su relación con Latinoamérica. En el desarrollo

de la noción de mundo en Kant y en Heidegger se muestra la concurrencia de estas dos perspectivas, según se verá a continuación.

La concurrencia Kant-Heidegger justifica la noción de estética regional, pues a partir de la crisis de los grandes relatos de nuestro mundo contemporáneo, la “lectura kantiana de las artes” también entra en controversia. De este modo, la entrada en crisis de uno de esos relatos, el de las llamadas “Bellas Artes” legitima la apertura de las historias del arte particulares, propias de experiencias específicamente locales. Esta idea es a la vez aterradora por situarnos en los linderos del relativismo, pero también esperanzadora, ya que las culturas no euro-céntricas puedan convivir sin prejuicios en el concierto universal de las artes.

Saber que las interpretaciones, estudios e historias que se refieren al arte prehispánico, al colonial o al contemporáneo, que se han “enfundado” a las expresiones culturales no-europeas de conceptos y estructuras explicativas que son eso: “revestimientos”, segundos vestidos que ocultan doblemente su carne. Hace falta elegir el camino de la emancipación que conduzca hacia una “Ilustración estética”, es decir, hacia una especie de liberación de la tutela europea en materia de expresión y reflexión sobre el arte, de esta manera, una presunta Ilustración estética en México o Latinoamérica tendrá dos cometidos: escribir la propia historia sin el apoyo de tutores y aliviar a nuestras expresiones culturales latinoamericanas de los daños de la crisis occidental de los grandes relatos.

La empresa impone una toma de conciencia equivalente a la que Kant mencionaba en la famosa meditación. ¿Qué es la Ilustración?, palabras que resuenan como si fuesen dirigidas a la conciencia de las culturas latinoamericanas, huérfanas y ausentes, muchas veces extranjeras en casa:

La pereza y la cobardía son causa de que una tan gran parte de los hombres continúe a gusto en su estado de pupilo, a pesar de que hace tiempo la Naturaleza los liberó de ajena tutela (naturaliter majorenes); también lo son de que se haga tan fácil para otros erigirse en tutores. Es tan cómodo no estar emancipado! (Kant, 1985: 25)

Dar por hecho que no se podrá aspirar a la gesta emancipadora regresando a una narrativa pictográfica o al sistema de la música pre-hispánica, debido a que la comprensión actual se despliega en la lengua de Cervantes y se asimila en la historia de Occidente, parece adecuado referirnos a nuestra historia como una historia occidentalizada. Por ello, sería insensato reiterar una “nueva

reivindicación” de las culturas nativas de América Latina, del pensamiento y la sabiduría prehispánicas, pues por su complejidad parecen más dignas de perplejidad y admiración que próximas a un análisis exhaustivo y completo.

Es necesario reflexionar sobre la relación entre algunas formas artísticas populares en el México actual y plegarlo a las condiciones de una conciencia emancipada. ¿Este horizonte se corresponde o se contrapone con el origen occidental de nuestras reflexiones?, ¿hay que renunciar a la raigambre europea que anima a la Estética a realizar cabalmente la emancipación de Europa?, ¿qué cambia y qué permanece en todo esto?

Los atributos del vigor conceptual de la estética clásica europea descansan en su penetrante reflexión, en su acción socializadora y en su revolución poética; estos atributos se traban sin limitaciones con la explosión de colores, sonidos y formas de las expresiones artísticas de regiones mexicanas y latinoamericanas, en ellas, la estética no se encuentra extraña.

Este fenómeno demuestra cuánta razón tenía el pensador francés Jean François Lyotard cuando explicó la muerte de los grandes relatos y la de la supremacía estética de la noción de Bellas Artes, mientras sucedía la amenazante edad de la información. Una dominación anti-artística y anti-humanista producto de la conversión del arte a bits. Esperar que la fuerza de esa dominación sea franqueada por las experiencias artísticas regionales, son un medio eficaz y pertinente para restituir a la experiencia estética su carácter más genuinamente sensorial, espiritual y social.

La crítica como tarea de separar

Separar lo sensible y lo inteligible, propuesto por Kant¹ en la estética trascendental de la *Crítica de la razón pura* en 1781, constituye el acta de nacimiento de la Estética como disciplina filosófica independiente. Podríamos aportar una precisión aun más interesante señalando que la distinción del mundo sensible y del mundo inteligible en el pensamiento kantiano ya había sido marcada en la *Disertación* de 1770. Lo relevante radica en la asociación que Königsberg hace de ambos aspectos subjetivos, lo sensible y lo inteligible, con la noción de mundo. Indica que el mundo es lo dado como marco de toda experiencia posible, pero que también es un resultado de las experiencias vividas, es decir, una especie de dialéctica causa-efecto, en que todo es mundo y el mundo es todo según la perspectiva de que se trate:

Porque una cosa es, dadas las partes, concebir la composición del Todo, mediante una noción abstracta del entendimiento; y otra, tratar tal noción general, cual si fuera un problema de la razón, mediante la facultad sensitiva de conocer, esto es: representársela en concreto en un intuición distinto. (Kant, 1978: 4)

La distinción anterior sitúa a la experiencia inmediata llamada por Kant representación concreta de las experiencias por medio de la intuición en una conformidad histórica. La metafísica tradicional estaba dejando su lugar a la crítica y al gradual proceso, según el cual “la razón del ser racional” campearía en el mundo; esto es, la dualidad sensible-inteligible del sujeto trascendental justifica el dominio de la naturaleza a favor del orden de la cultura²:

Empero, según las leyes del conocimiento intuitivo, no se llega a eso, es decir: no se elimina toda composición, sino retrocediendo del Todo dado a tantas partes cuantas sean posibles, esto es: mediante análisis, que, a su vez, se basa en la condición de tiempo. Mas porque para compuesto se requiere multitud de partes, empero para Todo se requiere omnitud, ni análisis ni síntesis serán completos –y, por esto, ni por el primero surgirá el concepto de simple, ni por la segunda el concepto de Todo– a no ser que ambos puedan terminarse en un tiempo finito y señalable. (Kant, 1978: 4)

Por otra parte, todo el trazo del nacimiento a la madurez de la Estética que comienza con Kant y termina en Hegel no puede ser llamado de otro modo que idealismo; para el pensamiento occidental de los siglos XVIII y XIX hay un primado de la racionalidad y del espíritu en el tejido de toda experiencia humana, constituida como experiencia de la conciencia. Sin embargo, la lectura atenta permite señalar que la presencia de una tendencia burguesa bien definida en el idealismo, irremediablemente destina a la filosofía idealista al plano ideológico; también es cierto que determinados pasajes emblemáticos manifiestan que Kant gozaba de una conciencia meridiana respecto de que la edad de Ilustración era eminentemente crítica y que la crítica es, en esencia, el arte de separar lo sensible de lo inteligible.

En esta situación podemos parafrasear: la Estética debe atenerse a separar en el arte, en el espectador, en la obra o en la experiencia, lo que hay de sensible de lo que tiene de meramente inteligible. Queda claro cuando el filósofo alemán medita a propósito de la necesidad de fundamentar la moral, pasaje que reitera la esencia de la crítica, la cual debe presidir toda pretensión de conocimiento:

Pero he de limitarme a preguntar aquí si la naturaleza misma de la ciencia no requiere que se separe siempre cuidadosamente la parte empírica de la parte racional y, antes de la física propiamente dicha (la empírica), se exponga una metafísica de la naturaleza, como asimismo antes de la antropología práctica se exponga una metafísica de las costumbres; ambas metafísicas deberán estar cuidadosamente purificadas de todo lo empírico, y esa previa investigación nos daría a conocer lo que la razón pura en ambos casos puede por sí sola construir y de qué fuentes toma esa enseñanza a priori. Este asunto, por lo demás, puede ser tratado por todos los moralistas –cuyo nombre es legión– o sólo por alguna que sientan vocación por ello. (Kant, 1975:16)

La Estética como disciplina abocada a la sensibilidad, nace de la mano de Kant como resultado del trabajo de separar lo sensible y lo inteligible. El acento en la capacidad de juzgar lo bello acompaña al nacimiento de la Estética, este rasgo se consolidará como eje y contenido de la reflexión estética, en Schiller y Schelin hasta Hegel, en buena medida desertando de la dirección esencial marcada por Kant: separar. El abandono del trabajo de separación y “purificación” de lo sensible e inteligible también equivale a dejar de lado el rasgo más radical de la crítica, que consiste justamente en separar estos términos con que la Estética había nacido en Kant.

La tendencia integrista³ del idealismo alemán dieciochesco y decimonónico “olvida” la idea principal de Kant, la separación, olvido o traición, la distinción entre lo sensible y lo inteligible se convierte en otra dualidad que busca huir del vacío que produce la desintegración de la unidad de la razón o del espíritu. En *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant piensa en una unidad racional a la que se sucede una idealización de lo sensible en la noción de lo suprasensible, y es el mismo Kant quien traza el mapa mayor de las facultades superiores del conocimiento y del espíritu en la Filosofía; conduce a la naciente Estética a simplificar su labor de distinción en una fórmula idealista: lo sensible y lo suprasensible. Rudolf Steiner hace notar que el propio Goethe vacía la distinción en el fundamento de la cultura contemporánea:

Goethe exclama: “Si el ojo no fuera de naturaleza solar, jamás podríamos ver la luz”, con lo cual quiere decir que sólo podrá penetrar en lo profundo de la naturaleza quien para ello posea la disposición necesaria y la fuerza productiva para ver en la realidad más que meramente los hechos exteriores. (Steiner, 1986: 10)

La Estética y la tarea de separar

Kant tenía razón cuando explicó que la Filosofía era fundamentalmente una tarea de separar. La Estética separa de sus objetos de reflexión lo sensible lo de lo inteligible para cumplir su propósito de comprender. Pero radicalizando las enseñanzas de Kant, la entrada del siglo XX europeo marcó una necesidad apremiante de restituir las tareas de la crítica en términos de separar lo sensible de lo inteligible más allá de las seducciones de la Metafísica.

En la cultura del siglo XX aparece Martin Heidegger quien destaca por dos importantes ideas que han influido decisivamente en el filosofar contemporáneo, su decidido empeño por superar la metafísica moderna y la restitución del ejercicio crítico de separar. Nos detendremos en aquella sutil disección desarrollada en *El origen de la obra de arte*, texto en que se vale de la separación entre el mundo y la Tierra.

Una intuición certera de Heidegger es la observación de que la verdad no es un atributo de las cosas ni de las proposiciones que se refieren a las cosas, acepta que el mundo no es la simple suma de las cosas que nos rodean y de las que presumimos su existencia, aunque no nos rodeen, tampoco cabe (el mundo) en nuestra imaginación, como el conjunto de todo lo imaginable. El mundo es, para el Heidegger de esta segunda etapa, un constante hacerse por medio de las decisiones e impulsos, para lo cual las cosas y las personas van adquiriendo forma y sentido, lo pierden y vuelven a crear otro. Kant había considerado esta base “mundana” de la experiencia, esa esencia en movimiento del acaecer humano, tal como han sido clasificadas estas ideas como las de un “segundo Heidegger”, hay que añadir que se trata de una etapa “estética” en tanto que la obra de arte tiene como objetivo instaurar un mundo. La acción de la obra de arte, la llama el autor, mundanizar y su rasgo esencial es permitir la apertura de lo existente.

En cuanto que una obra es una obra da lugar a aquel ámbito. Dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto y ordenarla en el conjunto de sus rasgos. Este ordenamiento existe en virtud del citado erigir. La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo. Pero el establecimiento de un mundo es sólo el único aquí nombrado de los rasgos en el ser-obra de la obra. (Heidegger, 1992: 76)

Estas afirmaciones declaran el carácter universal de toda obra humana, en tanto que todo entorno humano es tal en cuanto mundo, es decir, en cuanto apertura; de este modo, se constituye un mundo cuando en las regiones del amplio y rico “contexto mexicano” se erigió un conjunto de modos de ser con lo ajeno que debe tener ser propio.

Su apertura característica fundamentalmente desarrollada en una esencia anímica y espiritual tiene que ser su fuente permanente de inspiración, de cambio, de revolución, y de auto-invencción, particularmente si se trata de lo artístico. Heidegger dice que la obra como obra es algo que esencialmente “hace mundo”. El arte, y en particular la música y la plástica se están desplegando en una vorágine que origina permanentemente nuevos horizontes de mundo. México es un conjunto de mundos en interacción, no está hecho de una vez y para siempre, sino que se mantiene haciéndose, como cualquier otro horizonte cultural. Un gran mérito del autor alemán es dejar de lado la tentación idealista de este argumento cuando explica que en el mundo las cosas significan por lo que sirven a los propósitos humanos. La obra de arte se basa en una materia prima que deja de serlo para surgir como un “útil”, una herramienta, un objeto de sentido y no sólo con sentido. La materia prima, apunta el autor, desaparece en la servicialidad, cuando la materia se erige en un útil, entonces empieza realmente a ser.

Conclusión

La estética regional es universal como forma de toda estética regional. La experiencia estética permanece en un ámbito de inasibilidad completa para las fuerzas racionales y parece que asistimos a un espectáculo no imaginado, en cuanto que la tradición filosófica se había mantenido dominante por la fuerza del concepto. Había hecho, junto con las ciencias, objetos a las cosas y al mundo; ahora la fenomenología declaró libres a todas las cosas de las ataduras de la razón, se contempla “volver a las cosas mismas” con un auténtico compromiso de dejar ser al mundo en cuanto mundo.

La fascinación más seductora de la Estética consiste en consentir que la experiencia estética no cabe en definiciones y que su apertura como disciplina es un acto de justicia hacia el objeto que es también sujeto cuando se planta en el centro de lo que place sin concepto. Lo presentado constituye una base para

identificar el ámbito figural en el que se desempeña la Estética actual, tal como lo precisa Lyotard en la confesión de su búsqueda más comprometida:

Nunca alcanzaremos la cosa en sí como no sea metafóricamente, pero esta lateralidad no es, como creía Merleau-Ponty, la de la existencia, demasiado cercana a la unidad del sujeto, como él mismo reconocía al final, es la del inconsciente o de la expresión, que ofrece y reserva el contenido total de un mismo movimiento. Esta lateralidad es la diferencia o profundidad. Pero mientras que Merleau-Ponty lo planteaba como movimiento posible de ir allí quedándose aquí, como abertura ubicuitaria, como movilidad continua, y veía su modelo en el quiasmo sensible, sucumbiendo así a la ilusión del discurso unitario, nosotros devolvemos las armas al espacio figural, con Cézanne y Mallarmé, con Freud, con Frege: la profundidad sigue excediendo en mucho al poder de una reflexión que quisiera significarla, situarla en su lenguaje, no como una cosa, sino como una definición. (Lyotard, 1979: 37)

Notas

¹ Kant no es solamente el pensador más representativo de la cultura moderna y de la Ilustración europea, sino que en su obra se plantean las ideas que terminarán por trastocar su propio pensamiento hasta estetizarlo. Todos los autores que preparan la disolución de los grandes relatos son, de un modo u otro, lectores atentos de Kant. La lista es muy amplia: Husserl, Heidegger, Nietzsche, Freud, Bergson, Lyotard, Deleuze, Lacan, etc.

² Kant hará comprender que el ser racional funciona con una serie de dispositivos subjetivos (sensibles e intelectuales), los cuales permiten cumplir la aspiración del conocimiento de constituirse en universal y necesario.

³ El idealismo alemán de estos siglos cree superar a Kant y abandona los principios de la crítica que habían animado la Ilustración.

Referencias

- Albizu E. (2003). *Estética de la literatura y del teatro en Estética*, Madrid: Trotta.
- Heidegger M. (1992). *El origen de la obra de arte en Arte y Poesía*, México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.
- Husserl, E. (2000) *La crisis de las ciencias europeas*. Madrid: Altaya.
- Kant, E. (1985). *¿Qué es la Ilustración?* en *Filosofía de la Historia*, México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular
- Kant, E. (1978). *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis, Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Crítica de la razón práctica, La paz perpetua*), México: Porrúa.
- Lyotard, J. F. (1979). *Discurso, Figura*, Barcelona: Gustavo Gil
- Rubert de Ventós X. (2003) *Estética de las artes plásticas en Estética*, Madrid: Trotta.
- Steiner R.(1986) *El Arte y la Ciencia del Arte*, Buenos Aires: Epidauro editora.

Hermenéutica del diseño: una experiencia desde la filosofía del límite

Claudia Mosqueda Gómez

*Tratad mi libro como un par de lentes dirigidos hacia el exterior,
y bien, si no os sirve tomad otros,
encontrad vosotros mismos vuestro aparato
que es necesariamente un aparato de combate.*

Proust.

Resumen. *El diseño, como saber profesional, es una experiencia de conocimiento que puede pensarse a sí misma desde la comprensión hermenéutica, es decir, desde la filosofía del límite del pensador español Eugenio Trías. El diseño puede comprenderse desde sí mismo; comprender es ya una tarea hermenéutica. El saber del diseño como práctica profesional requiere de conciencia de su existencia a través de la mirada de todas aquellas condiciones sociales, culturales, artísticas, educativas, ambientales, sustentables, económicas, materiales y de diseño que la enfrentan a pensarse desde sí con otros saberes o condiciones que ensanchan, transgreden, irrumpen y sensibilizan su existencia en tanto saber profesional.*

Palabras clave: *filosofía del límite, diseño, categorías del pensamiento del límite, Hermenéutica.*

La filosofía del límite

Resulta pertinente y preciso el pensamiento de la filosofía del límite para la práctica del diseño; sumir que el límite siempre está abierto a la generación de nuevos modos de pensar, lo comunitario de los saberes, las prácticas y la subjetividad del diseñador; introducir inflexiones conceptuales que pueden tener verdadera relevancia en el ámbito de las ideas en cualquier disciplina, en este caso el diseño.

La filosofía del límite de Eugenio Trías es un pensamiento productivo para la constitución del ser porque deja ver todas aquellas categorías con las que se reconstituye perpetuamente el ser, seis son las categorías del límite que desatan la su reflexión. El espacio del límite es el gozne que detona el pensamiento del ser.

El límite no se comprende en Trías ni en la experiencia hermenéutica del diseño como un término de sentido común o un concepto negativo. La acepción cotidiana de límite generalmente es asumida como el final de algo, la actitud tajante y limitante o el punto de llegada que demarca el final de un territorio. La metáfora del limes sirve de hilo para esta investigación filosófica, pretende evitar tanto un proyecto racionalista encerrado en la inmanencia del logos, de la razón, como un proyecto «irracionalista» que quiera dispersar para siempre todo legado iluminista. El limes es la metáfora idónea que expresa el lugar de donde brota y a donde se orienta la expresión que se lleva a cabo, aquí se afirma que el ser, eso que desde Parménides y Aristóteles, de Platón a Hegel y Heidegger, se llama el ser, ése es el limes. La novedad de esta reflexión estriba en pensar ese ser como limes.

La experiencia hermenéutica del diseño recorrería sin ruta fija la cartografía del pensamiento, del límite, porque se abre paso como un ser errático que en todo momento hace de su paso equívoco una experiencia que sublima cualquier obstáculo. Se trata de una experiencia de vida, interconectora, productiva, de tal manera que el ser del límite es el único propicio para vincular la crítica con las categorías del límite del diseño: 1) representaciones matriciales u originarias, 2) mundo representacional proyectivo, 3) mundo con-textual, 4) saberes categoriales del diseño, 5) el ordenamiento discursivo de las prácticas del diseño, 6) sujeto-diseñador del límite.

Categoría de las representaciones matriciales u originarias

Esta primera categoría es la matriz de todas las demás, “Es el fundamento, o el cimiento, de todo el entramado categorial. Es asimismo la materia con

la que todas las demás se hallan fabricadas. De sustentación del edificio de la razón fronteriza y de la realidad que en ella se descubre”. (Trías: 2004: 65). Es la categoría del pasado matricial que soporta sobre sus hombros las otras categorías. El fundamento donde se origina el pensamiento y la reflexión del límite.

La primera categoría sirve de fundamento a todo el esquema de pensamiento. Las representaciones matriciales son aquellas imágenes de un mundo que no siendo aún se nos van presentando ya como existentes.

El origen de las prácticas del diseño no está en la creación divina, tampoco en las imágenes y en los objetos prehistóricos, en la invención de la imprenta, la escritura, en el cartel decimonónico, en la apoteosis de la sociedad consumista, en la historia de la fotografía y del cine, en la publicación o circulación de los periódicos, revistas, libros o en la invención de la computadora. Tales imágenes son la representación de un mundo no vivido ni memorado por el diseño, y sin embargo son representaciones del diseño, de un sido siendo. Todo esto es una forma de experiencia que sólo puede aparecer en tanto cosa sida y es porque se activa en el presente; es decir, las imágenes que habitan en el pasado inmemorial existen como experiencia en la medida en que la actividad creadora del sujeto-diseñador del límite las hace trascender. La experiencia existe siempre que se active en el sentido de un presente, es fundamento matricial y originario de la existencia del diseño.

Las representaciones matriciales son imágenes que demarcan un porvenir, un inicio, un origen que está ya adviniendo. Este mundo representacional habita en la demarcación en que se origina la vida, porque proviene de la nada, de los silencios u ocultamientos de aquello que va siendo con el alumbramiento de la luz del límite. Esta categoría posee su carácter matricial en las representaciones del mundo primigenio: imágenes originarias, que son el modo en que se nos revela el mundo y el medio por el cual accedemos a él.

Estas ideas no son distantes del planteamiento que Melot hace respecto de las imágenes, dice que la imagen de una imagen es otra imagen y esta especie de escisiparidad tiene una importancia particular en nuestro mundo, en el que la mayoría de las imágenes son reproducciones de imágenes anteriores, cada una tiene su existencia, su autonomía. En este sentido, toda representación es el modo en que aparece un objeto que no está presente cuando es evocado mediante otro-nuevo-aparecer. La representación remite a un referente, sin

por ello serlo, tiene y puede portar su esencia originaria pero no es nunca la presencia objetiva y fehaciente del objeto al que se refiere.

Las representaciones dan al hombre la posibilidad de acceder al mundo porque se vuelven populares, se presentan como fragmentos de una realidad y a partir de éstas el hombre supone el mundo, construye imaginarios relativamente verdaderos en los que se siente cómodo para no dejar que la infinitud del universo o el peso de lo real lo apabullen. Las representaciones son pertinentes porque hablan del mundo al que hacen referencia, su origen es lo inasible e indecible, sólo viven de su imposibilidad.

Mundo representacional proyectivo

Trías considera que esta categoría del límite está en todo momento conectado con el futuro inevitable e invivible por la experiencia y, sin embargo, existente, como confín o fin final. El futuro del diseño del límite se presenta como una posibilidad de ser, en la medida en que lo no acontecido tiene que acontecer en un tiempo ulterior al presente del límite.

En la experiencia del diseño, el mundo representacional proyectivo equivale al futuro, existe sin experiencia. Desde el proyecto del diseño se puede argumentar que es la realización del proyecto del diseño que aspira alcanzar el futuro que nunca logrará asir. El futuro en el diseño no existe como tal, porque cuando intenta alcanzarlo se vuelve presente. El mundo representacional proyectivo es la configuración potencial del mundo, en que se desata el proyecto del diseño, no está creado pero que es potencia de existencia. La función de esta categoría es prefigurar el mundo, pero el proyecto mismo no tiene existencia, mas aun está por existir como proyecto.

En el contenido de la experiencia del hombre se encuentran reenvíos a otras posibilidades que actualmente no asume a causa de la limitada capacidad de percibir, elaborar informaciones y actuar. El diseño, en tanto proceso proyectual, se configura por procesos (conceptuales, formales, materiales y técnicos), consiste precisamente en ir más allá de la realidad pura y simple, de las ideas comunes o de las formas establecidas a través de propuestas que contribuyan a transformar la realidad, los modelos culturales, esquemas de pensamientos y lenguajes gráficos de la época.

La representación de la proyectualidad es la configuración de un mundo que está por existir sin que aún exista, un proceso vital, una forma de conocimiento en que el hombre mismo se crea y despliega su propio ser. El mundo como proyecto es el despliegue de la potencialidad de la existencia, de las propias prácticas del diseño, pero también del sujeto-diseñador agente de cambio de su propia práctica y de su mismidad. Otl Aicher dice que en el proyectar el hombre se encuentra consigo.

Proyectar es generar un mundo, el proyecto nace allí donde se produce el encuentro entre teoría y praxis, el proyecto constituye una nueva dimensión del espíritu. La cultura humana no podrá permanecer por mucho tiempo estar reducida a pensamiento y acción. Entre ambos se intercala el proyectar, la generación de lo que aún no existe ni en la teoría ni en la praxis, como disciplina metódica diferenciada. En el proyectar, teoría y praxis acreditan su cualidad de fundamentos, el proyecto excede la teoría y praxis señalando no sólo una nueva realidad, sino también nuevos razonamientos (Aicher, 2005: 180)

Mundo con-textual

Esta categoría dice Trías es, en términos de descubrimiento y del método de hallazgo, la primera que se impone a la reflexión, alberga la existencia que se da, que se está dando: “Toda experiencia tiene lugar en un espacio tangible, porque es inevitable la existencia sin un referente en que se materialice la experiencia. Eso dado constituye el factum primero de toda la experiencia posible” (Trías, 2004: 68).

Es el continente de la experiencia material u objetiva en que acaece la existencia de las prácticas del diseño, eleva el carácter de la experiencia del diseño del límite. Éste tiene su existencia tangible en un mundo en que ocurre, se aparece o presenta el diseño. Trías denomina a esta categoría como la existencia en el Mundo, pero en este trabajo se entenderá como contexto. Si la experiencia tiene un referente contextual es el espacio en que fluye y aparece la experiencia en tanto existencia del diseño.

El contexto es el que porta el sentido, en él se hallan las condiciones y determinantes de su existencia material, no se reduce a las condiciones o datos que están ahí en un momento condicionado, como diría Trías, en un ámbito de exposición.

Se da y expone en lo que debe llamarse mundo, esta idea, en tanto referente material puede comprenderse como contexto, pues muestra la existencia que se presenta como experiencia dentro de su referente material. “Aunque

pueda parecer obvio, merece la pena subrayar que las formas o estructuras del mundo inmediato que habitamos son, indiscutiblemente, resultado del diseño humano” (Heskett, 2005:8).

Como individuo partícipe de una sociedad, la acción y el comportamiento profesional del diseñador frente al diseño tienen su correlato en la problemática de responsabilidad social y ética que plantea la época. En ese sentido, en su actitud profesional necesariamente tendrá que definirse. (Frascara, 2004: 215).

El contexto es el marco que indica cómo se da la existencia del diseño del límite, implica espacio, tiempo, es de donde se exalta la lectura comprensiva de las condiciones de un momento histórico determinado. Los diseños no están determinados por los procesos tecnológicos, las estructuras sociales, los sistemas económicos o cualquier otra fuente objetiva, son resultado de las decisiones y opciones de los seres humanos que responden a espacios y tiempos en condiciones sociohistórico específicas

“Si bien las influencias del contexto y las circunstancias son considerables, el factor humano está presente en las decisiones que se toman en todos los niveles de la práctica del diseño” (Heskett, 2005: 8).

El diseño del límite se hace en la experiencia que siempre tiene lugar en un espacio y tiempo, nunca definitivo o limitador de su existencia.

Saberes categoriales del diseño

La especificación de los saberes del diseño se puede identificar y clasificar de dos maneras: las prácticas profesionales y las prácticas formales. Ésta es la que muestra y despliega la marca distintiva de ese habitante del límite, en ella se responde a la propuesta, esta categoría es lo que Trías llama el logos: “el límite, se expande y despliega en el cerco del aparecer, o en el mundo, haciendo que éste sea algo más que el puro ámbito de exposición del existir de la matriz” (Trías, 2004: 71).

Cuando Foucault dice que los discursos generan objetos, es cierto que al interior de estas capas discursivas hay evidencias o quizá vestigios arqueológicos de objetos que registran las condiciones y singularidades de una determinada capa epistémica, sin embargo hay que añadir que estos objetos que se ven como reveladores de la práctica, en realidad son el resultado de todo un discurso. No se trata del objeto, sino de un objeto interconectado en una multiplicidad de

circunstancias y condiciones. Los objetos no generan discursos, porque estos son el resultado, quizá son la memoria arqueológica de una serie de discursos.

En estos términos *las prácticas profesionales del diseño son los modos de aplicación del saber*, una forma de especialización profesional que se deriva de aquellos espacios comunes en los que los sujetos diseñan lenguajes y objetos, reinventando con ellos la propia estructura lógica de la producción discursiva.

Las prácticas formales son los modos técnicos de hacer, es la composición a partir de la que se diseña materialmente los objetos de diseño. Las prácticas formales atraviesan casi por completo la aplicación de los saberes de las prácticas profesionales, ambas se entrecruzan, porque en una y otra hay elementos discursivos para la configuración de mensajes de comunicación y objetos de diseño.

El ordenamiento discursivo de las prácticas del diseño

Esta categoría es interpretativa y hermenéutica, surge de la auto-reflexión que el logos, por su naturaleza reflexiva, efectúa sobre sus propias formas de contenidos. Esta categoría es hermenéutica, exige una relación de auto-extrañamiento del propio ser para explicar el estado en que existe, es una tarea de permanente reflexión que surge del extrañamiento entre el contexto y las prácticas del diseño. Es una ruta que se emprende para resolver, explicar y conducir algo. El diseño mismo, es una práctica que se hace en un contexto del que luego se desprende y emancipa pero que luego vuelve a él con la intención de reinterpretarse, es el pliegue de pensamiento que se efectúa en esta categoría.

El diseño nace y se recrea en un contexto que no es sólo exterioridad, también permite que el diseño se confronte con su existencia. El forcejeo o la ida y vuelta de los contextos y de las prácticas del diseño es siempre un movimiento hermenéutico que pone en relieve el estado de la experiencia de la existencia del diseño, es retracción activa en el presente con elementos del pasado que activa, pone elementos del futuro que aún no son y que nunca serán porque se volverán presente. Lo que parece que no ha sido va a ser en tanto que se activa en la experiencia del presente que fuerza y conduce al límite; este vaivén entre prácticas del diseño y contexto siempre es un movimiento que conduce a la comprensión del que hay que saber entrar y salir de un modo justo.

El trabajo de diseñador consiste en ir más allá de las realidades sociales, de las ideas comunes y de los modelos existentes, sólo puede hacerlo a través de

la interpelación de los procesos sociales, culturales, formales, conceptuales y técnicos que sirven de marco a la producción de su obra.

El centro de la experiencia vivida en las prácticas del diseño es el presente donde se actualizan sus saberes, un presente que nunca termina, sino que se vuelve eternidad, porque existe una oscilación entre pasado y futuro; esto es lo que permitiría mantener vivas a las prácticas. El presente no es una sucesión de presentes, sino el devenir de los saberes y discursos que constituyen la práctica, que habitan en ella como un instante eterno.

Es relevante una experiencia del límite, justo en donde se entreveran, tejen, retrasan y abren las posibilidades de pensar al diseño hermenéuticamente. Una cartografía compleja que no tiene ruta fija, en que diseñador, quien hila la experiencia de la comprensión de su propio saber, no sabe para dónde va, sólo sabe, porque es su única certeza que todas estas categorías están presentes, en un límite que sólo él hace existir como un instante eterno, infinito que no encuentra desenlace.

Sujeto- diseñador del límite

En el límite el existir dirime la posibilidad de alzado para la constitución de un sujeto que sea habitante del mundo (con-texto) o que convierta ese límite del mismo en franja posible de su habitar y convivir. Tal sujeto, puesto a prueba por el límite, compone el tercer tramo de este despliegue categorial, el sujeto diseñador despliega su andar como autor, creador o productor: ser en el límite y ser del límite. Es en el límite donde el sujeto-diseñador se hace a sí a lo largo de la vital tarea de existir.

Este sujeto ha de renovarse siempre mediante la perpetua reflexión, ha de cultivarse a sí mismo, deshaciéndose para rehacerse constantemente, un sujeto que se irrumpa, porque sólo desde ahí puede superarse, autoformarse o re-constituirse. Tiene una función de lucha, la práctica de sí es un combate permanente, no es simplemente formar para el futuro un hombre de valía. El sujeto del límite es un creador, un autor con una impronta de vida con su vida, autor de obras gráficas y de diseño desde las cuales se recrea, construye al establecer un vínculo entre él y la obra creada, se desprende de está dejando su propia singularidad, abriendo una nueva veta de caminos para hacerse e ir siempre más allá de sí.

El sujeto-diseñador, en tanto ser del límite, se hace en el límite, en la plena conciencia de su actividad productiva y creadora. La personalidad del sujeto-diseñador del límite puede mostrarse con la representación mítica de Dédalo,

tal y como dice el pensador Pérez Cortés, Dédalo; es el sujeto que perfila al diseñador:

...es arquitecto, escultor, inventor, mecánico e ingeniero. Dispone de un saber y de un saber-hacer extraordinarios y tiene además el tipo de inteligencia que se requiere (Metis) para llevar a cabo una obra ejemplar [...] posee inteligencia teórico conceptual a la que se une el sentido práctico de producción, que hacen posible una libertad creadora pocas veces vista. (Pérez; 1999: 32)

El sujeto-diseñador no sólo es un Dédalo, un ser ingenioso, inteligente, astuto, sensible, es también un Hermes que se sabe conducir en su propio andar, que sabe irrumpirse creando. La idea del pensamiento del límite no es una teoría que se aplique, es una idea de vida, de un pensamiento profesional que habite el límite, pues éste se halla en el propio hombre, en el diseñador en tanto agente de cambio. El límite es el propio hombre, es él mismo quien se forja siempre que existan condiciones para que se dé la incesante reflexión desde propia interiorización, creatividad y pensamiento.

Salida

El límite es donde emerge el sujeto, un espacio intersticial de vida hilada por el propio sujeto del límite: el diseñador, al recoger la experiencia vivida como presente, ordena el logos y la experiencia mítica del pasado y del futuro para aparecer como límite.

Asumir las prácticas del diseño como una práctica de su tiempo, que va más allá del con-texto, porque vive y camina con él pero siempre busca rebasarlo y renovarlo, irrumpido e interpellando él y sus con-textos. La práctica del límite puede pensarse como una sucesión de instantes porque el devenir del diseño se encuentra en el permanente movimiento del pensamiento que habita en el eterno instante, esto permite al diseño captar los momentos irruptivos que atraviesan su vida histórica, pero no una historia lineal sino una historia del acontecimiento.

Esta reflexión hermenéutica del diseño constituye la convocatoria de un pensamiento abierto. Trías diría que es una invitación a ser traspasado, transgredido o revocado. La filosofía del límite a la que aspira el diseño es una forma de incitación a la superación y será el sujeto-diseñador el portador que desate, hile y ordene el logos de pensamiento del diseño del límite.

Es necesario permitirle al diseño que se auto-produzca, auto-constituya, se reconozca como una disciplina profesional del límite, porque en las fronteras de su saber y con los otros saberes se puede mantener viva la llama de su futuro virtual, incierto, motivado y contingente en las posibilidades que le den luz a su existencia infinita. Esto allana la idea de un instante eterno que nunca termina, porque se vuelve eternidad que existe en la oscilación entre pasado y futuro, lo que permitiría mantener viva la reflexión del diseño.

Referencias

- Aicher, O (2005) *El mundo como proyecto*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Frascara, J (2004) *Diseño gráfico para la gente*, Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Heskett, J. (2005) *Diseño en la vida cotidiana*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Melot, M (2010) *Breve historia de la imagen*, España: Siruela.
- Pérez, F (1998) *Ciencias y artes para el diseño*, México: UAM Xochimilco.
- Trías, E. (1983) *El límite, el símbolo y las sombras*. Madrid, España: Destino.
- Trías, E (1983) *La filosofía del futuro*, Madrid, España: Ariel.
- Trías, E (1991) *La lógica del límite*, Madrid, España: Destino.
- Trías, E (2004) *El hilo de la verdad*, Madrid, España: Destino.

Sobre la humanidad pendiente del diseño Ontología y Diseño

Aarón J. Caballero Quiroz

Resumen

La semiótica y la retórica asociadas al diseño han dejado pendientes de abordar aspectos concernientes a la construcción ontológica de quien ejerce y recibe lo diseñado, por la forma en que plantea sus problemáticas.

El presente trabajo pretende referirse a estos aspectos, entre otros a una humanidad del diseño, mediante el establecimiento diferenciado de una visión científicamente moderna que pone el acento en los sistemas lógicos de significación y de una visión igualmente científica aunque clásica en su postulación que procura, ante todo, la construcción del hombre mediante el esclarecimiento de los medios que le son propios en la procuración de ello.

Palabras clave: *diseño, semiótica retórica, ontología, design, semiotics, rhetoric, ontology*

Sobre el estado de la cuestión en diseño y su humanidad.

El sentido que corrientemente tiene la práctica del diseño descansa sobre la pertinencia que pueda manifestar todo producto derivado de dicha práctica.

Sin entrar en detalles, dado que no son las intenciones de estas reflexiones, dicha pertinencia podría quedar representada en el cumplimiento que hace el producto en cuestión desde tres principales propósitos con los que fue convocado: satisfacción de una necesidad detectada, utilización adecuada de las funciones que cumple, economía¹ en su producción y distribución.

Dependiendo del autor, estos tres propositivos varían en forma y en número de acuerdo con el grado de profundidad con que sean planteados, pero todos ellos coinciden al final en que mínimamente estos tres deben ser contemplados para afirmar categóricamente que un diseño es pertinente.

La raíz etimológica del término acusa sus intenciones ya que lo *pertinente* habla de cierta pertenencia a la que, aquello que lo es, se debe. Sin embargo dicha pertenencia, planteada bajo la óptica de los propósitos que tiene el diseño, se muestra más como una lógica de la pertinencia, un funcionamiento de ésta, no como significación de los actos cometidos, en tanto que signo.

En el signo al que se hace referencia hay un brinco de sentido, a diferencia de una lógica, que se da entre lo que éste manifiesta y aquello a lo que hace referencia, gesto que no los distancia sino que los emula el uno al otro, más en el ánimo de la “*aemulatio*” que propone Michel Foucault (2001: 28).

La aclaración hecha sobre el sentido que tienen la pertenencia en que la pertinencia se resuelve tiene por objeto apoyarse menos en su origen etimológico que en la imagen que debiera estar construyendo si se parte de lo señalado por Martin Heidegger respecto de “el lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre.” (Heidegger, 2004, p. 11).

Ello debido a que la pertinencia, considerada como se hace en diseño, contradice el principio bajo el que se significa dicho término por ser la pertinencia, para el diseño, un fin en sí mismo.

La pertinencia puesta en los términos propuestos, debiera ser entendida más como un punto de partida, como una concurrencia a partir de la cual el sentido es factible de acontecer, por ser la pertenencia generadora de sentido, y en términos de lo ontológico, dicho sentido se resuelve respecto del mundo... “en la tierra, debajo del cielo, delante de los dioses, entre los mortales” (Heidegger, 1994: 47).

La pertinencia no tendría que recaer necesariamente en el objeto diseñado, como normalmente se supone, si de lo que se trata es de darle un sentido, sino en la pertenencia óptica que toma distancia respecto de una demostración lógica a partir de una necesidad, una utilización y una economía.

Tal es el caso de los recursos verificables, predictivos, asertivos (por no decir teóricos), en términos de una lógica analítica a los que acude el diseño para procurar la demostración a la que se hace referencia. Estos recursos son la semiótica y la retórica que, a grandes rasgos, son convocados por la procuración que hacen ambas disciplinas de una correcta comunicabilidad, por representar en un concepto el sentido que busca el diseño bajo los propósitos de satisfacción, utilidad y economía.

Lo anterior comporta una visión lógica de la labor que ejerce el diseño y que puede ser representada en una científicidad que permita obtener ciertas garantías, entre otras, la productividad de los diseños que genera, es decir, en términos industriales, que el diseño auténticamente pueda producirse lo que en realidad le da a una labor como esa su estatus de diseño.

En una revisión como la que se propone, ciencia moderna e industria son “emuladas” a lo Foucault, por lo que ambas labores tienen de sistemáticas y metódicas, acaso la una en la otra tienen su verificación tanto como en el diálogo que entablan, en donde las formulaciones de la ciencia dieron lugar a la industria y la industria a su vez, entre los siglos XVIII, XIX y XX, empujó investigaciones de la ciencia cada vez más precisas y aplicadas para su crecimiento.

Ciencia e industria por tanto son entendidas bajo sus vocaciones lógica y productiva respectivamente, ya que lo productivo ocurre solo por la secuencia lógica con que se sucede y la ciencia, la moderna al menos, dirige sus esfuerzos por los resultados productivos que obtenga, en forma de conclusión aplicada a la industria o tan solo como derivación lógica de una metodología seguida.

El diseño que se constituye como pertinente desde un planteamiento industrial se resuelve bajo una mirada pre eminentemente productiva, emulando por tanto una científicidad de la labor que ejerce. Tal es el fundamento de acudir a la semiótica y a la retórica: garantizar resultados correctos en términos de comunicabilidad, es decir, comunicativamente pertinentes.

Así lo comprendió Tomas Maldonado, por un lado, al referir en su escrito de 1954 “Ulm, ciencia y proyección”, que la científicidad debiera caracterizar la labor que acomete el diseño de pretender resultados que obedezcan a su emergencia. Y por otro lado, al introducir por primera vez en el plan de estudios de la “Hochschule für Gestaltung” (HfG) o Escuela de Ulm, una asignatura titulada “Introducción a la semiótica”.

Para seguir subrayando el aspecto que se señala en este apartado, a saber, poner en evidencia el ánimo productivo que predomina en el diseño hoy día,² conviene puntualizar una sutileza que puede parecer se reduce a un calificativo asignado a la semiótica y a la retórica que una consideración sígnica de ambas disciplinas.

La semiótica y la retórica que apoyan la científicidad del diseño son la consideración moderna de las prácticas que proponen, es decir, provienen del sistema analítico de verificación que Charles Sanders Peirce y Karl Popper proponen respetivamente para modernizarlas en términos de una vocación científico-moderna.

Sobre este señalamiento se volverá más adelante para profundizar en él contrastándolo con sus contestatarias clásicas que permitirán señalar no solo las diferencias que muestran entre sí, sino en especial la consideración originaria que semiótica y retórica hacen de la comunicabilidad y que, si el diseño se apoya en ellas para arrojar luz sobre la pertinencia, dicha consideración debiera ser incorporada a la que se hace actualmente durante los procesos de diseño.

Se ha mencionado que el diseño, como es tenido en cuenta hoy, intenta basar el sentido de lo que hace en la principal exigencia que se le demanda dada las circunstancias que lo influyen, pero que también lo determinan debido a la visión de mundo que se tiene.

Una muestra de ello es que, previo al imaginario productivo que funda la Escuela de Ulm, en la Bauhaus se le conocía al diseño más como “gestal”³ o “gestaltung”⁴ que como “design”, lo que estaría próximo a la formalización de ideas, es decir, a la intención de darle forma a estas, y en ese sentido concebirla más como una creación en sentido clásico que como una generación aséptica de productos con todas las consecuencias que ambas comportan en la consideración que hace cada una de los resultados obtenidos y de la labor que llevan a cabo.

Un precedente semejante al de la Bauhaus en sus intenciones humanísticas sobre lo productivo es posible encontrarlo en el léxico que adopta Le Corbusier a partir de 1920 cuando acerca términos como “máquina”, “en serie”, “espíritu moderno” pretendiendo con todos ellos construir un discurso que no ignora la visión moderna con que se mira el mundo o, en el caso concreto de Le Corbusier, la arquitectura pero intentando derivar de ello una humanización factible de ocurrir a partir de una mirada científicista y productiva como la moderna.

“La maison comme une machine à habiter” es el aforismo planteado por Le Corbusier en 1921 en un escrito titulado “Casas en serie” (Le Corbusier, 1998: 100) y publicado por primera vez en la revista *L’Eprit Nouveau*, en donde medio de difusión, objeto de reflexión y distintivo que lo caracteriza, intentan construir una consideración humanista de la productividad en la que es posible pensar la vida.

La traducción en español que comúnmente se hace de la cita en cuestión, “la casa como una máquina de habitar”, no resulta justa y menos coherente respecto de lo que refiere si se le analiza desde los elementos que tienen la lengua francesa para pensar, ya que decirlo de esa forma construye una imagen de la casa como si de una máquina se tratara, pero que es ella quien habitará en términos de ocupar un espacio y no, como lo propone Heidegger (1994), “permanecer”, “residir”, “cuidar”.

La *máquina habitando* se muestra con un movimiento lingüístico que figura la casa como un sistema destinado a que sea ésta quien habite, es decir, que en términos productivos lo haga eficientemente en una línea de producción que importa menos por la vida que desata en sentido heideggeriano que por la habitabilidad misma, caracterizada en categorías que derivan de las funciones que en dicha casa se realizan: cocinar, convivir, dormir, cohabitar, etc.

La intención de Le Corbusier, atendiendo no solo a una lectura de la cita en francés lo más apegada posible a sus intenciones, sino desde los escritos que caracterizarán su pensamiento durante la década de 1920, era señalar la casa como un sistema constituido por las partes que intervienen en un estado ideal (“la maison comme un machine”), aún por ser vivida (“à habiter”)⁵.

Aunado a ello, la tradición en Francia, ya desde el siglo XVIII, en concreto la filosófica que permea en el pensamiento y obra de Le Corbusier, ha apelado de siempre a la máquina en un sentido amplio desde su postura materialista,

en concreto con escritos como el de Julien Offray de La Mettrie, “El hombre máquina”, subyaciendo en discursos como el del “alma” que es factible desentrañar aun en una consideración sistemática del hombre, que en realidad tan solo apela a la visión desde la que mira el mundo para así situarse delante de él.

Lo anterior es lo que a su vez entraña el *Discurso del método cartesiano* que recurre a la racionalización menos para fundamentar científicamente sus juicios que para conocer modernamente, apelando ante todo a lo que ontológicamente le permite ser hombre en los términos en que está capacitado a serlo modernamente: de forma razonada.

La máquina, figurada y objetiva, es para Le Corbusier una consideración sistemática y ordenada de comprender la experiencia que representa la arquitectura. Esas son sus casas en serie que, aunque apelan a las bondades productivas de visualizarlas así, en sus exposiciones textuales se refiere más a una vida que es entendida porque se mira sistemáticamente, lugar donde reside el verdadero “espíritu de la arquitectura moderna”.

La contraparte de ello, aunque en apariencia señala en la misma dirección, se decanta prácticamente 30 años más tarde en la postura de Tomás Maldonado que en este caso se dirige en concreto a las prácticas que serán llamadas por él *mismo de diseño*, y de manera específica, *industrial*.⁶ Y precisamente la Escuela de Ulm surge de un ánimo por distanciarse de lo perseguido y conseguido por la Bauhaus en su acepción más expresionista. Ulm debe observar ante todo una científicidad en la forma de concebir toda propuesta que se haga a la resolución de demandas proveniente de necesidades.

Sin embargo, y desde los términos en que se han propuesto estos señalamientos, tales necesidades distan de ser una muestra humana y humanística de lo que el hombre requiere para serlo ya que, como Horkheimer y Adorno (2005) lo refieren, la representación de dichas necesidades es planteada en términos de estándares productores de mercancías y no de hombres.

De posturas como la de Tomás Maldonado deriva la necesidad de dotar a la práctica del diseño de un cierto rigor científicista tanto en lo práctico como en lo teórico. Es así que los métodos y metodologías cobran especial importancia porque, según la ciencia moderna y el pensamiento razonado que la inspira, son los actos medidos y controlados los que garantizan respuestas concretas,

precisas, predecibles, en especial si estos se aplican en la práctica del diseño, como las necesidades a las que se hace referencia.

La mirada que caracteriza el pensamiento teórico de los años 60, en concreto el de Tomás Maldonado, y acaso el que define a la época actual, se centra más en hacer puntualizaciones sobre las maneras en que se percibe, en que se usa o en que se conoce con la principal intención de aplicar dichos resultados a la proposición de diseños cada vez más pertinentes.

Lo anterior perfila una teoría del diseño que permite más su aplicación que su reflexión, que su conocimiento en términos de lo “empírico-trascendental”, una vez más, como lo propone Foucault (2001: 310) cuando se refiere al entendimiento del hombre más como un “extraño duplicado” de ese entendimiento que hace de sí precisamente como un modelo “empírico-trascendental”.⁷

A su vez, éstas son en general las revisiones teóricas del diseño que se hacen desde la semiótica y la retórica, como las de Gui Bonsiepe y las de Hanno Ehesé, por citar dos de sus más conocidos representantes; por un lado, se apoyan en los estudios probados que dichas disciplinas han desarrollado y por los que presumiblemente sería posible prever conductas; por otro, las que toman y trasladan modelos reflexivos que ambas han generado para utilizarlos como fundamentos de métodos y procedimientos del diseño, lo que a todas luces manifiesta una apreciación científicista de esta actividad dado el ánimo predictivo que comporta la primera postura teórica y el ánimo productivo de la segunda.

Por intención (sofística), por ciencia (dialéctica) en la semiótica y retórica

Hasta ahora lo que se ha señalado apunta en dirección de establecer una diferencia significativa entre una postura sistemático-productiva y una científico-ontológica que lleva acabo la labor ocurrida en diseño.

En ambos casos la actividad se lleva acabo y acaso los resultados que se obtienen son los mismos en forma, debido principalmente a que los señalamientos hechos hasta ahora no plantean una problemática de procedimiento sino a partir de la forma en que es tenido en cuenta éste.

Llevar acabo el diseño para cumplir la pertinencia en que se significa y legitima a sí mismo, es uno muy distinto del que aspira ser ámbito a partir del cual él

mismo deja de ser objeto para convertirse en acontecer, en técnica que convoca “los cuatro modos de ocasionar” aristotélicos (Heidegger, 1994: 13).

Hablando específicamente de la semiótica en que el diseño se apoya, ésta no solo ha otorgado los elementos “pragmáticos”⁸ que son propios a su visión moderna sino que, en gran medida, la semiótica moderna vibra en la misma frecuencia de lo que resuelven las prácticas del diseño, a saber: el seguimiento lógico de un proceder que termina por dar una importancia mayor a un hecho como ése. Con lo anterior no se intenta corregir ni los procesos de diseño ni mucho menos lo propuesto por Peirce, tan solo se señala que, al menos, el abordaje del método “en” que éste propone establecer condiciones de trascendencia es tomado por el diseño, con sus adecuaciones al caso, como un método a seguir en la procuración de pertinencia, como si de una formulación universal se tratara y que importa *per se*.

Al primer aspecto, a la trascendencia que en su proceder, que en su pragmatismo Peirce pretende, es al que regularmente no se hace referencia y el que no se procura si lo que se busca es una humanización del diseño. Lo que el diseño ha interpretado como equivalente es la resolución de necesidades lo más apegado posible a la forma en que éstas ocurren tratando a su vez de representarlas predictivamente en una secuencia lógica.

De un hecho como éste, así como de sus limitaciones delante de asuntos más complejos y amplios en su significación –a propósito de Peirce–, Hans-Georg Gadamer (2012: 32) comenta que “concluir expectativas de nuevos fenómenos a partir de las regularidades no implica presuposiciones sobre el tipo de nexo cuya regularidad hace posible la predicción”, lo que señala en dirección de comprender que las confirmaciones que pueda hacerse a partir de predicciones no atiende necesariamente a lo que el “espíritu” puede representar, en otras palabras: la humanidad.

Lo anterior puede ser señalado como un límite que tiene que abordar la semiótica con las intenciones que formalmente pretende Peirce y no porque lo propuesto por él no lo manifieste, sino por la precisión y vehemencia con la que lo hace. Los estudios en general de Peirce, así como los propios del tema, como los de Ferdinand de Saussure o los de Ludwig Wittgenstein, y los específicos del diseño, como los de propuestos por Gui Bonsiepe, comportan un empeño por establecer sistemas de significación o caracterizarlos, dejando pendiente lo que originariamente desataba los esfuerzos por hacerlo, sobre todo una vez que se ponían en práctica.

Esta es la diferencia entre el acento que la semiótica moderna pone en el proceso de significación respecto de lo que busca una semiótica clásica, por representar con algún distintivo aquella que refiere las consecuencias que tiene el establecimiento de sistemas de significación.

Como es sabido, y en lo tocante a una posible semiótica clásica, ésta no es acotada con la precisión hecha durante la modernidad a partir del siglo XIX, sino que se constituye a partir⁹ de la teoría platónica de las ideas, así como la Retórica y Poética aristotélica, por citar conceptos y escritos bajo los cuales sería posible referir las consecuencias de los sistemas de significación, principal diferencia entre la semiótica moderna y la clásica.

Sin entrar en detalles, y por hacer un esquema que sirva para señalar lo pretendido en este apartado, el énfasis que hace Platón (2009) en la “idea”, en concreto dentro del libro VII de *La República* (el mito de la caverna), tiene que ver con lo que posteriormente Aristóteles (2000) abundará en la retórica respecto de lo que desata ésta en comparación con la dialéctica, alcanzando su más ontológica manifestación en la poética.

Lo que atraviesa a estos tres momentos es precisamente que las representaciones ideales o inteligibles son la capacidad de “ver y contemplar el propio sol tal y como es en sí y en su propio ámbito” (Platón, 2009: 457), es decir, comprender que la capacidad de idear es en sí misma acontecimiento de verdad, en donde los resultados esperados no se significan en una correcta o pertinente gobernabilidad, refiriendo los términos en que el diseño representa todo ello, pero también aludiendo la reprimenda que llevan los señalamientos de Platón a quienes están destinados a gobernar, sino en una ontológica contemplación de la que es ocasión la idea que éste ensaya.

Lo que subyace en una aparente aplicabilidad de aquella claridad con que ha de pensarse para una gobernabilidad justa, es la propia conformación de humanidad que a su vez debe buscar todo gobernante para procurar así la humanidad de los gobernados.

Y este es el caso de la Retórica en Aristóteles que es, entre otras prácticas, no solo la verosimilitud de las argumentaciones en sí que se hagan sino que introduce además la resolución o emisión de un juicio respecto de dicha argumentación por el acto humano de la conversión, debido a que permite pasar “de lo posible a lo agible” (Aristóteles, 2000: 13)

Es en esa encarnación de la argumentación, figurada en el acto humano de la conversión, que traza su rumbo la retórica en donde la construcción de las argumentaciones no solo son importantes para que lo sean, sino que en dicha construcción o bien su acompañamiento encarnado es que ocurre tal conversión, no en vano el “logos” en Aristóteles es la palabra, a saber, un acto encarnado de *comunicar-se* mientras es pronunciada la argumentación.

De nuevo, ello es la forma que manifiestan en realidad las pretensiones que este filósofo tiene sobre la retórica, afinado en la *Poética* donde quedan explicitadas las intenciones de la palabra (vehículo “en” el cual se piensa y los ecos de esto resonando en el aforismo de Heidegger sobre la casa en que habita el “dasein”) liberadas de algún modo de su sola aplicabilidad.

La poética es pensada por Aristóteles como “reproducciones por imitación... con ritmo, más sin armonía” (2000: 133) en donde lo reproducido se significa a partir de esa imitación, a saber, una producción rítmica que recurre no en lo sucedido sino “en” quien se encarga de que así ocurra, de ahí también ese ritmo en el que es factible de sucederse ya que es durante la ocurrencia, en el tiempo de sucesión por imitación, que se resuelve la poética.

Y es ese tiempo que la semiótica y retóricas modernas han perdido, acaso ecos de Marcel Proust resonando en una búsqueda de la humanidad pendiente de convocar en sus sistemas rigurosamente lógicos de significación. Las pretensiones formales de lo perseguido por Platón y Aristóteles se han cumplido en los aparatos argumentativos y de significación que los modernos han conseguido.

La precisión con que se han perfilado ni siquiera pudo haber sido imaginado por estos filósofos de la antigüedad pero, en estricto sentido y retomando lo dicho por René Dubos:

... es dudoso que hayamos progresado gran cosa durante los últimos dos mil años. Lo más que podría decirse, si acaso, es que la ciencia ha ayudado a la humanidad a eliminar errores y a vencer temores... ¿Qué percibo? Formas. ¿Y qué más? Formas. De la sustancia nada sé. (Dubos, 1996: 97, 98)

En gran medida porque la ciencia moderna ha consagrado sus esfuerzos a pulir el lente de lo que mira para referirlo más a detalle que nunca, pero deja lo humano pendiente de ser convocado, ya que, parangonando lo que señala Aristóteles, semiótica y retórica, tanto a las que acude el diseño para obtener

su pertinencia como las disciplinas que las inspiran en su planteamiento moderno, son propuestas más “por intención” como la sofisticada, que “por ciencia”¹⁰ como la dialéctica.

Sobre escenario propuesto: analítica de la finitud

Apelando a lo que etimológicamente construye el término humanidad, “*humus* (tierra), *-anus* (pertenencia, procedencia), más el sufijo *-dad* (cualidad)” –ya que es de la palabra encarnada, es decir la que se pronuncia intentando imitar en la acción desde donde se hace una revisión como ésta–, es posible afirmar que una propuesta como la pertinencia buscada por el diseño, en los términos propuestos hasta ahora, exilia de la propia tierra a la que el diseñar se debe apoyados no sólo a lo que Heidegger señala respecto del habitar, cuidar, sino a lo que Hannah Arendt refiere con los señalamientos hechos desde su “*vita activa*” (Arendt, 2005: 35).

La condición humana desde esta *vita activa* se desprende a partir precisamente de los actos que aterrizan, que tienen sus representación lejos de los objetos y resultados que se obtienen o de las formulas lógicas que resuelven bajo las que se representa una necesidad por atender.

Es así que la “labor” es aquella que se desata desde las necesidades vitales que atiende pero que se cumple “en” los actos que se forjan a partir de la demanda que hacen. La “trabajo” en cambio, que si bien se orienta hacia la transformación del mundo, es propia de la condición humana menos por los objetos o situaciones que de ello se obtiene que por la pertenencia a la tierra a partir de la transformación que infunde.

Y para completar la *vita activa* que hunde sus raíces en lo más profundo de esa tierra a la se debe una humanidad, la “acción” se muestra como esa relación de facto acometida por el hombre que se verifica en el establecimiento de relaciones respecto de sus semejantes.

Una vez más, lo que atraviesa a todas estos momentos por los que Arendt transita para asirse de una condición humana, es precisamente el acto en que todo ello es resuelto, “llevado a cabo”, es decir, al extremo en el que puede ser representada su finalidad, según lo comentado por Heidegger (2003), aunque en aquello que le es propio.

No es una finalidad ajena al acto mismo y que deriva en productos distintos de la naturaleza que los concibió, sino que la humanidad, la que es evidencia de

pertenencia a la tierra, es un tiempo que se cumple mientras sucede y durante el cual es posible saberse en ella.

De ahí la importancia de no suponerla en concepciones distintas a aquello que pretende referirse como lo hacen la semiótica y la retórica en que se apoya el diseño que, entre otras pretensiones, supone su pertinencia en una formulación que le permita obtener objetos que confirmen su veracidad, haciendo de lado la pertenencia a la tierra, la que en realidad ha de cumplir: en el acto mismo de cometer esa formulación en todo caso.

Y las advertencias de ello son claras en la extrañeza que señala Foucault (2001: 310), cuando hace un esbozo sobre lo que el concepto de hombre ha desatado a partir del siglo XVIII y que dejó pendiente de considerar que “el hombre es un extraño duplicado empírico-trascendental ya que es un ser tal que en él se tomará conocimiento de aquello que hace posible todo conocimiento”.

El hombre, como lo tenemos concebido hoy día, fue propuesto por los humanistas tan sólo como un modelo al cobijo del cual poder pensar la propia humanidad en condiciones precisamente humanísticas: mientras lo experimentaba asistía a la propia humanidad. Ese modelo, el hombre, desde su proposición no fue entendido como la humanidad misma sino, como lo afirma Foucault, un medio para convocar lo humano en un intento empírico de hacerlo. Sin embargo, por la racionalidad con que dichos modelos fueron propuestos comenzó a suponerse al hombre mismo como ese modelo debido a la demanda que la propia racionalidad hace de obedecer las premisas que la soportan.

La reflexión hecha por Foucault a la largo y ancho de “Las palabras y las cosas” apunta a evidenciar esa objetivación bajo la que el hombre mismo ha entendido su humanidad; si se parte de la idea de que dicha objetivación es un desprendimiento de todo lo que hace al hombre perteneciente a la tierra para poderlo conceptualizar, aunque correcta y lógica, carece de aquel conocimiento que hace posible todo conocimiento: la humanidad en la que habita ese modelo empírico trascendental.

La observación que hace este filósofo –que no deberá ser entendida como una propuesta, en todo caso es el libro mismo, y acaso toda su obra, una propuesta de modelo humanista– es que una “analítica de la finitud” establecería

condiciones para acceder humanamente al hombre. Y para comprenderlo mejor Foucault comienza planteándola así:

Cuando la historia natural se convierte en biología, cuando el análisis de la riqueza se convierte en economía, cuando, sobre todo, la reflexión sobre el lenguaje se hace filología y se borra este discurso clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común, entonces... aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce... (Foucault, 2001: 303-304)

Lo que más adelante se trasforma, en las reflexiones de Foucault, en un tránsito riguroso, juicioso, razonado pero que permita el tránsito que describa, entre otras cosas, la superficie de la tierra por la cual desplazarse para así pertenecer a ella.

La humanidad que ha dejado pendiente el diseño corre en paralelo con esta preocupación que expresa Foucault ya que los sistemas de verificación de un acto comunicativo bajo el que se valida en diseño una pertinencia, ha confundido las posturas que también debe asumir esta labor, en tanto que acto de diseñar, como ese “objeto de un saber y de sujeto que conoce”.

El diseño desde hace más de 60 años ha pretendido ser una ciencia moderna para garantizar productividad en que se valida la asertividad de su proceder, ya porque los objetos de diseño son producidos en serie, ya porque el principal objetivo es concretarlos, ya porque su concreción depende de una línea de producción estandarizada, sistemática, lógica, masiva en la que el hombre es parte de ese engranaje productor, lo que limita la visión de un escenario mucho más amplio pero sobre todo en el que tenga cabida el tránsito por el tiempo bajo el que el hombre se sepa por fin humanizado.

Notas

¹ Por economía no deberá reducirse el término al costo de producción que implica el producto, sino ampliarse a una administración y ahorro eficaz de esfuerzos tanto humanos como materiales utilizados en dicha producción y distribución, lo que implica, entre otras consideraciones, una reducción en los costos de estas dos acciones.

² Lo que no necesariamente es una limitación de las prácticas que ejerce el diseño en la actualidad, tan sólo se pretende señalar que una consideración como esa del diseño deja fuera otras (como la humanística) que debiera observar si lo que busca es una pertinencia originaria.

³ En alemán el término refiere “forma”.

⁴ Traducido al español significa configuración/conformación, aunque si se hace el ejerci-

cio inverso, la traducción al alemán del término diseño en español, éste es referido como *design*. Los términos son referidos en la lengua que hablan las dos instituciones que la formación de expertos en la práctica del diseño: la Staatliche Bauhaus y la Hochschule für Gestaltung.

⁵ En francés la correcta lectura de la preposición del verbo *habiter* sería *vivir*, aludiendo no solo al sitio donde se reside, sino a donde se hace la vida.

⁶ Deliberadamente se parangona la arquitectura con el diseño debido a que se está analizando el discurso que subyace en sus prácticas, consiente e inconscientemente, acaso fueran los distintos discursos los que terminan por desprender el diseño de la arquitectura, más por el pensamiento que lo conforma que por una herencia malentendida que no es posible configurar.

⁷ A lo cual agrega este filósofo “que en él se tomará conocimiento de aquello que hace posible todo conocimiento”. Foucault, 2001, p. 310

⁸ Por *pragmático* no deberá entenderse la acepción corriente que tiene sino la que el propio Peirce propone respecto a que el significado de toda conceptualización sólo se resuelve en los “efectos” que a su paso deja la práctica por conceptualizar a su vez un objeto.

¹⁰ Por intención ha de entenderse, según lo planteado por Aristóteles, aquello que se procura y valora desde los resultados en concreto que se obtienen. Mientras que por ciencia, en especial si la voz que habla es desde la Antigüedad, ha de entenderse aquel conocimiento “en” el que se accede a la verdad: el conocimiento de sí.

Referencias

- Arendt, H. (2005), *La condición humana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Aristóteles (2000), *Poética*, México, UNAM.
- Aristóteles (2000), *Retórica*, Madrid, Gredos.
- Barrena, S. y Nubiola, J., Charles Sanders Peirce, en Fernández Labastida, F. – Mercado, J. A. (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2007/voces/peirce/Peirce.html>
- Bonsiepe, G. (1993). *Las siete columnas del diseño*, México, UAM-A.
- Dubos, R. (1996). *Los sueños de la razón*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ehses, H. (2009). *Diseño con fundamento retórico*, México, Centro de Estudios Avanzados.
- Foucault, M. (2001) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- Gadamer, H-G. (2012), *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme.
- Heidegger, M (2004) *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza.
- Heidegger, M. (1994) *Conferencias y artículos*. Barcelona, del Serbal.
- Heidegger, M. (2003), *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (2005) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.
- La Mettrie, J. (1961) *El hombre máquina*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires.
- Le Corbusier (1998), *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Póstrofe.
- Platón, (2009), *La República*, Madrid, Akal.

Reflexiones filosóficas en torno a la concepción del ser piramidal

Óscar Juárez Zaragoza
Josué Manzano Arzate

Resumen

La construcción de pirámides ha maravillado al mundo desde su aparición. Obras monumentales que suponen una cosmovisión, una concepción de la vida y las relaciones entre los seres humanos. Generalmente se exaltan sus lados majestuosos y pocas veces se analizan sus supuestos. Es momento de sacarlos a la luz para reflexionar en torno a ellos y tratar de vislumbrar la posibilidad de otra arquitectura menos violenta y abusiva. El presente escrito tiende a efectuar un esbozo de este objetivo.

Palabras clave: pirámide, ontología, ser, humanos, arquitectura.

Origen y permanencia del ser piramidal

Debemos a diversas civilizaciones antiguas algunas de las más grandes construcciones piramidales que la humanidad haya efectuado. Egipcios, aztecas, olmecas, mayas, teotihuacanos, entre otros, nos legaron esas enormes construcciones que hasta la fecha nos siguen maravillando, siguen siendo motivo de nuestra inquietud turística. La distancia tanto temporal como espacial que media entre esas civilizaciones nos da constancia de la persistencia de esta manera de concebir el ser. El hecho de que otras civilizaciones no las construyeran, no se debe a que tuvieran una manera de ver al ser distinta, sino, más bien, a su falta de recursos o ser pueblos sometidos a otros que sí las construyeron, no debemos olvidar el enorme derroche de recursos que supone su construcción.

La arquitectura piramidal domina los tiempos pretéritos y se camufla de múltiples formas en otros: las grandes catedrales de la Edad Media son la versión piramidal de esa época, también ellas tienden hacia las alturas; la modernidad elabora sus pirámides en forma de edificios gigantescos, los rascacielos y grandes hoteles de última generación construidos en Dubái, como el Armani, son la última expresión de esa cosmovisión tan antigua como vigente.

El trazado de las ciudades con la distribución de sus barrios en función del estrato económico de las personas transforma la manera de presentarse de la cosmovisión del ser piramidal pero no la supera. Las zonas exclusivas siguen siendo el culmen de ese ser, al cual unos cuantos tienen acceso. No existe, hoy en día, una sola ciudad en el mundo en la cual los barrios o zonas no reproduzcan la distribución estratificada o estamental de los seres humanos: una base muy amplia de barrios pobres, entre los cuales aún es posible distinguir entre la extrema miseria o indigencia, y una pobreza no tan extrema; barrios de clase media baja y media alta; por último, los barrios o zonas exclusivas. Ciudades que, a partir de su apariencia geométrica, calles rectas y seccionadas por cuadrados o rectángulos, intentan disimular las diferencias estamentales que no obstante están presentes y reafirman el ser piramidal.

Cabe entonces la siguiente interrogante: ¿En qué momento se impuso este tipo de construcción y la visión del ser que conlleva? Según los últimos estudios dedicados al tema, la construcción de las pirámides de Guiza en Egipto se inició hace aproximadamente 2,686 años a. C., (National Geographic Society, 2013: 29). Si se considera que la antigüedad de esta misma civilización se data en tres mil doscientos años a. C. podemos constatar que muy pronto en el devenir de la humanidad se impone la visión y arquitectura piramidal. Aunemos que

los dos mil quince años que llevamos después de Cristo también han estado determinados bajo sus características. de los cinco mil doscientos quince años de historia de la humanidad sólo 400 se “sustraen” a esta concepción: parece ser que la humanidad experimenta un fervor exacerbado hacia las pirámides o que quizá pocas veces se ha puesto en cuestión, dado por supuesto, que su majestuosidad inhibe cualquier cuestionamiento o crítica; en esto nos parecemos a los enamorados: ante la presencia de la mujer que atrae suspenden toda posibilidad de percatarse de sus defectos. Sólo el primer periodo de la humanidad fue capaz de sustraerse, quizá porque tenían muy presente una experiencia del ser que no era jerárquico.

Supuestos socioculturales de la concepción del ser piramidal.

El significado simbólico de la Pirámide escalonada se ha explicado como el de una escalera destinada a permitir el ascenso del rey difunto al cielo (National Geographic Society, 2013: 32). Dicha afirmación aplica tanto en el Antiguo Egipto como en Mesoamérica. Efectuemos algunas reflexiones en función de esta idea, mirando desde la pirámide en dos perspectivas: hacia arriba y hacia abajo. Iniciemos hacia arriba: en cuanto autoridad máxima se da por supuesto que el gobernante en turno representa lo más *excelso* de la civilización que gobierna, *en él coinciden el más alto saber y el poder*. Si se considera la cúspide de la pirámide como el nivel más elevado de sabiduría, los escalones indican los diversos grados de saber por los cuales el gobernante ha pasado, que le hacen acreedor al insigne título de sabio. Cualquier hombre que intente gobernar o ubicarse en lo alto debe hacer el recorrido desde la base hasta la parte culminante de la pirámide; el gobernante, en cuanto que gobierna, ya lo ha efectuado, lo cual le faculta para el ejercicio del poder. El poder como producto o recompensa del saber; quien es sabio sabrá también gobernar. El filósofo ateniense Platón (1992) fundamentará, de forma bastante convincente, esta postura con la figura del filósofo-rey, individuo en donde coinciden conocimiento y poder. Pero que Platón haya reflexionado sobre el tema no lo hace el primero en plantearlo, más bien reflexiona en función de ser algo reiterado una y otra vez en la historia de la civilización griega, y que la *polis* ateniense, con su periodo democrático, “intentó” poner en cuestión.

El ascenso efectuado en el conocimiento de los asuntos humanos coloca al gobernante en su cúspide: falta ahora dar el último paso que consiste en llegar al conocimiento de lo divino, el cual sólo se da en el cielo. De ahí que la pirámide sea esa elevación que permita al gobernante tomar el impulso necesario para proyectarse hacia el cielo y establecerse como una estrella más en el firmamento. La pirámide representa la catapulta mediante la cual el

gobernante-sabio humano se proyecta para fundirse con lo divino e integrarse como un elemento más del cielo, recordemos que durante todas estas épocas se le consideró la expresión más fehaciente de la eternidad; sólo el firmamento es eterno, lo que se ubica en el mundo es temporal y tiende a desaparecer. Cuando el gobernante-sabio muere en su condición humana aspira a la eternidad. Ciertamente la pirámide como estructura resguarda el cuerpo del rey, pero el punto más álgido de la misma es el punto que Arquímedes pedía para poder mover el mundo, en este caso es el punto en donde el alma encuentra la posibilidad de impulsarse para sustraerse a la temporalidad e integrarse a la eternidad (ejercicio de desmesura que es muy frecuente en la historia de los seres humanos).

Levantando la mirada hacia el cielo el gobernante o sabio experimenta atracción, es como si una fuerza magnética la recorriera el alma atrayéndola hacia el firmamento. Platón decía que lo semejante atrae a lo semejante, el alma divina del gobernante-sabio es atraída hacia lo divino del firmamento, hacia las alturas. El esfuerzo realizado de subir cada uno de los peldaños de la pirámide del saber y el poder le transmite una fuerza capaz de propulsarlo, en la muerte, a recorrer una distancia inimaginable de hacerlo con la corporalidad. El alma liberada de la corporalidad alcanzaría velocidades que le permitirían incrustarse en el firmamento en algún momento.

Quizá por eso cuando vemos caminar entre nosotros a un sabio o gobernante lo vemos esforzándose en encarnar al mismísimo Apolo, Atenea o Quetzalcóatl, como si su sapiencia y su poder les permitieran flotar y no caminar, cuadro que se completa con el séquito que generalmente lo acompaña, el cual al parecer tiene la difícil misión de resguardar su divinidad e impedir que su *logos* espermático se derrame en tierra infértil. Los integrantes del séquito, en función de su cercanía con él, son tierra cultivable por el *logos* divino, son tierra preparada para la siembra de lo divino.

Por el contrario, cuando el gobernante o sabio mira hacia abajo constata la distancia que lo separa de los individuos que se ubican en cualquiera de los escalones inferiores. Conoce y reconoce su superioridad en saber y poder; nadie acumula más saber y poder que él. Todos los demás están subordinados, lo cual le da pábulo para someterlos a la verdad, al conocimiento que posee. Saber y poder se convierten, en este caso, en lo que faculta el establecimiento de lo verdadero y su acatamiento. De ahí que su mirada hacia los de abajo sea en ocasiones de desprecio, violencia, benevolencia o condescendencia, según lo amerite la ocasión. Rituales que todo gobernante pretérito o actual efectúa sin sonrojo alguno, convencido de la visión del ser piramidal. Si está ahí es

por algo, no se llega por nada a la cúspide. Una vez alcanzada, se posee la superioridad respecto a cualquier hombre.

Asume la responsabilidad de hacerse cargo de los otros, de dedicarse a su formación o administración, su aspiración a la divinidad: por el momento, requiere el cuidado de los otros.

Fenómeno extraño experimentan los individuos que se ubican en los peldaños inferiores de la pirámide; los que están de la mitad hacia arriba aspiran a llegar a la cúspide. Sienten su cercanía y también sienten su adherencia hacia las alturas, tienden hacia arriba más que hacia abajo. Los que están abajo, al contemplar la majestuosidad de la pirámide, experimentan, la mayoría, lo contrario. Como si lo enorme de la pirámide inhibiera cualquier intento de ascender por ella; como si lo de abajo necesariamente atrajera a lo de abajo y lo de arriba a lo de arriba.

Así la pirámide amenaza con fracturarse por la mitad, producto de esta tensión; de la mitad hacia arriba hacia el cielo, de la mitad hacia abajo hacia la tierra. ¿Por qué no se fractura? No es momento aún de contestar esta interrogante, dejémosla para más adelante.

¿Sucede algo distinto a nivel de lo económico? Al principio de esta participación señalábamos que construir una pirámide significa un derroche de recursos enorme, únicamente pueden construirlas los que los poseen o los tienen a su disposición. Confluyen así tres requisitos: *tener, saber y poder*. Se está en la cúspide de la pirámide porque se tiene recursos económicos, conocimientos y poder. Platón nos quiere tomar el pelo cuando afirma que sólo el saber fundamenta el poder, procedía de una familia inmensamente rica y el tener estaba supuesto.

Concluamos este apartado con algunas observaciones sobre el ser piramidal:

1. El hombre, en función de su constitución fisiológica, está facultado para mirar hacia arriba: basta con que levantemos la cabeza y el firmamento se hace visible.
2. Esa posibilidad de contemplar el firmamento y postularlo como eterno nos incita a aspirar a fundirnos en él, pasar a formar parte de éste, de lo que no deviene, de lo que tiene la firmeza de la eternidad.
3. Esta ascensión hacia las alturas solo puede efectuarse en una arquitectura piramidal, es decir, partiendo de una base enorme y que se reduce cada vez más hasta llegar a la cúspide de uno sólo.

4. El tener, el saber y el poder máximo son exclusivos de un solo individuo.
5. Para llegar a esta posesión debo de apoyarme en cada uno de los estratos que hay desde la base hasta la máxima altura.

Un poco de filosofía en torno a la concepción del ser piramidal

La exigencia de una nueva sensibilidad

En los albores del siglo XX un filósofo alemán irrumpe en el escenario filosófico reclamando una nueva sensibilidad para estas obras majestuosas y este modo de concebir al ser. Walter Benjamin (1892-1940) pedía que cuando nos acercáramos a una pirámide u otra construcción magnánima, museo o ciudad no sólo nos quedáramos con lo imponente, sino que tuviéramos la capacidad de escuchar lo que la parte deslumbrante oculta; Una sensibilidad educada para escuchar lo atroz que estas construcciones conllevan; Un sentido del oído que no sólo capte la acústica que estos lugares tienen, gracias a la cual el gobernante no tenía necesidad de levantar la voz, sino, más bien, de escuchar la sinfonía dolorosa de los estómagos vacíos de los trabajadores que las construyeron; seguramente sería una música espantosa, aterradoramente que paralizaría a muchos de nosotros, no por su divinidad sino por su materialidad.

Si a esa música le agregamos el crujir de los miembros rotos de los esclavos al caerles los bloques de piedra en un accidente, el retumbar del látigo que les obliga a trabajar a ritmos inhumanos y la voz de mando del capataz, que no los considera sino animales de trabajo, pocos de nosotros la soportaríamos. Uno no deja de experimentar cierta indignación cuando, leyendo sobre Pitágoras, se encuentra con este tipo de afirmaciones

Como resultado de todo lo anterior, de la configuración matemática del universo, de los cuerpos celestes y de su proporción, se decía también que para los pitagóricos el movimiento circular de las estrellas producía una cierta armonía, una música celestial que excedía las capacidades humanas (Hernández, 2014: 146-147).

El creador de la armonía musical tenía la sensibilidad para escuchar la música del cosmos, pero era incapaz de escuchar la sinfonía causada por el *poder, el saber y el tener* de sus contemporáneos y de las épocas pretéritas. Dirigiendo su oído hacia las alturas se siente atraído hacia allá olvidándose de la música de su entorno, ¿no se evidencia una indiferencia extrema en este hombre al que no pocos han considerado divino?

Una vista capaz de captar el rictus de dolor de los trabajadores que hacen esfuerzos sobrehumanos, la degradación de sus cuerpos por el exceso de trabajo y la precaria alimentación que reciben, la sangre que derraman las

llagas causadas por el látigo; un tacto que se empape con la sangre derramada; un olfato que perciba la inmundicia que semejante hacinamiento de seres humanos provoca.

Ramón Pérez de Ayála resume en unas líneas esta exigencia de una nueva sensibilidad:

Aproximémonos a esa muchedumbre afanosa de cultivadores de la tierra. Echaremos de ver enseguida que están repartidos por cuadrillas. Cada cuadrilla está presidida por un regente o capataz, que las inspecciona y las fuerza a trabajar sin descanso. Son esclavos bajo un maestro o cómitre... El potencial mecánico de la antigüedad no se computaba en caballos de fuerza, sino en hombres de fuerza, la esclavitud. Sería interesante reducir a caballos de fuerza los hombres de fuerza que costaron las pirámides de Egipto. Las pirámides no fueron tanto ingente panteón de algunos reyes, cuanto sepulcro, osario de millones de esclavos (Pérez, 1975: 61).

Las experiencias del terror que el cine, la literatura, teatro, entre otros nos proporcionan no son nada comparados con el terror que la visión piramidal del ser ha producido a la humanidad. No cabe duda que como sujetos modernos tenemos atrofiada la sensibilidad, esclerosis que al endurecernosla nos hace inmunes al sufrimiento del otro, a la injusticia y la estupidez que se nos reparte como sentido común.

Inteligencia y sensibilidad que se ocupan para acometer la tarea estulta de “aproximarnos” a lo divino y olvidarnos de lo cercano, de lo próximo, o peor aún, de, a partir del supuesto del conocimiento de lo divino, someter de mejor manera a los otros.

El reclamo de Walter Benjamin sigue vigente porque nuestra época, como mostrábamos anteriormente, no se ha liberado de su sometimiento a lo piramidal, porque seguimos aspirando a llegar a la cúspide y olvidamos que para llegar hasta allá necesariamente debo pisar sobre los otros para que me eleven.

Algunos tópicos para reflexionar

A veces basta con contemplar el espectáculo del cielo para darse cuenta de que uno mismo tan sólo representa un estado de significancia imbécil. Pero entonces, a partir de semejante situación de conciencia, habrá que pensar como mínimo dos cosas: la falta de significación y el exceso de imbecilidad (Blanco, 2002: 9).

La cita anterior son las primeras páginas de la obra *Estulticia y terror* de José Blanco Regueira, un insigne maestro de la Academia de Filosofía de la Facultad de Humanidades de esta Universidad. A propósito de ellas quiero proponerles sólo unas ideas para que las podamos pensar.

1. ¿De dónde saca el ser humano la convicción de su significancia, más aún de una súper-significancia de unos individuos, que se deben colocar en la cima de la pirámide y establecer un estado de terror sobre los otros? ¿Acaso ustedes no han experimentado su insignificancia cuando se colocan frente el mar y contemplan su inmensidad o cuando emprenden una caminata en el desierto o la selva y pierden su vínculo con lo conocido?

2. Tal vez algunos respondan, como lo han hecho muchos, que de su sapiencia. Pero, ¿acaso no nos hemos convencido aún que el conocimiento no es sino una mentira incuestionada? ¿Que no existe un fundamento de verdad en el ser humano y que, por tanto, cualquier ilusión de verdad acarrea un estado de terror que la humanidad debe padecer? Aun cuando esta verdad parezca proceder de hombres “divinos”.

3. ¿Qué nivel de estupidez se necesita para que un ser humano se perciba como divino respecto a otros que no pasan de ser sino profanos, y que a partir de esa adjudicación de divinidad se disponga de los profanos como animales de trabajo, cosas, estadísticas y combustible para efectuar lo que la voz divina les transmite?

4. ¿Qué nivel de estupidez se necesita para llegar a pensar que un montículo de 180 metros de altura, como máximo, sea capaz de catapultarme al firmamento?

5. ¿Por qué la tensión que se da en la pirámide de polos opuestos, lo alto que atrae a lo alto y lo bajo que atrae a lo bajo no termina por fracturarla de forma definitiva? ¿Será acaso porque no existe tal doble tensión, sino una sola que jala hacia abajo, y precisamente para que no caiga el que está en la cúspide requiere el apoyo de la espalda del que está abajo?

6. Y última, ¿qué grado de estupidez se posee para no cuestionar esta abusiva concepción del ser piramidal, que ha estado vigente, según lo expuesto, casi toda la historia de la humanidad?

Referencias

Blanco Regueira, J. (2002) *Estulticia y terror*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, Col. El corazón y los confines.

Hernández de la Fuente, D. (2014) *Vidas de Pitágoras*, Girona, Atalanta, Col. Memoria Mundi.

National Geographic, (2013) *Enciclopedia de historia, Vol. I, Los primeros faraones*, Madrid, RBA.

Pérez de Ayala, R. (1975) *Viaje entretenido al país del ocio. (Reflexiones sobre cultura griega)*, Madrid, Guadarrama, Col. Literatura española moderna.

Platón, (1992) *República*, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Clásica Gredos.

Creación y concepto

Mario Iván Uruga Ramírez

Resumen

Las ideas del filósofo Gilles Deleuze han tenido buena recepción en el ámbito artístico, en gran medida por el acercamiento que él tuvo con la pintura, la literatura y el cine, principalmente. Es muy probable que los artistas y los diseñadores encuentren interesante su pensamiento, tanto para conocer lo que la filosofía puede aportar a sus campos, como para hallar una fuente conceptual en la que puedan inspirarse; incluso pueden encontrar en él a un pensador que da al arte un lugar irremplazable y que estuvo siempre dispuesto a defenderlo en contra de las tendencias productivistas de los tiempos actuales. Así pues, el objetivo de esta ponencia, es mostrar tres cosas: 1) lo que Deleuze entiende por concepto; 2) la relación y similitud entre filosofía y arte, desde el punto de vista de lo que ambas disciplinas crean; y 3) explicar sucintamente lo que Deleuze piensa acerca del arte, en cuanto a sus posibilidades y alcances, todo esto realizado dentro del marco conceptual del autor en cuestión.

Palabras clave: filosofía, arte, concepto.

El concepto

Suele decirse que la obra de Deleuze tiene dos polos importantes en su trayectoria filosófica: la primera es el trabajo solitario que realizó acerca de ciertos autores y temáticas con una perspectiva muy original (al grado de que con frecuencia se considera que trasgrede los límites en que originalmente se encontraba una cuestión); la segunda es aquella que desarrolló en colaboración con el psicoanalista Félix Guattari, en la que abordan temas relativamente lejanos de lo que Deleuze solía trabajar (con una orientación mucho más decidida hacia la política y el psicoanálisis).

Uno de los libros resultantes de tal colaboración se titula *¿Qué es la filosofía?*; tiene como objetivo definir qué es y hace la filosofía, estableciendo asimismo las relaciones que ésta tiene con el arte y la ciencia. Pensándolo seriamente, es extraño que Deleuze no decidiese escribir él solo tal texto, pues lo normal sería que únicamente quienes se encuentran dentro de la labor filosófica reflexionasen sobre ella, pero no fue así. ¿Por qué? En un momento dado, Deleuze dijo que Guattari, a pesar de su intensa participación en el campo psicológico (toda su vida se encontró al frente de una institución psiquiátrica llamada *La Borde*, con una lógica bastante peculiar), era filósofo. Para explicar esta valoración (que permite considerar filósofo a un psicoanalista) necesitamos saber qué es lo que hacen los filósofos y cuál es el producto propiamente filosófico. *Lo que la filosofía crea son conceptos*. Es la piedra de toque de su actividad. Parece tratarse de una definición bastante sencilla, pero requiere un examen más profundo porque no sabemos –en la lógica de Deleuze– qué es crear ni qué es un *concepto*.

De inicio, los conceptos no están ya en el mundo, no preexisten antes de que alguien llegue a ellos; los conceptos no son el resultado de un descubrimiento ni de una deducción. Tienen que ser creados por un intenso esfuerzo del pensamiento. Esto significa que *pensar* no es reflexionar, ni analizar, ni criticar, ni entender. Pensar es crear. Una persona sólo piensa verdaderamente cuando es capaz de hacer surgir algo que el mundo no le ha dado ya.

¿Qué es un concepto? En el libro mencionado, Deleuze repudia que se relacione al *concepto* con el manejo mercadotécnico de productos que están diseñados para la venta y el consumo: “¿Como la filosofía, una persona de edad venerable, iba a alinearse con unos jóvenes ejecutivos para competir en una carrera de universales de la comunicación con el fin de determinar una forma comercial del concepto...?” (Deleuze y Guattari, 1993: 15). La naturaleza del concepto, para los autores, consiste en que por medio del pensamiento se aprehenda al

mundo desde una perspectiva que vaya más allá de la visión reconocida; los conceptos proporcionan un nuevo punto de vista del mundo, al grado de que pareciera hablarse de otra realidad.

Las consideraciones de lo que es crear y de lo que es un concepto forman una unidad orgánica, articulada y coherente: sólo en tanto un concepto defina una nueva manera de percibir al mundo será posible afirmar que es fruto de un acto creador. De modo que cuando Deleuze afirmaba que Guattari era filósofo (a pesar de tener formación psicoanalítica), se refería que Guattari llevaba a cabo su práctica psicoanalítica re-creando los conceptos que solía tener de la teoría; y es algo que hizo con mayor intensidad en los trabajos con Deleuze. (De modo que, aun cuando pudiese tener tanto mérito como éste en la construcción de algunos conceptos que serán mencionados más adelante, por comodidad nos referiremos sólo a Deleuze, teniendo en mente esta precisión).

Arte y filosofía

Las dos características mencionadas son perfectamente aplicables al arte, porque son tres las disciplinas del pensamiento (junto con ciencia y filosofía) que se definen por ser creadoras y por proporcionar nuevas perspectivas del mundo. ¿En qué son, pues, distintas el arte y la filosofía? La filosofía crea *conceptos* y el arte crea *sensaciones* (y el arte crea *funciones*). De manera que la cuestión es saber a qué llama Deleuze *sensación*.

Lo primero que hay que decir es que son dos los elementos que componen a la sensación creada por el arte: el *percepto* y el *afecto*. Los perceptos no son percepciones que dependan de un individuo racional que observe un fenómeno, son percepciones *anhumanas*, percepciones que se crean con materiales llevados más allá de las condiciones usuales de la humanidad. Las pinturas, las películas, las piezas musicales, todas pueden crear un percepto, una percepción pura, una sensación que lleve al espectador a sentir que está ante algo remotamente conocido, un paisaje, una danza, un amor. Pero se tratará de paisajes, danzas o amores que sólo existen en sonidos, colores e imágenes tal como los crea el artista.

Deleuze afirma que “Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan...” (Deleuze y Guattari, 1993: 165). Y la manera en que son creados los *perceptos* es, precisamente, el *afecto*. El *afecto* es el modo como es construida la sensación, según el manejo de los materiales que emplea el artista. Porque para Deleuze la función del arte no es imitar lo que ocurre en el mundo, sino crear una ventana desde la cual podamos

acercarnos al mundo con una perspectiva que jamás hemos imaginado. Los *afectos* son compuestos materiales sublimados que tienen la capacidad de transmitir una percepción pura –*percepto*–, pero que sólo puede existir con la mediación del material elegido.

El arte nos hace experimentar amores, danzas o paisajes con *afectos* de sonido, de color, de tela, de movimiento, de voz, de palabras... nos entrega el mundo “tal como jamás fue vivido, como jamás es ni será” (Deleuze y Guattari, 1993: 169). Eso es precisamente la *esencia* para Deleuze: es hacer que el mundo nazca de nuevo a partir de una obra. Evidentemente, lo que encontraremos en ella no serán las cosas que forman parte de nuestra cotidianeidad biológica ni social (la cama, la oficina, la familia, las llaves, etc.), sino una sensación que engloba indicios, signos que tenemos que *abrir* para ver qué es lo que ocultan y cómo a partir de lo que nos muestren cambiará nuestra manera de ver el mundo.

Es un mundo propiamente artístico, de modo que las obras que alcanzan tal nivel no son sólo entidades individuales, sino fuerzas que tienen la capacidad de engendrar sus propias individuaciones, incluyendo al mundo: “La esencia no es sólo particular, individual, sino individualizante. Ella misma individualiza y determina las materias donde se encarna” (Deleuze, 1972: 109). La similitud entre arte, filosofía y ciencia se vuelve evidente, pues para Deleuze hay en todas la misma capacidad y tendencia a crear; pero sus ámbitos son únicos, distintos y sin embargo con el mismo valor (no porque sus creaciones sean idénticas sino porque son inconmensurables).

El proceso creativo del arte

Deleuze tiene una perspectiva muy peculiar acerca de lo que es crear, porque para empezar posee una visión muy extraña de lo que es el cuerpo. No considera las cosas como entidades cerradas sobre sí, sino como procesos que sólo tienen una estabilidad pasajera. Tres de sus conceptos, al menos, ejemplifican esta situación: el concepto de *fuerza*, que retoma de Nietzsche, el de *potencia*, que retoma de Spinoza, y el que creó (también con Félix Guattari, en el libro *Mil mesetas*) denominado *agencement*, y que las traducciones españolas se han empeñado en escribir como «agenciamiento», aun cuando no es preciso; es de este último concepto del que vamos a hablar.

¿Qué quieren decir los autores cuando hablan del *agencement*? La palabra designa lo que podríamos llamar “configuración”, es decir, una disposición, un arreglo, un agrupamiento. Para ellos, el cuerpo de una persona es un *agencement*, una configuración. Hoy mi cuerpo tiene una configuración y

mañana tiene otra, los alcances que hoy tengo cambiarán mañana, al igual que cambian mis relaciones con el entorno en que me desenvuelvo. Ya veremos a qué se refiere todo esto.

En *Mil mesetas*, Deleuze lleva a cabo la extraña empresa de exhortar a sus lectores a que realicen una determinada acción. Decimos que es extraño porque no es algo que los filósofos hagan abiertamente, sino que no lo hacen en absoluto o bien lo insinúan apenas. ¿Qué es eso a lo que Deleuze nos invita? A *experimentar*, a llevar nuestro cuerpo a nuevos horizontes, a modificar la relación que tenemos con nuestro entorno: "...haced rizoma, pero no sabéis con qué podéis hacerlo, qué tallo subterráneo hará efectivamente rizoma, o hará devenir, hará población en vuestro desierto. Experimentad" (Deleuze y Guattari, 1988: 255). Pero hay que dejar bien claro que la experimentación es un asunto serio porque implica hacer a un lado las seguridades de la vida cotidiana.

Sería un error pensar que la finalidad de la experimentación habría de ser integrarse mejor a las necesidades de la vida común y corriente. Es decir, la experimentación no se lleva a cabo para reforzar las cosas que ya están definidas, ni para ganar reconocimiento o fama. El único fin que habrá en ella será el de desarrollar todas las posibilidades que ella nos permita; de ese modo, descubrimos que somos capaces de hacer cosas que nunca hubiésemos imaginado en las condiciones de comodidad y tranquilidad regulares en la vida. Es como descubrir que somos capaces de desplazar los límites en que estábamos supuestamente atrapados. Al mismo tiempo, también descubrimos que las cosas con que estamos experimentando pueden llegar más lejos de los usos que se les suelen reconocer.

La experimentación implica cuando menos cinco factores: 1) no está determinada por el influjo de la moda ni tiende hacia ella (aun cuando posiblemente ésta llegue a apropiarse de cierto aspecto de aquella); 2) tiene otro fin más allá del reconocimiento o la fama; 3) involucra seriamente al experimentador con los materiales o compuestos experimentados; 4) llega al final de lo que puede; 5) es un fin en sí mismo.

En la constelación de autores favoritos de Deleuze, quizá no haya ejemplos más disímiles que el del pintor Francis Bacon y el filósofo Baruch Spinoza. La vida del primero estuvo marcada por el vicio, los amores, la mundanidad, mientras que la del segundo fue excepcionalmente austera y sobria. Bacon y

su desenfreno en el sexo y el alcohol, Spinoza y su inmutabilidad, su solidez a pesar de las injurias padecidas.

Sin embargo, más allá de las diferencias, comparten el rechazo y la censura de un mundo que no estuvo listo para ellos y que quizá jamás lo estará. Es la soledad inherente al pensamiento: "...la creación es más bien algo absolutamente solitario..." (Deleuze, 2007: 283).

Las vidas entregadas a la creación tienen cada una su propia manera de desenvolverse, cada una con sus ideas y sus materiales. En varios niveles, la creación implica diferencias (la diferencia es mucho más profunda que la distinción), y es absolutamente indispensable que así sea.

Es esencial que el arte produzca diferencias, que no se someta a la homogeneización cada vez más acusada en nuestro mundo, porque lo que se ha dado en llamar *progreso*, relacionado con la técnica y la economía y su ubicuidad en todos los campos de la humanidad, y relacionado también con la imposición de una cierta idea de lo que es *el hombre* o *lo humano* (que no es sino la generalización del modelo: "Hombre-blanco-macho-adulto-urbano-hablando una lengua standard-europeo-heterosexual cualquiera" (Deleuze y Guattari, 1988: 107), ese progreso tiene como uno de sus aspectos más negativos la eliminación de las diferencias. Esta es una de las razones por la cual, para Deleuze, el arte es un acto de resistencia.

El arte tiene la fuerza necesaria para no ser absorbida por los poderes constituidos de la economía capitalista o las instancias gubernamentales. "La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia" (Deleuze, 2007: 288).

Podemos plantear una objeción, porque a pesar de todas las virtudes y potencialidades artísticas, el camino de la obra artística parece sólo seguir dos caminos: o bien carece de reconocimiento y es relegada al ostracismo, al grado de que el artista está imposibilitado para seguir creando, o bien termina formando parte de los territorios institucionales, como los museos, en los que la admiración y el respeto están indisolublemente unidos tanto a la economía del consumo como al orden gubernamental.

Lo que media entre el espectador y la obra son las instancias culturales que fueron asignadas por el poder estatal, y los espacios museísticos son visitados siguiendo en gran medida la moda o la exigencia académica que

obliga a los niños a consumir arte como se consume papel higiénico en los centros comerciales (Giorgio Agamben ha escrito palabras muy interesantes al respecto).

¿Qué queda de la libertad y la independencia del arte en este caso? Sucede que el carácter eterno del arte le permite subsistir en una dimensión ajena a los inmuebles en que se le exhibe. Las obras artísticas son como nudos que fuesen apretados con tanta fuerza que han creado un hoyo negro; cuando los ojos del espectador se posan en ellas, descubren que hay algo de intemporal, de ahistórico en ellas. La esencia artística no se reduce a las condiciones sociales en que fue desarrollada, ni a las condiciones psicológicas de aquél que le dio forma.

Apegándonos a los conceptos que Deleuze desarrolló con tanto detalle, diríamos que el arte es la creación de un *territorio* nuevo que impone sus propias condiciones a los materiales con que ha trabajado, al grado de que la *territorialidad* previa, definida y reconocida socialmente como la única válida, es *desterritorializada* en provecho de una esencia artística, aun cuando siempre exista el peligro de que los poderes dominantes puedan siempre *reterritorializar* a una obra en el museo. ¿No es acaso lo que Warhol hizo con *Latas de sopa Campbell* o Duchamp con *La fuente*? ¿No hizo lo mismo el jazz con los instrumentos militares de música, desterritorializados de su función bélica pero reterritorializados en la libertad musical del *Dixieland*?

Otra manera de percibir los peligros del mundo contemporáneo fue señalada por Hannah Arendt, de manera distinta pero muy próxima a Deleuze (hay que advertir que Arendt no habla del arte en el mismo nivel). Para esta autora, la modernidad del mundo se caracteriza porque los hombres se han entregado a la producción y consumo de bienes, cosa que constituye el nivel más elemental de la vida, en la que no nos distinguimos de las plantas y los animales.

El mundo antiguo consideraba que tales actos eran de carácter privado, o sea no dignos de mostrarse en el espacio público, pues éste estaba reservado a los actos excelentes y heroicos: “Lo privado era semejante al aspecto oscuro y oculto de la esfera pública, y si ser político significaba alcanzar la más elevada posibilidad de la existencia humana, carecer de un lugar privado propio [...] significaba dejar de ser humano” (Arendt, 2012: 81). Lo que define la crítica de Arendt para nuestro mundo es la falta de una actividad que sea propiamente humana. Así también Deleuze critica que el hombre se limite a los procesos

capitalistas de producción y reproducción del capital, con bienes y servicios (como los museos).

El arte, o mejor dicho *el pensamiento*, es la posibilidad que Deleuze encuentra para resistir a la presión que sobre nosotros ejercen los poderes dominantes, puesto que jamás terminarán de apropiarse completamente del producto de nuestro pensar. Porque los productos del pensamiento, del arte por ejemplo, sólo son perceptibles desde el pensamiento mismo y nada más. Sólo el pensamiento puede retomar lo que el pensamiento produjo, aun cuando hubiese sido creado muchos años antes y en condiciones absolutamente ajenas. Eso es lo que permite decir a Deleuze, respecto de la filosofía: “hay para mí un vínculo secreto entre Lucrecio, Hume, Spinoza o Nietzsche, un vínculo constituido por la crítica de lo negativo, la cultura de la alegría...” (Deleuze, 1995: 13). Aun cuando el arte está dado en códigos, lo que está contenido en su obra no es traducible plenamente en ningún código, quizá por ese motivo los artistas sienten que una obra jamás es tan perfecta como hubiesen querido, pero fue la mejor manera de mostrar aquello que han querido hacer perceptible con los materiales que decidieron trabajar.

El arte nos permite ver cosas que por sí mismas no son visibles ni audibles, pero que con sus obras podemos percibir, en palabras de Deleuze: “Una percepción ampliada, esa es la finalidad del arte...” (Deleuze, 2007: 266). ¿Cómo se llega a percibir esas fuerzas y qué impacto tienen en la vida de los pensadores? En primera instancia, no se llega a pensar por una decisión fruto de la voluntad ni del trabajo atento. El pensamiento no está sostenido por la racionalidad ni por la decisión. Está sostenido por una violencia que empuja al artista, al filósofo y al científico a crear. No es fácil decir dónde comienza y dónde termina el proceso de creación, porque sucede como con el amor: uno no se da cuenta cuándo ha caído ya, pero no lo resuelven las promesas ni los pactos (Violetta Valery, en *La traviata* de Verdi, es un buen ejemplo). Acaso lo distinto que hace el pensador es dar rienda suelta a su imaginación para experimentar de qué manera puede él expresar las cosas que lo atraviesan y lo acosan, porque es algo que le agobia.

La creación no es un acto de placer sino de apremio: “Es preciso que haya una necesidad [...], si no, no hay nada que hacer. Un creador no es un sacerdote que trabaja por placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene una necesidad absoluta” (Deleuze, 2007: 282).

En el hombre aflora algo involuntario y radicalmente pasivo cuando crea. Esa pasividad le hace entrar en relaciones distintas con su entorno, porque

no lo rige la racionalidad ni la voluntad; no existen prejuicios sino pruebas, ejercicios y no respuestas, aventuras y no reposos. “De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros?” (Deleuze, 1996: 14-15). Es ahí donde se pone en juego el concepto de *agencement*, pues señala esas nuevas dimensiones de todos los cuerpos que participan en la concreción de una obra, no por una carencia o falta, sino por la urgencia que nace de una potencia vital excesiva.

¿Acaso los pintores (cuando lo son realmente) son distinguibles de los pinceles, los colores y los lienzos que utilizan para crear? ¿No se trata de un mismo cuerpo indiferenciado que produce, en el conjunto que es, una pintura? ¿No cambia la dimensión del individuo humano para ampliarse y multiplicar sus dimensiones? En estos casos ya no se habla de personas o de cosas, sino de *agencements* que deshacen las definiciones presupuestas (por ejemplo, separando lo humano de lo inanimado, lo racional de lo irracional, lo artificial de lo natural, etc.) en provecho de individuaciones *anhumanas* que no están guiadas por un alma o mente que centraliza todo lo ocurrido. Los *agencements* despliegan dimensiones al tiempo que hacen surgir ventanas en las que se muestra lo innombrable, lo impensable, lo inaudito. Y no hay manera de lograrlo más que mediante la experimentación, así como no hay manera de que la experimentación sea adecuada a los poderes establecidos. Siempre será un acto desafiante y transgresor.

Referencias

- Arendt, H. (2012). *La condición humana*, Madrid, Paidós.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama.
- (1995). *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos.
- (1996). *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama.
- (2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Félix Guattari (1988). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos.
- (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.

El origen humano y manual de la técnica

Mtro. Juan Granados Valdéz

Resumen

No es difícil observar que las actitudes y opiniones sobre la técnica en nuestros días van de un polo a otro. Hay quienes, por un lado, la desprecian, ora porque les parece que la máquina es ajena a lo humano, ora porque el uso de aparatos enajena; por otro lado, la aprecian, ora porque facilita la vida, ora porque es símbolo del progreso y del dominio de la naturaleza. En ambos extremos creemos encontrar un olvido del origen humano y manual de la técnica. Por esto proponemos que la técnica tiene origen humano y manual. Nuestro propósito es apuntalar algunas pistas en torno a este origen de la técnica para evitar las imágenes distorsionadas que de ésta se tienen.

Palabras clave: instrumento, humano, mano, técnica.

El interés humano y filosófico por la técnica y la tecnología no ha menguado. Así lo demuestran las reflexiones éticas, políticas y antropológicas que han hecho Jacques Ellul (*El siglo y la técnica: análisis de las conquistas y peligros de la técnica en nuestro tiempo*, 1960), Hans Jonas (*El principio de responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, 1985), Jürgen Habermas (*Ciencia y técnica como ideología*, 1968), Peter Sloterdijk (*Has de cambiar tu vida. Sobre antropolítica*, 2012) y Josep Esquirol (*Los filósofos contemporáneos y la técnica*, 2011) (Cfr. Esquirol, 2011), y que revaloran críticamente el lugar que ocupa la técnica en nuestra civilización. En lo común, empero, las actitudes y opiniones sobre la *técnica* van de un polo a otro.

Hay quienes la desprecian (*los tecnófobos*), ora porque les parece que la máquina es ajena a lo humano, ora porque, el uso de aparatos nos enajena; hay quienes la aprecian (*los tecnófilos*), ora porque facilita la vida, ora porque es símbolo del progreso y del dominio de la Naturaleza.

Los primeros le temen a la máquina; los segundos, la idolatran. Los primeros fácilmente caen en el *histericismo*; los segundos, sostienen un *prometeísmo*, como dice Jean Brun en su libro *La mano y el espíritu* (Brun, 1975).

En ambos extremos creemos encontrar un olvido del origen humano y *manual* de la *técnica*, que quizás se deba a que la técnica moderna oculta (pues exige el máximo de atención), inhibe las posibilidades de proyectar la propia vida e impide acceder a una verdad más originaria. Pero a quien oculta esto es al hombre, y de él es la técnica.

En este trabajo intentaremos mostrar que la técnica tiene un origen humano y manual, es decir, la fuente de la cual brota la técnica es el hombre y su mano. Por eso que nuestro propósito sea apuntalar algunas pistas en torno a este origen humano y manual de la técnica para evitar las imágenes distorsionadas que de ella se tienen.

Nuestro texto se divide en cuatro apartados. En el primero, titulado “Sobre la técnica: apuntes de comprensión”, adelantamos algunas notas en torno al concepto; en el segundo, “El origen humano de la técnica”, se destaca por qué se considera que la técnica tiene un origen humano; en el tercero, “El origen manual de la técnica”, se argumenta a favor de la idea de que la técnica tiene un

origen manual; y, en el último, titulado “Balance”, queremos hacer notar cómo las consideraciones precedentes nos llevan a seguir pensando en la técnica.

Sobre la técnica: apuntes de comprensión

Como sabemos, el término *técnica* viene del griego *téchne*, que significaba, entre los antiguos griegos, *habilidad* o *destreza*, en el marco de una actividad *productiva*, en el sentido en que se *fabrica* o *transforma* algo (particularmente una realidad natural, como cuando se construye algún objeto) o se *produce* algún efecto en alguien (como cuando se manda un ejército, o se *domina* o *persuade* una audiencia, etc.) Ahora bien, una *destreza* se basa en el conocimiento y seguimiento de ciertas reglas, por esto puede decirse que no existe una *técnica*, o un *arte* (los latinos tradujeron *téchne* como *ars*), sin reglas o preceptos.

Estas reglas difieren de una técnica a otra por su propósito o fin. Así lo concibió Galeno que definió al *ars* como “el conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido” (Tatarkiewicz, 2001: 40).

Ahora bien, aunque los antiguos y los medievales dijeron algo sobre la técnica, la meditación sobre ella es más bien moderna, pues es en la Modernidad en la que la técnica adquiere un *status* preeminente de desarrollo, especialmente en Occidente, y cuya apoteosis fue la Revolución Industrial. Para el fin de este trabajo, a saber, *descubrir* el origen humano y manual de la técnica, presentaremos algunas concepciones modernas y contemporáneas de ésta.

Hemos elegido, en primer lugar, a Francis Bacon, René Descartes, Blas Pascal y Jean-Jacques Rousseau porque representan los antecedentes *modernos* más relevantes de la cuestión por la técnica; en segundo, a José Ortega y Gasset y a Martin Heidegger porque son los referentes más reconocidos y citados, clásicos, al respecto del tema; y en tercero, a George Bataille, Gilbert Simondon y Ernst Kapp porque son poco citados en los estudios sobre la técnica, pero sus consideraciones nos permiten pasar del origen humano al origen manual de ésta.

Francis Bacon (1561-1626), en su *Novum Organum* (1620), dice que tanto la mano como la inteligencia necesitan de *auxilios* para incrementar sus posibilidades. Estos auxilios son los instrumentos físicos e intelectuales. Los primeros son *objetos técnicos*; los segundos son *técnicas* o *métodos*. (Bacon,

2000: 39). La técnica, pues, es el *auxilio* para incrementar las posibilidades de la mano y la inteligencia para dominar la Naturaleza.

René Descartes (1596-1650) en su *Discurso del método* (1637), en primer lugar, como Bacon, promueve una filosofía práctica que permita conocer la fuerza y las acciones de los elementos naturales como se conocen los oficios de los artesanos para usar dicho conocimiento en beneficio de los hombres. Es decir, el filósofo francés sostiene que el conocimiento de la Naturaleza y el método para hacerse de él son equivalentes a la técnica y los instrumentos artesanales, pues llevan al ser humano a hacerse dueño y señor de la naturaleza, lo cual, agrega, es de desear, no sólo por los innumerables artificios que facilitarían el trabajo y promoverían el gozo de los productos obtenidos, sino porque ayudarían a conservar la salud (Descartes, 2001: 92-94). La técnica es, pues, el conjunto de *artificios* para facilitar el trabajo, gozar de los productos de éste y dominar la Naturaleza.

Blaise Pascal (1623-1662), en su *Tratado del vacío* (1647), argumenta contra quienes comparan el razonamiento humano con el instinto animal. Para Pascal tal comparación es indigna, pues, mientras los animales permanecen como especie, en las mismas condiciones toda su vida, los hombres no. Esto podemos verlo en el incremento sin cesar de los efectos del razonamiento humano. Este incremento, dice Pascal, depende de la memoria individual y colectiva de los hombres

Los seres humanos conservan y transmiten conocimiento teóricos y prácticos, científicos y técnicos, para, otra vez, dominar a la Naturaleza (García, s/a). La técnica es, pues, el conocimiento técnico conservado, transmitido y extensivo, producto del razonamiento humano, para dominar a la Naturaleza.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1755), especula que la propiedad, origen de la desigualdad entre los hombres, apareció cuando hubo la necesidad de más manos para realizar los trabajos de subsistencia, con esto sucedió la distinción de los trabajos y el caso de que un hombre se diera cuenta que podía poseer lo de dos o más. Así pues la desigualdad apareció y los bosques se convirtieron en campiñas. Para Rousseau la agricultura y la metalurgia introdujeron el paso del estado natural a la sociedad (Rousseau, 1999: 110). La técnica es, pues, la *magnificación* del *esfuerzo* humano en la sociedad, que desemboca en la desigualdad entre los hombres y en el dominio de la Naturaleza.

José Ortega y Gasset (1883-1955), en su *Meditación de la técnica* (1939), en líneas muy generales, y a partir de su conocido *raciovitalismo*, en el que la vida es la realidad más radical, propone que veamos, en primer lugar, al ser humano como un ser de carencias: con la técnica las satisface y hace mucho más.

Una diferencia entre los animales y los seres humanos, dice el filósofo español, está en que cuando estos no encuentran en su circunstancia (o en la Naturaleza) lo que necesitan, lo producen. Esto lo permite la técnica. Se infiere que la técnica facilita la evolución; Si ésta es la adaptación del animal al medio, la técnica le ha permitido al hombre adaptar el medio a él. Mientras que para el animal la vida consiste en satisfacer las necesidades biológicas, para el hombre vivir es bienestar.

La técnica es la posibilidad de crear lo *superfluo* (bienestar), lo distinto a lo necesario biológico (estar), dice Ortega. Por eso es que la técnica sirve al hombre para proyectarse o programar su vida. Ésta dirá Ortega, le es constitutiva al hombre. No obstante la técnica moderna ya no se lo está permitiendo, al presentársele como un fin.

A esta conclusión llega después de plantear los tres estadios de la técnica; distingue la del azar, la del artesano y la del técnico. En la primera no había proyecto, se daba por azar. La segunda, la del artesano, la de los instrumentos, amerita especialización, instrucción y dominio, aunque aún no hay propiamente invención. En la del técnico ya hay invención, y máquinas. La diferencia entre una y otra está en que mientras en la del artesano el instrumento estaba al servicio del ser humano, en la del técnico parece que el hombre es el que está al servicio de la máquina (Cfr. Ortega y Gasset, 1965:11-95). Así pues, la técnica para Ortega y Gasset es parte de la constitución del hombre. Le sirve para vivir mejor (bienestar), a la vez que le ha permitido proyectar su quehacer. No obstante la nueva técnica sí representa un peligro o una amenaza, pues le está impidiendo programar su vida.

Martin Heidegger (1889-1976), en su *Pregunta por la técnica* (c. 1954), se pregunta por la esencia de la técnica que, dice, es diferente de la técnica misma y no es nada técnico. De manera semejante a Ortega y Gasset, el filósofo alemán entiende que la técnica es histórica y que representa una amenaza, sin embargo su reflexión busca la esencia de ésta en el marco del sentido del ser. La esencia de la técnica antigua, dice, es el *producir* que *desoculta*. Sostiene que así fue en tiempo de los griegos.

En nuestros días la técnica moderna hace más bien lo opuesto. Su esencia es y no es la misma. Oculta la verdad al mismo tiempo que emplaza a la Naturaleza para que ésta entregue su energía. La técnica moderna, pues, dice Heidegger, pone y dispone a la máquina, a la naturaleza y al hombre mismo de tal manera que la primera está ahí para ser usada, sin la opción de no hacerlo; la segunda no está sino y sólo al servicio de la humana ambición; y el tercero, aunque no es una máquina, parece que puede instrumentársele igual.

Ante este panorama cree Heidegger que la solución está en donde está el peligro, en la técnica moderna misma (Heidegger, 1994: 9-37), sucesora de la técnica antigua. Así pues la técnica antigua, para Heidegger, *desoculta* la verdad originaria de la Naturaleza en su producir. La técnica moderna, más bien, oculta esa verdad en su afán de control y dominio de la Naturaleza, a la que le exige, le entregue su energía¹.

George Bataille (1897-1962), en *El erotismo* (1957), sostiene que la técnica surge de la necesidad humana de modificar su medio. Para Bataille la historia de la técnica es la historia de la invención de los utensilios, instrumentos, herramientas o *técnicas* (procedimientos) con un propósito práctico (Bataille, 2003: 221).

Gilbert Simondon (1924-1989), en su obra *El modo de existencia de los objetos técnicos* (1958), dice que la idolatría o el miedo que a la máquina pueden profesarse nacen de la ignorancia de lo que el hombre y la máquina son en realidad. Dice el filósofo francés que se olvida que la máquina no es un ser con conciencia, por ejemplo, que tiene la intención de destruirnos. Que si hay máquinas es porque nosotros, los seres humanos, las hemos creado. Además, dice, en la base de dicha ignorancia está la concepción de que el hombre o es un portador de herramientas o es, también, una máquina. Si es un portador de herramientas, entonces, compite con la máquina. Si es una máquina, poco falta para proyectar conciencia en las máquinas.

Como competidor jamás vencerá a la máquina. Como máquina es tan desechable como cualquiera otra. Para Simondon el hombre es, más bien, el depositario de la tecnicidad, lo que significa que es el organizador de los objetos técnicos, al modo como un director dirige y organiza una orquesta (Simondon, 2008: 31-33). Así pues, la técnica sí incluye a las máquinas, pero es en la medida en la que forman un todo, producto del hombre, que éste organiza porque está en él la posibilidad de hacerlo.

Ernst Kapp (1808-1896), en su *Principios de una filosofía de la técnica* (1877), es el primero que propone una reflexión filosófica sobre la técnica. Su interés radica en mostrar cómo, incluso en las más avanzadas máquinas, está el ser humano y su cuerpo como modelo.

En su obra comienza diciendo que los hombres primitivos construyeron las primeras herramientas teniendo como base sus propios órganos, de entre los cuales el más destacado, por sus características, es la mano. En este punto recuerda aquella idea de Aristóteles en la que menciona que la mano es instrumento de instrumentos (Cfr. Aristóteles, 2000:216). Y completando la idea del estagirita, Kapp agrega que lo es porque la mano es un instrumento, es modelo de instrumentos y es con lo que se fabrican los instrumentos² (Cfr. Kapp, 1998). La técnica, pues, para Kapp, tiene su origen en los órganos del cuerpo del hombre para aumentar sus posibilidades, como había ya señalado Bacon.

El origen humano de la técnica

Nos parece que de lo dicho podemos notar, con cierta obviedad, el origen humano de la técnica. Lo decimos de esta manera porque al parecer no habría polémica en que la técnica es por y para el ser humano. Y así lo constatan los filósofos que hemos presentado.

Para Bacon la técnica, en general, es e incluye la fabricación y el uso de *instrumentos* que sirven a la mano y al espíritu, del ser humano, se entiende, para conocer y dominar la Naturaleza. Para Descartes la *técnica*, en sentido amplio y muy moderno, consistiría en la invención que hacen los hombres de *artificios* para dominar a la Naturaleza y para su bien, pues facilitaría el trabajo y promovería el gozo. Para Pascal la técnica, como conocimiento práctico que se transmite, se debe al razonamiento humano. Para Rousseau la técnica nace entre los hombres y modifica el modo en el que se relacionan. Para Ortega y Gasset la técnica es constitutiva del hombre.

Para Heidegger la técnica, en el producir, puede *desocultar* la *verdad* para el hombre. Para Bataille la técnica surge del hombre, pues éste tiene una necesidad de modificar su entorno por medio de instrumentos y en esto coincide con Ortega y Gasset, para quien la técnica facilita la evolución. Para Simondon el hombre no es un portador de utensilios y no es una máquina, sino que es el organizador de los objetos técnicos porque es el depositario de la *tecnicidad*.

Por último, para Kapp, la técnica tiene su origen en el hombre concreto que consta de un cuerpo con miembros y órganos. Estos son los referentes

últimos de los instrumentos y máquinas, incluso de las más inverosímiles. Y como dice Kapp, recordando a Aristóteles, el órgano de órganos es la mano, y lo es porque la mano es un órgano, en el sentido de instrumento, pero es, también por medio de ella que los seres humanos fabrican instrumentos y máquinas, por último, es, asimismo, el modelo y la *forma* de los instrumentos y máquinas *manuales*.

A continuación ahondaremos y justificaremos mejor esta idea que, a diferencia de la primera, no resulta tan obvia.

El origen manual de la técnica

José Gaos (1900-1969), en *2 exclusivas de hombre. La mano y el tiempo* (1945), sostiene que la mano es una *exclusiva* del hombre, pues no se encuentra en ningún otro ente, una mano igual. Contra quienes argüirían en contra retomando el hecho de que los monos tienen cuatro manos, Gaos rebate diciendo que es precisamente por eso que la mano, para ellos, no es exclusiva, pues lo que pasó con el hombre fue que cuando se irguió, pies y manos se especializaron. Las manos fueron manos y los pies, pies; cosa que no pasa con los cuadrumanos que son, también, cuadrúpedos.

La mano o las manos, pues, son exclusivas del ser humano y lo son de tal manera que bien puede pensarse que toda la cultura humana es una cultura de la mano, y no sólo en el sentido material, sino también espiritual. Gaos piensa que la cultura occidental es una cultura manual. Todo está *hecho* a-la-mano, tanto en el sentido en que está a disposición como que está dispuesto para la mano y no para otro órgano o miembro. Piénsese, por ejemplo, en el bastón, en el martillo, en la espada, etc. En todos los casos el *mango* fue hecho para ser sostenido e instrumentalizado por la mano.

Ahora bien, Gaos lleva más lejos su *fenomenología* de la mano. Dice que esa cultura de la mano puede ser subjetiva y objetiva. La cultura subjetiva de la mano es la de todo aquello que puede hacerse y se ha hecho con la mano. Es una cultura activa, pues la mano es sujeto de acción. La cultura objetiva de la mano es la de eso que hacemos *sobre* la mano. Es una cultura pasiva, pues la mano es el objeto de nuestra acción (Gaos, 2003: 127 y ss.)

Aunque Galeno y después el maestro Fernán Pérez de Oliva en su *Diálogo de la dignidad del hombre* (1582), a quien cita Gaos, enumeran todo aquello que se ha hecho por medio de la mano, el filósofo transterrado considera que

quien mejor lo ilustra es Alfonso Reyes (1889-1959) en su cuento *La mano del comandante Aranda* (1955). El literato regiomontano dice:

El hombre teológico ha sido plasmado en la arcilla, como un muñeco, por la mano de Dios. El hombre biológico evoluciona merced al servicio de su mano, y su mano ha dotado al mundo de un nuevo reino natural, el reino de las industrias y las artes. [...] La gente manual, los herreros y metalistas, aparecen por eso, en las arcaicas mitologías, envueltos como en vapores mágicos: son los hacedores del portento [...] Los demás sentidos se conforman con la pasividad; el sentido manual experimenta y añade, y con los despojos de la tierra, edifica un orden humano, hijo del hombre. El mismo estilo oral, el gran invento de la palabra, no logra todavía desprenderse del estilo que creó la mano—la acción oratoria de los antiguos retóricos—, en sus primeras exploraciones hacia el caos ambiente, hacia lo inédito y hacia la poética futura. La mano misma sabe hablar, aun prescindiendo del alfabeto mímico de los sordomudos. ¿Qué no dice la mano? [...]

Este dios menor dividido en cinco personas —dios de andar por casa, dios a nuestro alcance, dios “al alcance de la mano”— ha acabado de hacer al hombre y le ha permitido construir el mundo humano. Lo mismo modela el jarro que el planeta, mueve la rueda del alfar y abre el canal de Suez.

Delicado y poderoso instrumento, posee los más afortunados recursos descubiertos por la vida física: bisagras, pinzas, tenazas, ganchos, agujas de tacto, cadenillas óseas, aspas, remos, nervios, ligámenes, canales, cojines, valles y montículos, estrellas fluviales. Posee suavidad y dureza, poderes de agresión y caricia. Y en otro orden ya inmaterial, amenaza y persuade, orienta y desorienta, ahuyenta y anima. Los ensalmadores fascinan y curan con la mano. ¿Qué más? Ella descubrió el comercio del toma y daca, dio su arma a la liberalidad y a la codicia. [...] Ella nos dio el sentimiento de la profundidad y el peso, la sensación de la pesantez y el arraigo en la gravitación cósmica; creó el espacio para nosotros, y a ella debemos que el universo no sea un plano igual por el que simplemente se deslizan los ojos. ¡Prenda indispensable para jansenistas y voluptuosos! ¡Flor maravillosa de cinco pétalos, que se abren y cierran como la sensitiva, a la menor provocación! ¿El cinco es número necesario en las armonías universales? [...] Los quirománticos tal vez tengan razón en sustancia, aunque no en sus interpretaciones pueriles. [...] (Reyes, 2000: 190-192).

Queda claro que lo que puede la mano es técnica y que ésta tiene su origen tanto en la mano, como lo vio Kapp, como en sus posibilidades.

Balance.

Por último quisiéramos hacer un balance en orden de lo que hemos expuesto, el origen humano manual de la técnica, y en atención al modo como puede

presentárenos, de tal manera que apuntaremos algunas líneas en torno a una idea adecuada de la técnica.

Técnica, pues, puede significar producir y usar instrumentos, en sentido amplio (máquinas, aparatos, artefactos, utensilios, etc.) Pero para producir y usarlos es menester saber hacerlo. Por tanto un sentido previo de la técnica es el de saber hacer. Sin embargo, para saber hacer, es necesario seguir unas reglas, que dependen del propósito que se tenga. Por eso Galeno definió la *técnica* como el conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido. Más aún, seguir los preceptos, aplicarlos y repetir las acciones o practicar permite ganar habilidad. Y este es el sentido originario de *techne*, habilidad o destreza.

La destreza que se gana en el hacerse diestro remite a las manos y a lo que con ellas puede hacerse (como se ha visto con la descripción de Reyes). Y las manos, las del hombre, son exclusivas de éste, como sostiene José Gaos. Ernst Kapp dice que el origen de nuestra técnica, de toda, incluida la moderna, está en la producción de instrumentos que toman como modelo nuestros propios órganos, los humanos, y extienden, porque auxilian (al modo como lo pensaba Bacon) su alcance, particularmente a la mano, ese *instrumento de instrumentos* que decía Aristóteles.

Así pues, como propondrá Gilbert Simondon, el hombre no es o no es únicamente un portador de instrumentos, sino el organizador de los objetos técnicos, pues es el depositario de la *tecnicidad*. Y sólo puede portarlos y organizarlos si tiene manos. Y entender esto puede servir para no temer ni adorar a la máquina, como el mismo Simondon proponía.

Si la técnica tiene su origen en el hombre y la mano, pensar la técnica requiere de nuestra parte no perder de vista su *esencia*. Ya Heidegger había propuesto que la esencia de la técnica y la técnica no eran lo mismo, y que la esencia de ésta está en el producir *desvelador*. La técnica, pues, no produce por producir. Produce *para* otra cosa. El fin de la técnica está antes y después de la técnica. Antes porque la mano y los órganos del hombre son el *modelo* de la técnica y después porque el fin de la técnica es el hombre mismo.

Normalmente pensamos la técnica al servicio de la ciencia. No obstante, desde Bacon y Descartes, puede quedar claro que es al revés, esto es, que es la ciencia la que está al servicio de la técnica. Recuérdese que para ambos pensadores

modernos si había de conocerse la naturaleza era porque se aspiraba a dominarla y, por supuesto, a ésta no se le domina con la ciencia, sino con la técnica.

La técnica es el fin de la ciencia. El problema con esto es que se pierde de vista que la técnica es también un medio. El actual proceso de civilización técnica, del que habla Hans-Georg Gadamer (1900-2002) en su ensayo titulado *El hombre y la mano en el actual proceso de civilización* (1979), se caracteriza por los cambios constantes de las condiciones del trabajo, la de la organización técnica de los medios de comunicación, el proceso de industrialización sin ideas creativas ni artísticas, y los intereses económicos de la producción barata y de la imitación de proyectos, todo esto validado en razón “de la racionalidad del negocio” (Gadamer, 1993: 123-130).

En pocas palabras, la técnica se ha vuelto y es un fin en sí mismo. El criterio, para poner un ejemplo general, de éxito, prosperidad y progreso en el mundo sigue siendo el del llamado *progreso técnico*. Asimismo los mejores y más nuevos aparatos dan mejor *status*. Sin embargo la técnica no es un fin en el sentido de último, como puede serlo Dios, ya que siendo fin se vuelve medio para reproducirse en el movimiento circular fin-medio-fin-medio. Esto es lo que Max Horkheimer (1895-1973) llamó *razón instrumental*, en su *Crítica de la razón instrumental* (1947) y con ello también diagnosticaba la enfermedad de nuestra época.

Pero no se nos *malentienda*. No estamos negando la importancia de la técnica. Ya Heidegger, en su texto *La pregunta por la técnica*, decía que donde está el peligro, también está la solución. La técnica, si es un peligro o una amenaza, lo es porque obnubila que su esencia es la de ser un medio para alcanzar otros fines. Ya Ortega y Gasset lo señalaba en su *Meditación de la técnica*: la técnica es para el hombre, como constitutiva de él, la posibilidad de satisfacer su necesidades naturales y así proyectarse y poder dedicarse a lo *superficial*, es decir, a lo suyo, a lo propiamente humano, a las humanidades.

Lo que decimos es que, si bien podemos admitir que la técnica es cultura, como parte de la cultura de la mano, lo es en la medida en la que es medio para la cultura. El libro es un objeto técnico, un artefacto, que ha posibilitado la transmisión de los conocimientos humanos de una generación a otra, como decía Pascal. La cultura de los libros está y no está en el *aparato* libro.

Por último, si la técnica tiene su origen en el hombre y en la mano, la técnica no es neutra. El instrumento y la máquina no se usan y se guardan, sino que se fabrican

y usa con cierta intencionalidad. Esa intencionalidad impregna el objeto técnico. Así pues, estamos obligados, también, a plantearnos una ética y una política de la técnica, que atienda no sólo lo hecho, sino apunte al futuro de lo que ha de hacerse, como quería Hannah Arendt (1906-1975) cuando, en *La condición humana* (1958), pensaba en el *técnico* que no piensa en las consecuencias de su hacer y hace, como sucedió, por ejemplo, con la bomba nuclear.

Notas

¹ Siguiendo la reflexión de Jean Brun (1975), en *La mano y el espíritu*, podemos pensar las ideas de Ortega y Gasset y de Heidegger como inscritas en el marco de lo que llama el pensador francés *histericismo*, pues ambos ven en la técnica, especialmente la moderna, un peligro o una amenaza.

² La reflexión de este filósofo pasa por las máquinas por él conocidas, y la lleva a la comparación de la sociedad con una máquina.

Referencias

- Arendt, H. (2011), *La condición humana*, Madrid, Paidós (Surcos 15).
- Aristóteles (2000), *Partes de los animales*, Madrid, Gredos.
- Bacon, Francis (2000), *Instauratio Magna. Novum Organum*. Nueva Atlántida, México, Porrúa.
- Bataille, G. (2003), *El erotismo*, México, Tusquets.
- Brun, Jean (1975), *La mano y el espíritu*, México, FCE (Breviarios 253).
- Descartes, R. (2001), *Discurso del método*, Madrid, Espasa.
- Esquirol, J. (2011), "Técnica y humanismo: cuatro miradas filosóficas" en *Argumentos de razón técnica*, volumen 14: pp. 69-86.
- Gadamer, Hans-Georg (1993) "El hombre y la mano en el actual proceso de civilización", *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*, pp. 123-131 Barcelona, Península.
- Gaos, J. (2003), "2 exclusivas del hombre: la mano y el tiempo", *Obras completas III. Ideas de la filosofía (1938-1950)*, pp. 127-208. México, UNAM.
- García Merallo, F. (s/a), "Pascal: El científico, el filósofo y el teólogo", *ACTA: Autores científico técnicos y académicos*, pp. 50-63.
- Heidegger, Martin (1994), "La pregunta por la técnica", *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Kapp, E. (1998), "Líneas fundamentales de una filosofía de la técnica. Acerca de la historia del surgimiento de la cultura desde nuevos puntos de vista", (Presentación, selección y traducción: José Antonio Méndez Sanz (Universidad de Oviedo), *Teorema, Revista internacional de filosofía*, Volumen XVII/3 En: <http://www.oei.es/salactsi/teorema07.htm>

Ortega y Gasset, J. (1965), *Meditación de la técnica*, Madrid, Espasa.

Reyes, A. (2000), “La mano del comandante Aranda”, *Cuentos*, pp. 190-199. México, Océano.

Rousseau, J. J. (1999), *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, México, Edivisión bolsillo.

Simondon, G. (2008), *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo.

Tatarkiewics, W. (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

El diseño entre el esteticismo, la estética y el *ethos*

María Angélica Matilde Breña Sánchez

Resumen

Discernimiento sobre los conceptos de estética, ethos y esteticismo en relación con el diseño y los discursos que han guiado su enseñanza desde su formalización como estudios profesionales. El objetivo de este análisis es explicar la relación que existe entre el diseño y la estética filosófica de carácter fenoménico, para entonces identificar el potencial que guarda cada uno de estos campos de estudio para el otro.

Palabras clave: *diseño, estética, percepción, cotidianidad.*

El diseño como innovador estético

Desde la década de los 80 diferentes grupos de investigación han prestado especial atención al campo del diseño, de él han estudiado las metodologías de trabajo, las dinámicas sociales que propicia, la incidencia en los mercados y el tipo de conocimiento que genera, entre muchos otros aspectos. Actualmente se encuentra una extensa bibliografía sobre el diseño como fenómeno social, cuyo punto en común es el análisis crítico sobre la disciplina y la insistencia de adecuar la formación de los diseñadores a las prácticas y necesidades de las sociedades del conocimiento. No obstante, no hay ella un debate serio sobre los modelos de sociedad o del hombre sobre los cuales replantear el quehacer del diseño. Por el contrario, se da por entendido que cualquier variación del perfil del diseñador será sobre la lógica del sistema de mercados.

Para la lógica capitalista el diseño ha sido, y es, el instrumento idóneo para mantener vigente la apariencia de los productos. Esta función, que se reconoce bajo el sintagma de *innovación estética*, le ha sido asignada recurrentemente al diseño a través de las leyes comerciales y las convenciones de reproducción social características de la modernidad. Prueba de ello es la directiva aprobada por la Unión Europea en 1998 para la protección jurídica del diseño industrial. De su análisis en relación con el concepto de *innovación estética*, Anna Calvera, señala:

No cabe duda de que la ley lleva implícita una concepción de lo que es el diseño. Por lo menos fija su definición legal, la cual, nos guste o no, establece las reglas del juego para la identificación profesional de la actividad de los diseñadores. Por una parte establece una separación tajante respecto de la innovación tecnológica y remite la tarea del diseño a las cuestiones propias de la apariencia de los objetos y artículos, aunque pretenda evitar hablar de estética (Calvera, 2007:52).

A partir de esta realidad y de las cualidades regulares de la práctica del diseño, Calvera propone la construcción de una *estética del diseño*, que rastre “por qué lo estético en los objetos se asimila siempre a los valores de la forma, y no al *concepto de diseño* que inspira una propuesta innovadora” (Calvera 2007:53). Este hábito, instalado en la mentalidad de propios y extraños del campo del diseño, ha determinado no sólo la práctica de la profesión, sino y, sobre todo, la mentalidad de los diseñadores con respecto a su intervención en el devenir de las sociedades.

El término estética, utilizado en la expresión *innovación estética* es, sin duda, una banal reducción de la Estética filosófica. Su propuesta se reduce a la

actualización constante de las formas visuales, lo que fácilmente puede llevar a una modernización sin sentido, dando así pauta al *esteticismo* que, en buena medida, define la práctica del diseño y entraña la imagen que esta disciplina representa para las sociedades contemporáneas.

El esteticismo

El *esteticismo*, como todo *ismo*, implica una conexión con la historia y el pensamiento al que es contemporáneo. Como tal, es una tendencia o posición ante la existencia, la cual es “producto de las circunstancias y de la ideología prevaleciente, ya que es una respuesta o reacción a la *praxis* existente y a las ideas dominantes” (Fallan, 2010: 118) dentro de un orden lógico y social determinados. En cuanto corriente estética, esta tendencia alude a la sensibilidad del hombre y a la percepciones que esta arroja al interactuar con el mundo, por tanto, supondría la compleja relación entre las personas y la materialidad, ya sea en términos individuales o comunitarios; como tendencia, hace referencia a la predilección por la forma y la sobrevaloración de la apariencia por encima de los hábitos y los usos relacionados con los objetos.

La exaltación de la imagen ha provocado, a través de su exceso, el eclipse de la sensibilidad de los sujetos y, en consecuencia, la evaporación del sentido, fenómeno que es “el rasgo constitutivo y sin cesar agravado de la cultura occidental” (Durand, 1968:25). Sobre este fenómeno el antropólogo Gilbert Durand, en su libro *La imaginación simbólica*, hace un profundo análisis siempre entreverado al decurso histórico.

El papel cultural de la imagen pintada es minimizado al extremo en un universo donde se impone todos los días la potencia pragmática del signo. [...] El artista, como el icono, ya no tiene lugar en una sociedad que poco a poco ha eliminado la función esencial de la imagen simbólica. Así también, después de las vastas y ambiciosas alegorías del Renacimiento, se ve que en su conjunto el arte de los siglos XVII y XVIII se empequeñece hasta convertirse en una simple diversión, en un mero «ornamento». De este rechazo de la evocación nace el ornamentalismo académico que, [...] reduce el icono a la función de decorado. (Durand, 1968:30).

Por tanto, la paradoja que guarda el esteticismo estriba en la medida en que se exaltan los sentidos, con el afán de alcanzar la experiencia de placer o bienestar, se obnubilan las facultades sensibles e intelectuales del ser humano, propiciando la desintegración del binomio fondo/forma.

En el caso del diseño este tropo se torna más complicado dado su enfoque en la funcionalidad de sus productos que, de origen, fue un objetivo primordial. Esta cualidad motivó al diseño a optar por un mundo sin ornamentos, lo que parece contravenir el análisis de Durand. Sin embargo, el *funcionalismo*, al despuntar el siglo XX, no se redujo a juicios sobre la apariencia, sino poseyó un poder estetizante, en tanto instauró un modelo de vida, radicalmente distinto a los contemporáneos. Existía en él:

Un esfuerzo de armonía que va más allá del dominio de la interfaz operativa funcionalizada, afirmándose como producto histórico de una estética nueva, constructora de una nueva sociedad; una sociedad construida más por la respuesta colectiva a la necesidad que por la necesidad de autorrepresentación de sus individuos (Providência, 2005:204).

Cabe aquí recordar que la funcionalidad, por natural que nos parezca, no es un atributo intrínseco de la materia, sino, como los significados, se trata de una cualidad otorgada por las personas. Por tanto, el ser humano “explora los rasgos naturales de los objetos para lograr sus propósitos. Las funciones son relativas al observador; sólo existen con respecto a éste o a los agentes que las asignan” (González, 2009:445). Así, *la forma* es el medio a través del cual se expresan *la funcionalidad* y *el valor semántico*, conformando, entre las tres cualidades, el juego del diseño.

Durante la tercera década del siglo XX, los intereses económicos y de desarrollo de las naciones europeas, por un lado, y la formalización del diseño, por otro, condujeron a la exaltación de la funcionalidad, la cual se convirtió en el atributo primordial, en la construcción del mundo artificial. De este fenómeno da cuenta Jean Baudrillard en su texto *Crítica de la economía política del signo*, en el que expresa:

La Bauhaus es la que sitúa esta universal semantización del entorno, donde todo deviene objeto de cálculo de función y de significación. Funcionalidad total, semiurgia total. “Revolución” con respecto al modo tradicional, en el que los objetos [...] ligados y no “liberados”, no tienen estatus propio y no forman sistema entre ellos sobre la base de una finalidad racional (la funcionalidad) (Baudrillard, 1979: 225).

Este texto no sólo explica la lógica de la funcionalidad, sino produce una imagen nítida de la cultura del diseño y de su institucionalización. Ahora, a la vuelta de los 106 años del manifiesto futurista, que apuntaba ya los

principios de la funcionalidad, vivimos, como lo explica Baudrillard, en mundos integralmente diseñados, entre objetos y productos cuidadosamente planeados, con formas libres de ornamentos y de referencias tradicionales, pero con significados racionalmente articulados. Pese a ello, hay poca reflexión sobre cómo creamos ese mundo artificial, sobre sus implicaciones en las dinámicas sociales o en torno a los principios sobre los que se estructura la dialéctica hombre/naturaleza. Estas son algunas de las incógnitas que atañen a los estudios de *estética del diseño* si comprendemos el actual potencial de la estética como rama de la filosofía.

Estética del diseño o estudios transdisciplinarios

Ante este panorama y con el deseo de comprender los obstáculos que regularmente han encontrado las academias de diseño para incorporar los saberes de la estética en la formación de los diseñadores, analizo algunos de los hechos históricos que propiciaron la restricción del quehacer del diseño al mero esteticismo, mientras la reflexión estética dirigía su atención a la compleja y vasta producción de arte del siglo XX.

La intención es dilucidar las implicaciones del acercamiento de ambos campos de estudio, diseño y estética, sobre los principios del trabajo transdisciplinar para la producción del mundo artificial, más que pensar en una *estética del diseño*. Pues si la estética se ocupa del estudio de la percepción significativa en relación a lo fenoménico, entonces ningún ámbito de la vida queda por fuera de ella, ni el arte, ni la política, ni el intercambio económico o los medios de producción, pero, si se presenta de forma constante, desde qué perspectiva nos plantamos para estudiar la práctica y los productos de diseño o, qué instrumentos teóricos han elaborado los filósofos dedicados a la estética que puedan serle útil al diseñador, o bien, ¿no será que, más que recurrir a teorías histórico-sociales que nos ayuden a comprender la realidad, el pugnar por una educación estética de los diseñadores –como lo hiciera Alain Findelli en su artículo *Ética, estética y diseño*, de 1994– significa el formar una actitud, un tipo de esquema mental más sensible y panorámico sobre la realidad, más que tomar una posición teórica y objetiva para reflexionar sobre el diseño?

Por el estudio de ambos campos de conocimiento percibo que los dos se han desarrollado en tal aislamiento el uno del otro, que nos es difícil visualizar en qué forma o en qué medida compartimos el mismo objeto de estudio, de tal suerte que pareciera que cada uno se aproxima al estudio del objeto a hurtadillas, no vaya la ser que el otro se percate de ello. A la vez, creo firmemente que del encuentro de ambas disciplinas, las dos saldrían beneficiadas, pues

mientras una peca de pragmática, la otra de abstracta y ni falta hace decir cuál es cual. Por tanto, el conjunto de reflexiones que aquí expongo tienen el objetivo de mostrar no sólo lo que ambas tienen en común –el mundo material, la vida– sino cómo sus quehaceres se hallan estrechamente imbricados. A partir de esa conciencia, podríamos entonces visualizar si en la actualidad existen, en alguna medida, las condiciones para que ambos campos de estudio se aproximen con la intención de enriquecer sus respectivas prácticas.

Sobre la inevitable pero desarticulada relación entre la estética y el diseño

Primera etapa. La conformación del diseño como disciplina formal tiene escasos 100 años de haberse suscitado en Inglaterra y Alemania. En su configuración colaboraron por igual arquitectos, ingenieros, artistas y maestros de muy diversos oficios. Entre ellos seleccionaron el cuerpo de conocimientos que determinarían la formación de los diseñadores durante el siglo XX. Desde entonces, fueron ignoradas las teorías estéticas que dominaban el debate filosófico pese a que el objetivo fundamental de la profesión en ciernes fuera el dar forma a la materialidad y los entornos del hombre moderno. Las causas de este distanciamiento entre la estética y el diseño, en todo este tiempo, han variado sin que en algún momento se haya logrado salvar la brecha que los separa.

En un principio, el propósito del diseño fue alcanzar la fusión del arte y la tecnología en la producción de objetos para aproximar el primero a la vida cotidiana y enfocar a la segunda en el desarrollo de las industrias. Para ello, en el primer periodo de la enseñanza del diseño –primeras cuatro décadas del siglo XX–, uno de los ejes entorno al que giraba la formación de diseñadores fue la experimentación sobre las cualidades de los materiales y la instrucción de las técnicas para su manejo o uso como medios de representación, enfocando la atención de los estudiantes en la práctica y soslayando la reflexión.

Mientras tanto, en las facultades de filosofía, los estudios estéticos se orientaban hacia la filosofía del arte, desde una perspectiva historicista. En aquel periodo, radicalmente positivista, el arte era considerado una actividad secundaria con respecto a las ciencias que, al hallarse entre la sensibilidad y la racionalidad del hombre, posibilitaba el conocimiento racional de las cosas. Sobre el carácter de los artistas, se creía en su determinación por los talentos innatos, así como en la existencia de un particular y providencial sentido estético que les llevaba a ser más sensibles a los estímulos sensoriales y emocionales, lo que a su vez provocaba un desinterés hacia las cuestiones prácticas. Mientras que sobre el *telos* del arte, prevalecía la idea de la persecución de la experiencia sublime

para propiciar la percepción integral del sentido del mundo. Con la atención puesta en estos aspectos, aun cuando el diseño hubiese mostrado disposición hacia la filosofía estética, ésta no tenía entre sus temas de estudio los objetos de la vida cotidiana ni, menos aún, su producción.

Ante estas circunstancias, el vínculo entre ambas disciplinas se redujo a dos aspectos, en primera instancia: a las normas de composición y armonía empleadas por las artes plásticas y estudiadas a profundidad por la estética, en tanto elementos y principios de configuración, que, junto con la teoría Gestalt (investigación propia de la psicología cognitiva sobre la percepción), se convirtieron en las normas objetivas de la sintaxis de la imagen, la cual dominó los estudios en diseño hasta finales del siglo XX. El segundo tema fueron los estilos artísticos y decorativos en cuanto a su formalización y relación al espíritu pero, sobre todo, a los gustos de las sociedades que los representaron, ligándose, de esta manera, la noción de estética con los conceptos de placer, deleite o predilección.

Como consecuencia de tales circunstancias se instauró en el diseño una idea de la estética que la reducía a la mera apariencia de las cosas y a los estilos o patrones de representación. Por lo que no es difícil encontrar textos de diseñadores que se refieran a la “estética de los productos” en alusión a la composición de los elementos visuales, sin mayores consideraciones.

La experiencia para la estética

La instauración de un mundo centrado en el progreso industrial y desarrollo de las naciones provocó, eventualmente, la reflexión filosófica sobre los cambios que el nuevo orden mundial provocaba. A partir de la segunda década del siglo XX, se encuentran textos de filosofía que proponían una comprensión más compleja de la estética, ampliando el paradigma que hasta entonces la acotaba.

Entre los autores de estos textos se encuentran los dos filósofos que pueden llegar a ser familiares en el campo del diseño: John Dewey y Walter Benjamin. Para el diseño Dewey ha sido interesante por sus escritos sobre la relación entre la teoría y la praxis en la formación de estudiantes; Benjamin, por sus disquisiciones sobre el aura y la reproductibilidad de la imagen; lo cierto es que los aportes de ambos a la filosofía y a la estética son considerablemente más significativos.

Por su parte Dewey afirmaría que la estética se encuentra siempre vinculada a la sociedad como un todo y que el arte, con sus múltiples aportaciones,

contribuye a *realizar la vida* de las comunidades, es decir, lo percibe como un fenómeno social, aunque reconoce que la fuerza de la *experiencia estética* reside en la afectividad y, por tanto, es netamente subjetiva. Considera, empero, que no se trata de una experiencia meramente personal sino, por el contrario, tiene, inevitablemente, un carácter universal. Los argumentos de Dewey en este sentido valieron para que su propuesta fuera considerada de carácter sociológico, ampliando así el horizonte tradicional de la estética.

Por su parte, Benjamin entiende la estética como el espacio en el que se lleva a cabo la dialéctica entre el mundo material y las actividades creativas del hombre, como tal:

[...] la experiencia estética no puede ser aislada o atomizada en relación a la forma material, pues siempre existe en una relación de carácter dialógico con el lenguaje, las capacidades cognoscitivas, prácticas culturales, ideologías políticas, desarrollos tecnológicos y condiciones económicas (Plate, 2005:142).

Sobre esta visión de la estética y entendiendo por fenómeno estético a las sensaciones que produce el mundo material, la teoría del arte y el estudio de la belleza son sólo un segmento de los estudios de la estética en torno a la sensibilidad y la percepción humanas. A esta disciplina le corresponde también la reflexión filosófica sobre las formas materiales, su interacción entre los hombres y su incidencia en la realidad de las sociedades.

De cara a las formas de conocer del hombre, la naturaleza de la *experiencia estética*, esencialmente sensible, otorga un conocimiento diferente al racional, al connotar una relación distinta con el mundo. Por esta razón, la estética, aunque en estrecha relación con la epistemología, es una rama autónoma de las teorías del conocimiento que han sido desarrolladas al cabo de la investigación e identificación de parámetros cognoscitivos sobre las formas como el hombre aprende, plantándose así como un conocimiento objetivo. En cambio, el estudio estético, al tratar la constante retroalimentación entre sensaciones y pensamientos, implica la reflexión sobre hechos particulares entre entidades concretas que, aun cuando nos puede llevar a la intelección del fenómeno, no es viable estructurar sus resultados a manera de teorías predictivas o conocimiento objetivo. Por esta razón, el espíritu racionalista del diseño descartó el estudio de la materialidad a través de la estética, pues ésta trasciende los lindes de la técnica y de sus restricciones, buscando esclarecer los vínculos y efectos del conocimiento técnico entre las dimensiones del hombre y las distintas estructuras y estratos sociales.

Con tales propósitos, la reflexión filosófica sobre el fenómeno de la *experiencia* tomó líneas de discernimiento distintas a las elaboradas hasta finales del siglo XIX. En primera instancia deja de ser de carácter metafísico y/o místico, además de partir de los principios materialistas del tiempo y el espacio concretos, es decir, se torna en una reflexión que además de filosófica es histórica. Sobre estas bases, Dewey y Benjamin, pero también James, Horkheimer, Adorno y Wittgenstein, y posteriormente Bataille, Barthes y Foucault, entre otros, discurrirán sobre y en torno a la experiencia, enriqueciendo con ello el campo de la estética (Cfr. Jay, 2004: 261-400). Sobra decir que es en ella, en la experiencia, donde se conjugan los sentidos y el intelecto con el mundo, material e inmaterial: el objeto de estudio primordial de la estética.

En tanto para el diseño la experiencia se ha tornado una entidad que debe ser considerada durante los procesos de proyección y planeación dado su renovado interés en el usuario. El diseño centrado en el receptor exige mayor empatía y conocimiento psicológico y cualitativo del uso de los objetos y su experiencia, de ahí que desde la perspectiva del diseñador actualmente valga la reflexión sobre la misma.

Sin embargo, el concepto de objeto estético no equivale al concepto general del objeto de percepción, pues no todo aquello que sea perceptible mediante los sentidos, y que por lo tanto sea susceptible de convertirse en ocasión de la percepción estética, es por ello un objeto estético. Todos los objetos estéticos, son objetos de la percepción, pero no todos los objetos de la percepción son estéticos (Seel, 2010:42).

En relación con esta distinción, Dewey, en su libro *Arte como experiencia*, sostiene que el vivir inconsciente no genera una experiencia pero puede ser un estado en el que se presente un llamado a la consciencia que condicione la presencia intencionada que, de seguir su curso, pueda devenir en una *experiencia estética*. Esta se caracteriza por distinguirse de lo que pasó antes de ella y de lo que pasa después de la misma. Se trata de un episodio o una especie de intervalo existencial en el que se integran cualidades nuevas e irrepetibles al proceso de individuación. El matiz de la experiencia está dado por la emoción que la tiña, ya sea dolorosa o placentera, pero siempre alguna carga afectiva aparecerá unida a los acontecimientos y objetos presentes en la experiencia.

Entendida así, la *experiencia estética* lleva a pensar que mientras la obra de arte es arte en tanto ella misma, se torna una experiencia estética que llena

de sentido el tiempo; el diseño, quizá, en tanto permita el libre flujo de la conciencia durante la evolución de cualquier acción al momento de interactuar con la materialidad, sin importar lo pasiva que esta parezca ser, prestará las condiciones para llenar el tiempo de sentido. De ser así, en ambos casos existiría el potencial de la *experiencia estética*.

Segunda etapa. Pese a la riqueza que ofrecían las reflexiones de Dewey y de Benjamin sobre el sentido de la experiencia y la estética, la situación política de los años 30 y 40 significó un parteaguas en el enfoque de los estudios en diseño. El aprendizaje al que condujo la logística bélica de esos años, llevó a los especialistas en administración, organización y gestión a interesarse por las metodologías de trabajo del diseño, mientras que dentro del campo del diseño hubo un particular interés por racionalizar la práctica y distanciarse de cualquier influencia del arte con el propósito de legitimar el quehacer de los diseñadores, sus procesos de desarrollo y los productos que de ellos resultaban. Ante las evidentes necesidades de los años de posguerra y con estos intereses claros, el diseño permanecería indiferente a problemáticas ajenas a la producción, el progreso y la economía.

Sobre estas bases, comienza una segunda etapa en la enseñanza del diseño con un cambio radical de sus objetivos, pero, a la vez discreto y paulatino, de sus métodos de trabajo y desarrollo de producto. El nuevo orden que entonces se instauraba demandaba procesos y tiempos de producción más eficientes, artículos de duración limitada (obsolescencia) y de mayor atractivo para los consumidores. De ahí que este periodo de posguerra marque el comienzo de un cuestionamiento constante, entre investigadores y docentes del diseño, sobre los propósitos y funciones de la profesión, lo que condujo tanto a su redefinición como a la delimitación de sus actividades en relación con los otros campos productivos.

Como parte de este proceso, se investigaron y diseñaron nuevos métodos de trabajo que imponían procesos creativos de análisis, planeación y producción netamente racionales, lógicos y sistemáticos, en pos de resolver de manera óptima la operatividad de los artículos producidos para funciones claramente acotadas. Los diseñadores de esta generación rechazaron el influjo intuitivo o artístico que las primeras generaciones de diseño ponderaron para el conocimiento de los materiales, herramientas y técnicas, tomando así una mayor distancia con respecto de la estética.

En la instrumentación de estas metodologías, la Escuela Superior de Diseño de Ulm, inaugurada en 1953, tuvo un papel preponderante. A partir de 1958 sus maestros desecharon las enseñanzas de los talleres en los que tradicionalmente se formaban las habilidades manuales y la sensibilidad creativa del diseñador.

Consideraban que la pedagogía del diseño no debía de asociarse al programa idealista de educación estética de la Deutscher Werkbund, sino que debía preparar a los estudiantes para trabajar en la industria, introduciéndolos a los campos de conocimiento de mayor importancia como matemáticas, análisis de sistemas, ergonomía y economía. La racionalización y estandarización de la profesión, no artística pero sí vocacional, fueron los principios rectores de la escuela de Ulm (Betts, 2004:205).

Desde 1962 se formaron en Ulm grupos de trabajo, a manera de institutos, que de forma independiente colaboraban estrechamente con el sector industrial, el cual cada vez mostraba mayor interés por los principios creativos de la escuela y por los sistemas de producción racional que resultaban de ellos. Este vínculo replanteó la relación entre las empresas y el diseñador. Éste, como uno de los agentes de los sistemas de producción, quedó subordinado a los requerimientos de los empresarios, condicionando así la posibilidad de su desempeño autónomo, lo que a su vez condujo a un mayor distanciamiento de las ciencias humanas y a cierta insensibilidad sobre el pulso de las sociedades.

La década de los 60 es el periodo del mayor aislamiento de las academias de diseño con respecto de las ciencias sociales debido a su afán por hacer del proceso de diseño un proceso científico, aun cuando la naturaleza prospectiva de los procesos creativos torna inviable este deseo. No obstante, este anhelo inhibió la posibilidad de analizar los proyectos de diseño desde alguna perspectiva estético-humanista.

El cierre de la escuela de Ulm, en 1968, marca el comienzo de dos tendencias de pensamiento que caracterizaron la enseñanza y la profesión del diseño hasta el comienzo de la década de los ochenta. Ambas tendencias emergieron de la discusión que dominó los últimos años de esta escuela y del deseo de su comunidad de formar diseñadores que pudieran analizar artículos de consumo, en cuanto a su incidencia social y a partir de su relación con los medios de información. Por un lado, despunta el *análisis de sistemas* de Horst Rittel quien propone una segunda generación de métodos de diseño más argumentados y participativos, orientados por un pensamiento analítico amplio que también contemplara las múltiples variables que interactúan en

la relación de la gente, las cosas y las comunidades, sobre los principios de modelos matemáticos, sin ignorar el aspecto estético-psicológico. La segunda tendencia, *semiótica crítica*, instaba acercar a los diseñadores a una mayor comprensión de los procesos cognoscitivos del diseño, así como, a explicar las leyes del consumismo a través de la avanzada investigación sobre el signo y sus estructuras operativas, con la idea de enriquecer el pensamiento teórico-crítico de la cultura material.

Estas dos líneas de investigación y de enseñanza reconocen las limitaciones teóricas de la práctica de los diseñadores y pugnan por una mayor consciencia de su quehacer en relación con el desarrollo de las sociedades. Ambas tendencias problematizan los métodos de diseño propuestos hasta entonces, con una mayor conciencia de la responsabilidad del diseño en la reproducción social, sin embargo, buscan imponer modelos objetivos, lógicos y analíticos de corte estructuralista. Pese a ello, la *semiótica crítica* podría significar cierto acercamiento a la reflexión estética, tanto por el estudio de los signos, como por su intención de analizar el status de estos frente a los conceptos, cualidades o fenómenos que los circundan.

El ethos

En este sentido, pero con un perfil fenomenológico, Walter Benjamin propuso que la producción y el consumo de los valores de uso son, a la vez, la producción y consumo de un signo que se implanta culturalmente. Con base en esta idea y con una comprensión profunda del peso de los valores de uso en la gestación natural de los objetos y las dinámicas de reproducción social, Bolívar Echeverría desarrolla su teoría del *ethos histórico*. Sin el afán de reducir la complejidad de su teoría, para la cual es importante tener siempre en mente que se trata de una teoría crítica del sistema capitalista, desde la contradicción de los valores de cambio y de uso, aquí sólo explico el concepto de *ethos* por considerar que refleja la dimensión en la que se desempeña el diseño, a diferencia de lo abstracto de la estética o de lo tendencioso del esteticismo.

Con la teoría del *ethos* histórico Bolívar buscaba hacer visible la dialéctica entre las necesidades y las ideas que de ellas surgen, por un lado, y la transformación de la materialidad, como contraparte -el espectro que esta polaridad demarca es el campo de acción del diseño-. Para mostrar la vitalidad de esta relación, toma el término griego de *ethos*, el cual etimológicamente connota tres acepciones distintas: *refugio*, *costumbre* y *carácter*. A partir de esta conjunción de sustantivos, él plantea:

El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido. [...] Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso– con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de cierta manera–. Ubicando lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos* histórico puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de vida (Echeverría, 2013:37).

Como teoría estética, el *ethos* histórico reconoce que existen diferentes formas de reproducción social que, a su vez, gestan diferentes tipos de *ethos*. Estos, al estar sujetos a la cultura, aparecen y desaparecen en la historia, organizando las dinámicas y los avatares de los procesos humanos. La historia de los discursos del diseño y de su enseñanza es un ejemplo de este perpetuo devenir sujeto siempre a múltiples intereses.

Tercera etapa. En la década de los 80, ante el desarrollo de la tecnología digital y el crecimiento de los medios de comunicación, se gestó un nuevo giro sobre la idea de diseño y sus métodos de trabajo. En 1981, Nigel Cross plantea la necesidad de reestablecer los valores y los patrones de práctica que deben conducir la manera de pensar y actuar de los diseñadores, así como identificar el cúmulo de habilidades útiles para la resolución de problemas indeterminables. Bajo el mote de *diseño post-industrial*, propone procesos más argumentativos pero, a la vez, más retóricos que incorporaran un mayor número de variables bajo una visión orgánica de su articulación. En la práctica, la inclusión de variables ajenas al diseño exigió la participación de colaboradores con distinto enfoque, lo que posibilitó un cambio notable en el discurso del diseño.

Donald Schön, en 1983, se refiere a este cambio como práctica reflexiva. Ahora, al cabo del tiempo, esta idea se ha consolidado en la expresión *reflexión en acción*, la cual hace referencia a la reflexión sobre la contingencia y a la conjugación del hacer y el pensar. Hacer y pensar se conciben como complementarios, pues el hacer extiende el alcance del pensamiento (al cabo de las pruebas y los movimientos), además de comprobar la experimentación misma, mientras que la reflexión nutre el hacer y sus resultados. Para Schön, la *reflexión en acción* es el reflejo del conocimiento construido en la acción, característico de los procesos de diseño y que, en buena medida, deviene en conocimiento tácito.

Con ciertas diferencias, ambos estudiosos proponen una visión más comprensiva e integral dirigida a desarrollar una epistemología del pensamiento de diseño sustentada en la acción reflexiva que, al ser incidental, representa una forma distintiva para la generación de conocimiento. Igualmente, apela a la comprensión del diseño como fenómeno cultural, siempre dinámico y emergente. Para cualquiera de estos enfoques, no ha de perderse de vista el carácter cualitativo de sus investigaciones y su forzosa fundamentación en algún modelo o concepción de hombre.

Conclusiones

La inserción de las TIC en la cotidianidad de las sociedades abrió la posibilidad de cuestionar y problematizar al diseño no sólo como un campo de estudios formales sino como fenómeno cultural de reproducción social, dando cause al interés que este ha despertado fuera de los centros de investigación y al desarrollo de su conocimiento a profundidad en cualquiera de sus tres vertientes: epistemológica, fenomenológica y metodológica. Sin embargo, pese a la inquietud de ampliar su *corpus* de conocimientos y de replantear la responsabilidad de la profesión en la construcción de la cultura, el dominio actual de los valores económicos sobre cualquiera de las otras estructuras sociales representa un obstáculo que, a la luz de los hechos del presente, parece insalvable. En contracorriente a esta condición, los estudios de estética filosófica, a través de la lógica y la retórica, reflexionan y replantean –tanto como lo hace el diseño sobre sus materiales, variables y restricciones– la posición del hombre frente a los objetos de la naturaleza, del arte o de la cotidianidad; de la producción o la recepción de objetos, de los valores o los juicios estéticos, de la imaginación simbólica o el valor de uso, del concepto de objeto o de la noción de signo, o bien, del significado existencial, cognoscitivo o ético de alguna forma estética. Cualquiera de estos temas puede ser un punto de partida para un análisis estético, pero lo que es significativo captar es que, para la estética, lo importante es rastrear la relación que estos u otros fenómenos guardan entre sí. Esta visión panorámica, propia del pensamiento filosófico, y la variedad de herramientas conceptuales que los estudios estéticos han desarrollado desde el comienzo del siglo XX, enriquecerían, sin duda, cualquier proceso de diseño al ayudarnos a comprender, de forma crítica, el discurso actual del diseño.

Referencias

- Baudrillard, J. (1979) *Crítica de la economía política del signo*, México D.F., Siglo XXI.
- Betts, P., *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of German Industrial Design*, University of California Press.
- Calvera, A. (2008) “Para una estética del diseño, algunas reflexiones en torno a su actualidad”, *Encuadre, revista de la enseñanza del diseño*, pp. 50-59, México, D.F.
- Durand, G. (1968) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu,
- Echeverría, B. (2013) *La modernidad de lo barroco*, México D.F., Ediciones Era.
- Fallan, K. (2010) *Design History, Understanding Theory and Method*, Oxford, UK.
- González O., C., “La modernidad en el diseño”, *Modernidad, Patrimonio, Tecnología y Diseño, Estudios del espacio habitable*, Guadalupe Salazar G., (coord.), pp. 437-685, San Luis Potosí, México.
- Jay, M. (2004) *Songs of Experience*, Los Angeles, University of California.
- Seel, M. (2010) *Estética del aparecer*, Madrid, Katz editores.
- Plate, B. (2005) *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics*, Great Britain, Routledge.
- Providência, F. (2003) “Algo más que una hélice”, *Arte ¿? Diseño*, pp. 195-213, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Ideas sobre poesía como rebelión de la palabra

Jairo Vladimir Sandoval Mota

Resumen

Es para muchos conocida la condena a la poesía que hace Platón en pos del establecimiento de un sistema político perfecto sustentado en la Justicia. En un mundo convulso de violencia, injusticia, impostura y enajenación, ¿hay cabida para la poesía? ¿Sirve la poesía para algo? Hablar de un mundo de tales características sería inadmisibile sin partir de las propias circunstancias, de nuestra realidad más cercana. A pesar de lo avasallador de esta razón de sistema, que por ser unívoca es excluyente, la subalteridad no se deja vencer y, al contrario, cobra mayor fuerza a partir de los efectos de la razón unívoca. La poesía es justamente subalteridad. La palabra del sistema declara “verdades históricas”; la poesía, ¿qué puede ante esto?

Palabras clave: *Lógos, palabra, poesía, razón.*

Introducción

¿Qué es lo que determina nuestro ser en tanto seres humanos, nuestro “estar aquí” en el mundo? Nuestra estancia en el mundo se encuentra determinada no como predestinación (entendida como aquella vía previamente trazada y asignada por algún poder superior e inasequible), sino más bien como posibilidad de un continuo hacernos. Esta probabilidad constante que nos obliga al movimiento es, en primer término, entendida y asimilada a partir de las ideas que en nosotros habitan, al tiempo que son éstas las que nos lanzan a tejer esa vasta tela de posibilidades que revestirá nuestro ser como personas mientras duremos. Las ideas no son más que expresión de un pensamiento, el cual es echado a andar por esa cualidad que desde tiempos ya olvidados fue descubierta como distintiva y específica de nuestro ser: la razón. Reconstruyamos ahora estas nociones, démosles un orden y veamos qué resulta. La razón como aquella nota esencial del ser humano pone en marcha un pensamiento compuesto de pensamientos en interminables conexiones y asociaciones, que son pensados ya en un lenguaje y que serán las responsables directos de nuestro ser en el mundo, es decir, de lo que decimos, lo que hacemos, lo que negamos y hacia lo que nos proyectamos. Hay un entrelazamiento (que no es necesariamente relación causal) entre nuestra razón y lo que somos.

La tradición filosófica no ha perdido la razón ni por un instante, salvo contadas excepciones, como fundamento y punto de partida de su actividad reflexiva y teórica, mas esta razón ha sido entendida como recta, única, unívoca. ¿Pero es en verdad ésta, el lenguaje, el *lógos*, unívoco? Dicha razón particular, del *lógos* “auténtico”, es la que subsiste extendida por un mundo globalizado, imperializado, que exige la resignación a las circunstancias. La crisis actual del orbe exhibe tal razón paradójicamente, pues es tanto la que conduce a la aniquilación (con evidentes muestras de catástrofe) del sistema, como al tiempo es aquella gracias a la cual éste se expande. No obstante hay una palabra que no es poseída, que escapa y deslumbra por su cercanía, olvidada pero no extinta, siempre viva: la palabra poética.

En un mundo convulso de violencia, injusticia, impostura y enajenación, ¿hay cabida para la poesía? ¿Sirve la poesía para algo? A pesar de lo avasallador de una razón de sistema que se impone, que por ser unívoca es excluyente (de todo lo diverso de la cultura), la alteridad no se deja vencer sin más, por el contrario, cobra mayor fuerza a partir de los efectos de esa razón particular. La poesía es justamente alteridad. La palabra del sistema declara “verdades históricas”; la poesía, ¿qué puede ante esto?

Las ideas aquí expuestas aspiran a dar respuesta a las interrogantes planteadas, o cuando menos, ayudar a plantear un preguntar más allá de lo aquí cuestionado, que por ello mismo será un pensar más allá de lo ya pensado. Para nuestro propósito trazaremos el discurso en cuatro momentos que se implican necesariamente y que nos han de llevar a la reflexión buscada; en el primero hablaremos sobre el lenguaje descubriendo su carácter esencial en los seres humanos; en el segundo pondremos de relieve la situación generalizada del orbe que podemos llamar su estado de crisis; en el tercero contrastaremos la palabra racional entendida en su univocidad con la palabra poética; finalmente; plantearemos ideas más extensas sobre la poesía, todo lo cual nos llevará al cierre del discurso.

El lenguaje, recinto del ser

Anticipábamos al inicio del presente trabajo una de las cualidades por la que el hombre es tal, o al menos, gracias a la cual puede entenderse a sí mismo frente a la multiplicidad de seres que también se encuentran en el mundo, pero de los que el ser humano busca irrefrenablemente distinguirse. Esta cualidad, la razón, es conceptualizada por los primeros pensadores de la antigua Grecia, y será acaso su legado más importante para la posteridad, al menos desde su introducción en un sistema de pensamiento filosófico. *Lógos* tiene múltiples acepciones entre las que destacan la de “contar” en sentido numérico y en sentido discursivo o narrativo; también incluye “decir”, “hablar”, “razonar”. Vemos que este término mantiene entonces una relación en su significado con la palabra y con el lenguaje.

El *lógos* pasa, a partir de Platón, a ser la nota distintiva del ser humano, aquello que le es más propio pero que no obstante no es algo dado definitivamente, de una sola vez y para siempre, sino que tiene que ser reconquistado hasta lograr su máxima expresión. El hombre se distingue esencialmente por ser un “alma racional”, donde razón implica palabra, verdad, Ser, y tiende hacia el valor supremo entre todos: el Bien. Podríamos reconocer esta idea también en el pensamiento filosófico de Aristóteles donde la definición de hombre, a partir de sus categorías, apunta al mismo aspecto esencial de la razón: es un “animal político”, social, en virtud de ser un “animal racional”.

Lo anterior nos da una base para entender el *lógos*, la razón, la palabra, el lenguaje, como algo esencial del ser humano. Ciertamente el lenguaje, ese fuego divino robado a los dioses (o bien, cedido por ellos), ha constituido y

construido al hombre, a través de éste, el ser humano se hace más (humano). Pero ¿qué es el lenguaje? ¿Podríamos volvernos sobre él sin tornarlo otra cosa? El surgimiento del lenguaje supone un puente, pero por lo mismo un distanciamiento: el ser humano a través de éste puede ligar ese mundo interior de pensamientos, sentimientos, afecciones, con el mundo exterior de cosas, de lo que hay; pero por otra parte al referirse a las cosas, inevitablemente lo hace a partir de algo que no son ellas y, como tal, el signo suplanta al objeto. Octavio Paz dice: “La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza; el signo y el objeto representado eran lo mismo” (Paz, 2006: 29); no obstante esta actitud, la más primaria, más tarde se vio modificada gracias a la actividad del pensamiento que impuso un distanciamiento entre palabra y objeto. Esta actitud propiamente intelectual se inició como un determinar las palabras, delimitarlas, hacerlas claras y precisas, dotándolas de un significado que remite al objeto. A partir de esta labor surgió el concepto y toda una forma de estar en relación con las cosas en el mundo, mediando el concepto se consolidó la división entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el objeto a conocer y el sujeto cognoscente.

El lenguaje entendido así, como mero medio de relación, instrumento para establecer relaciones entre las cosas y nosotros, es susceptible de hacerse también algo analizable y por tanto manipulable. No ha sido otra la pretensión de corrientes filosóficas que se gestaron el siglo pasado –como la escuela neopositivista– y otras que en nuestros días tienen vigencia. Pero este objetivar el lenguaje implica arrancarlo del ser humano, descarnarlo, aislar al uno del otro, no obstante el hombre y sus problemas y pasiones cotidianas no pueden ser entendidos sin el lenguaje, del mismo modo que éste no puede pensarse sin el ser humano. La realidad es captada a partir de un lenguaje y se construye así de igual forma a través del mismo. El ser humano inscrito en la realidad colabora en su construcción y en su propia realización (proceso de hacerse él mismo real) por medio de la palabra y aún más, él mismo como vocablo, pues: “La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad” (Paz, 2006: 30). Pareciera pues, que queda el ser del hombre prisionero en la jaula del lenguaje, conclusión a la que se llega no sin ironía después de haber visto en la palabra tan sólo un instrumento a disposición del hombre; sin embargo concebirlo como prisión del ser del hombre sería volver a objetivar lo in-objetivable, esto es, tanto el lenguaje como el ser humano. Por esto que no podemos volvernos hacia él pues de la misma forma es hacia nosotros mismos, sin un temblor de incertidumbre que delata nuestra sospecha de estar hablando de algo inasible. Si el lenguaje se nos escapa en su realidad última, es

quizá porque éste es “una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar” (Paz, 2006: 31).

Entendido el lenguaje así, habría que decir que la palabra no es dicha por nosotros sino que más exactamente, es ella la que nos dice, no sólo da significación a las cosas sino que más originariamente nos da una a nosotros. Las cosas y nosotros, dotados, de sentido por esa misma significación, expresamos y comunicamos, estamos dentro—y mejor aún, con el lenguaje. Acaso podríamos afirmar que todo es lenguaje, sin temor de errar. De ser esto así, arribamos a la determinación última de las cosas, a su ser, y por ende, al Ser mismo. Si el lenguaje es el fundamento de las cosas y de nosotros mismos en tanto pertenecientes a esa totalidad abarcadora del mundo, éste se equipara así mismo con el Ser, principio unitario, fundamento originario de todas las cosas.

El ser atraviesa como él mismo su ámbito, delimitado (*tempus*) por el hecho de presentarse en la palabra. El lenguaje es el ámbito o recinto (*templum*), esto es, la casa del ser. La esencia del lenguaje no se agota en el significado ni se limita a ser algo que tiene que ver con los signos o las cifras. Es porque el lenguaje es la casa del ser, por lo que sólo llegamos a lo ente caminando permanentemente a través de esa casa (Heidegger, 1995: 231).

No es el lenguaje instrumento, medio, ni objeto. Tampoco es jaula, prisión que lo encierra todo, carga, pena. Es el recinto del Ser, morada del fundamento mismo de las cosas. Y en tanto que el Ser no está más allá de las cosas sino que yace en ellas y en nosotros, somos esa morada. Su voz es la nuestra. La objetivación del lenguaje que pretende del mismo modo hacer de todo objeto, es una forma violentada de éste, ya que su naturaleza no es manipulable en sí misma, ésta reside en su total y pasmosa libertad de ser; “la palabra se niega a ser mero concepto, significado sin más. Cada palabra (...) encierra una pluralidad de sentidos” (Paz, 2006: 21). La polisemia inherente de los vocablos intenta ser erradicada en nombre de la univocidad mediante la conceptualización rigurosa de la lengua prosaica.

Llegamos con esto a uno de los puntos de mayor tensión, aquel donde la palabra es disputada por dos tendencias antagónicas, dos fuerzas que se alzan por sobre todas las demás y reclaman para sí el divino don de dicho término, y así lanzarlo y lanzarse al mundo de un modo muy peculiar, siempre transgresor. Históricamente esta pugna ha estado representada y ha sido

originada por dos modos de decir: la palabra filosófica y la palabra poética; la primera aspira unidad, univocidad; la segunda exhala equivocidad, la riqueza de la polisemia. Sobre esto, María Zambrano nos dirá que “la palabra, el logos, es lo universal, lo que expresa la comunidad en lo humano. Y el poeta usa la palabra, no en su forma universal, sino para revelar algo que solamente en él ocurre, en el último fondo de lo individual” (Zambrano, 1996: 118).

En efecto, el *lógos* fue concebido originariamente como aquel punto de convergencia en lo común; la unidad del Ser de acuerdo con el pensamiento filosófico griego podía alcanzarse gracias al *lógos*. Se hilvanaron así los conceptos pensamiento-lenguaje, Ser-verdad, pensamiento-Ser y finalmente pensamiento-verdad. Tras la multiplicidad de las apariencias, filósofo fue aquel que buscó la unidad del Ser; por sobre lo transitorio de las cosas, la permanencia siempre idéntica de las ideas; más allá de lo incierto presente a los sentidos, la verdad del Ser. Esta actitud filosófica prevaleció a través de la tradición hasta nuestra época, incluso en estos días en que la voz del filósofo ya no es voz siquiera. Y así, esa actitud emanada del pensamiento reflexivo se tornó modo de hacer mecánico. Sobre el filósofo que busca la unidad, dice Zambrano: “Quien tiene pues la unidad lo tiene todo” (Zambrano, 1996: 20); sentencia terrible para el porvenir nunca acabado de los hombres.

El abismo de la noche del mundo

Arrojados a un mundo que nos es extraño, oscuro y confuso, buscamos un asidero firme donde podamos estar de manera segura. La palabra busca esta seguridad de la cual aferrarnos, y es ésta la que crea dicha seguridad. No puede haber certeza alguna en la equivocidad, en la multiplicidad caótica, se precisa reducir el espacio abierto de lo informe, delimitarlo; la palabra se vuelca entonces a conceptualizar el mundo. Esta labor titánica se inicia sistemáticamente en Platón, quien ya prefiguraba en el mundo de las ideas siempre idénticas, siempre las mismas, la exactitud del concepto. La palabra filosófica, decíamos, aspira a la unidad, aquella donde finalmente se identifica el pensamiento con el Ser y con la verdad, y alcanzar la unidad, ese punto a partir del cual todas las cosas se conforman, supone lograr esa totalidad de las cosas. Poseer lo uno será por consiguiente poseer el todo. ¿Qué deriva de esta aterradora ambición?

Esta pretensión de alcanzarlo todo habiendo logrado la unidad no es siquiera pensable si antes no se destierra del mundo toda fuerza superior incapaz de ser maleable por el hombre, y esto se consuma en el mentado tránsito del *mythos* al *lógos*. Un lugar despoblado de lo divino remite a un mundo del hombre para

el hombre. Es quizá éste uno de los máximos logros del modernismo, en que la razón parece haber triunfado sobre el mundo. Éste es ya del hombre.

El mundo queda cimentado en la conciencia, que es expresión directa de la mayor potencialidad humana ya actualizada, es decir, la razón, pero este erigirla en fundamento del mundo entraña un desplazar todo cimiento anterior y ajeno: lo divino. Y este desplazamiento de lo *otro* divino implica establecer la mismidad subjetiva y más inmediata del hombre, lo cual supone que el ser humano expresado a través de su conciencia es un pilar firme y digno de establecer el todo. Nada más errado, pues se ignora así la condición humana de constante llegar a hacerse, nunca ser definitivamente.

La voz filosófica que afirmó la supremacía del hombre por sobre todas las cosas, superioridad que inició como un determinarlas y poseerlas por la palabra, se consolidó como modo de estar en el mundo para la generalidad de los hombres. Son las ciencias las herederas de este camino trazado, y es la técnica la principal vía de afirmación y validación de ese *lógos* unidimensional. “Uno de los rasgos de la edad moderna consiste en la creación de divinidades abstractas” (Paz, 2006: 163); hemos desterrado lo celestial y hemos divinizado los conceptos. La técnica moderna es el culto nuevo a unos ídolos conceptuales.

La apología de la técnica (que, por sí hasta este punto no ha quedado evidenciado, implica toda una manera de pensar, de decir y hacer, de la racionalidad que funciona) recurre de manera frecuente a clamar los beneficios de un desarrollo explícitamente progresivo, progreso que se halla a disposición del común de las gentes y que redunde en su beneficio propio. La técnica se ha vuelto la sustancia de la cotidianidad, tanto así que encontramos una para cada actividad, un modo de ejercer control sobre las cosas, pero también, sobre las personas. Gracias a la ella, el ser humano lo ha conquistado todo, lo posee todo, menos a sí mismo. Y no obstante, este poseerlo todo no es más que tener los objetos del orbe, las relaciones, las abstracciones cuantificables, los espacios geométricos, los tiempos cronométricos; nunca lo eternamente inasequible: el mundo, la “existencia mundanal”, lo que es.

La Ilustración fue el momento más alto de la reflexión filosófica de la modernidad, punto en que se consolidó nuestro tiempo, pero también fue el inicio de algo más. La iluminación venida a los tiempos de penumbra fue sólo eso, súbito luminar que en lo oscuro de una época plantó velas, antorchas

quizás, pero ni logró detener el ocaso ni previó que esa luz sería temporal. Y las tinieblas de la noche se extendieron por todo el globo.

Nuestros tiempos, apoyados en un soporte tan endeble como lo es el hombre y su racionalidad, no tienen verdadero fundamento, no hay más raíz que la “voluntad de voluntad”, es decir, el mero capricho, el querer realizado, la “autoimposición intencional”. La razón misma ha sido relegada a segundo plano como pretexto para cimentar algo más atractivo: el poder. Técnica y poder se dan la mano a favor del humano de nuestros días. El poder puede secuestrar, comprar, corromper, enajenar, desaparecer, asesinar, traicionar, despojar y no ser cuestionado siquiera, poco teme por su perduración, ya que precisamente la técnica del sistema –cada vez más confundida entre la científicidad, la tecnología, la economía y la retórica– lo legitima ante los ojos de la sociedad, si no en abierta aceptación, en tácita resignación.

Nos encontramos en un abismo, el de la oscuridad del mundo, el que es el fundamento de esta larga noche, que es en realidad, la falta de fundamento. Y este fondo abisal de nuestra época pareciera no tener fin, y es que en efecto: “Largo es el tiempo de penuria de la noche del mundo. (...) En la medianoche de esa noche es donde reina la mayor penuria del tiempo. Entonces, ese tiempo indigente ni siquiera experimenta su propia carencia” (Heidegger, 1995: 200). La falta de conciencia de nuestro presente decadente, terrible, lo perpetúa aún más, y no será sino mediante una voz –la de aquel o aquellos que hayan penetrado hasta la raíz de esta noche– que tomemos conciencia y podamos cambiar nuestra situación. ¿Será esta la voz del poeta? Pero, ¿cómo escuchar la palabra poética en donde ha reinado la filosófica, la “recta razón” y la razón técnica? Justamente la noche del mundo, estos tiempos de penuria, se sustentan en la negación de la voz *otra*, la mínima, la palabra que habla más de la vida y por la vida en lugar de alabar ídolos abstractos; hemos llegado a la indigencia del mundo debido al silencio a que se vio sometida la *otra* palabra, la de la alteridad, esa que hoy es palabra indignada que construye y por eso mismo, más digna. ¿Y cómo no ver como raíz de este tipo de vocablo el *lógos* poético?

Y es que mientras el *lógos* filosófico, el del poder y de la técnica, busca la unidad para poseerlo todo, el poético no busca propiamente todo, “el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna”. Quiere “un todo desde el cual se posea cada cosa”, pero no se trata de las objetivaciones de la razón, lo que el poeta ambiciona “no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa

fantasmagórica y soñada” (Zambrano, 1996: 22). La palabra poética ilumina la noche del mundo como una luz natural, como luz estelar en lo oscuro del cielo. “Todavía se demora un canto sobre su tierra de penuria. La palabra del rapsoda preserva todavía la huella de lo sacro” (Heidegger, 1995: 203).

Poesía y pensamiento, busca y hallazgo

Hemos arribado al punto donde nuestro preguntar inicial nos sale al encuentro. En estos tiempos de penuria, ¿qué es lo que puede hacer la poesía? Estamos en el sitio más álgido de esa constante tensión entre poesía y pensamiento, entendido este último como la expresión de la “recta razón”, es decir, de la unívoca (y posiblemente por eso mismo hegemónica); ¿pero no es acaso también la poesía una forma de expresión del pensamiento? ¿De qué tipo de pensar? Entonces, ¿hay más de una forma válida de pensamiento? Si la razón nos ha llevado a esa noche duradera, ardua “donde reina la mayor penuria del tiempo”, ¿no será la misma razón la que nos pueda elevar de este abismo?

Se trata en definitiva de dos formas muy distintas de hablar, de pensar, de ser y estar en el mundo, aunque a la vez tienen tanto en común que no en vano han sido denominadas por el filósofo Eduardo Nicol como las “formas de hablar sublimes”. Ambas parten de la condición humana: el estar-aquí en el mundo, como constante posibilidad de ser, no obstante cada una toma su propia posición frente a esta condicionalidad. Ya anunciábamos que tanto la filosofía como la poesía buscan la unidad, pero ésta última de talante muy diverso, pues la que busca el filósofo es la de la totalidad como un abstracto, mientras que la del poeta es la de todas y cada una de las cosas concretas que hay. El *lógos* del pensamiento filosófico se lanzó temerariamente a identificarse con el Ser y por tanto con la verdad, es así que la palabra filosófica dice verdad en tanto que nombra el Ser; no hay distinción entre pensamiento y Ser, pensamiento y lenguaje. Pero el lenguaje de la poesía expresa más la sinrazón que la razón, lo individual más que lo universal, lo múltiple más que lo singular. De esta forma la palabra poética parecería estar traicionando al *lógos* y al mismo tiempo – inverosímil acto de contradicción pura– escapar del Ser.

Desde Platón el *lógos* filosófico triunfó sobre el poético en el sentido de que instauró su hegemonía sobre la cotidianidad de lo mundano. La razón se decide en el pensamiento platónico a ser lo más perfecto del alma humana, único medio para llegar al valor supremo del Bien, cuyo correlato en el mundo de las cosas sensibles es la Justicia. Y fue así que en su proyecto político de *La República* expulsó a los poetas por ir en contra de la verdad, y por consiguiente contra el valor de la Justicia. La palabra poética, decíamos, es traición este

principio y escape del Ser, en suma: “El *lógos* –palabra y razón– se escinde por la poesía (...) Es en realidad la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que hombre” (Zambrano, 1996: 33). ¿Pero no es más bien la voz, esa voz filosófica, la que escinde la realidad? El lenguaje en su forma prosaica encierra cada cosa en conceptos, los significados determinan lo que es lo real, la palabra se asfixia en una sola voz, un único sentido. De acuerdo con Paz, al servirnos de los vocablos los mutilamos, amputamos lo que tienen de abierto a múltiples sentidos. Pero el poeta “no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original” (Paz, 2006: 47). La palabra así desnuda de toda pretensión objetivante, en ese mostrar sus entrañas de riqueza inagotable, apertura del mundo (nuestra visión de él).

Esta apertura del mundo es tomar plena conciencia de él y de nuestro estar aquí. Así mismo es reconocer la noche del orbe, saber del abismo que fundamenta nuestros días, de la huida de las divinidades y de las atrocidades que suceden en un mundo –sólo en apariencia– laico. Pero no se trata tan sólo de saberlo, que esa tarea la acomoda más a un cronista o a un historiador; el poeta es aquel que descende al fondo del abismo: “Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (Heidegger, 1995: 201).

¡Cuán diferentes son el *lógos* filosófico y el poético! La palabra prosaica encierra todo un mundo *para* nosotros, la poética distiende frente a nosotros un vasto mundo en el cual *somos*. Es por eso que la palabra filosófica es búsqueda, es por eso que siempre deja algo fuera, mientras que la voz poética es hallazgo, encuentro con la presencia inaprehensible y por ello mismo, es comunión. ¿No será precisamente esto, la falta de comunión entre los seres (humanos y no humanos) lo que nos arroja al abismo de nuestros tiempos de penuria?

La poesía como opuesto de la palabra filosófica que en la actualidad es suplantada por la voz de la tecnocracia, de la hegemonía en el orden establecido, la poesía pues, como expresión del ser humano, palabra diversa y múltiple, reaparece en nuestro contexto en afrenta a Platón pero al mismo tiempo en cabal congruencia con él, pues si en busca de una República justa y ordenada se le rechazó, ahora en virtud de las mismas –humanas– aspiraciones, se le invoca.

¿Qué es poesía?

Temo, habiendo llegado a este momento del discurso, defraudar, pues parecía que aquí se iba a dar respuesta a la pregunta tan inquietante que en el orden de un discurso lógico ha de anteceder toda extensión de ideas. En efecto, por qué no comenzar diciendo qué es la poesía y después proceder a desarrollar la tesis en que indagamos las posibilidades de ésta en un contexto como el nuestro. O bien, presentar la tesis y finalizar con la definición de lo que la poesía es. Pero esta pregunta (¿Qué es poesía?) se muestra engañosa, incierta, porque no es algo que pueda abordarse por los meros conceptos, que en ningún caso y bajo ningún orden le harán justicia a lo que es. Definir y conceptualizar le pertenece al *lógos* filosófico, a la actitud intelectual, sería paradójico definir el *lógos* poético haciéndolo prosaico. Y sin embargo no hay otro medio que las palabras, no hay más lenguaje que el que tenemos, pero puede manifestarse de manera muy peculiar, y decirnos entonces más de lo que la voz técnica nos puede decir. En esto reside la virtud y la esencia de la poesía, en que su decir dice más de lo ya dicho. El lenguaje se trasciende a sí mismo. Heidegger nos dice que los poetas, aquellos de entre los mortales que más se arriesgan al descender al fondo del abismo, arriesgan el decir, son poetas cuando son los que más dicen.

Debemos hacer aquí un distingo necesario, ¿la poesía queda reducida al decir del poeta?, y por consiguiente, ¿sólo la encontramos en los poemas? Decididamente no. Se pueden construir poemas siguiendo las reglas estilísticas de diversas corrientes, se pueden generar “poetas” con título, pero no habrá poesía, a menos que ésta sea una manifestación vital del ser humano. Por otra parte la poesía se revela no sólo textualmente, sino que puede estar presente en toda creación humana, en todo hacer, a la vez puede mostrarse en instantes de vida, lugares y paisajes. Es la presencia misma del ser de las cosas, es lenguaje, *lógos*, pero la contracara de ese analítico y exacto. No hemos de creer entonces que la poesía se reduce al hecho de un decir “bonito” o agradable, no, como *lógos*, como palabra, es modo de ser y de estar en el mundo. Por esto hemos de abandonar toda tentativa de definirla y delimitarla. Dejemos hablar ahora a quienes han comprendido mejor esta cuestión, como María Zambrano:

La palabra de la filosofía por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer, perdida. Las dos palabras tienen su raíz y su razón. La verdad que camina esforzadamente y paso a paso, y avanzando por sí misma, y la otra que no pretende ni siquiera ser verdad, sino solamente fijar lo recibido, dibujar el sueño, regresar por la palabra, al paraíso primero y compartirlo (Zambrano, 1996: 114-115).

La poesía es vuelta al origen, por esto es comunitaria. La voz filosófica y la poética tienen su raíz y su sentido. Son las dos caras del *lógos*. ¿Y qué puede hacer este tipo de palabra en tiempos de crisis, donde pervive la de forma incuestionada –que no incuestionable– del sistema? La filosofía tiene siempre un compromiso con la realidad en que se suscita, no puede ignorar sus circunstancias pues sería negar esa constante búsqueda en la que se encuentra. Pero ésta no puede trazar caminos definitivos, prescribir soluciones, atraer devotos ni lanzarse a la plena y fortuita acción; no puede hacer esto sin que deje de ser filosofía como tal. Sin embargo lo que puede –e irremediamente debe– hacer es denunciar las falsedades, las falacias de la palabra dominante, revelar la injusticia y descubrir la corruptela con que se encuentra en su caminar. De manera análoga, la poesía no puede promover levantamientos ni ser prescriptiva, puede ser utópica mas no profética; y también comprometida con sus circunstancias no hace más que mostrar, hacer presencia aquello que se halla oculto o que es sabido por todos. De esta forma también es denuncia y manifestación del ser humano como comunidad. Paz nos dice:

La imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad (Paz, 2006: 261).

Por otra parte Heidegger:

Cantar, decir expresamente la existencia mundanal, decir a partir de lo salvo de la percepción pura y completa, y decir sólo eso, significa: pertenecer al ámbito de lo ente mismo. Este ámbito es, como esencia del lenguaje, el propio ser. (Heidegger, 1995: 235)

La poesía es retorno de la conciencia al Ser. Regreso a nuestro ser, re-arraigarnos en el mundo. Volvemos a ser lo que éramos y no hemos abandonado del todo. Regresar, no en infatigable retorno de lo mismo, no en inerte nostalgia desesperanzada; es retorcer a lo originario que por serlo queda fuera de la linealidad del tiempo: es lo que siempre hemos sido-siendo.

Por esta razón la palabra poética es revolucionaria, y quizá el título del presente trabajo hubo de ser “poesía como revolución o revuelta de la palabra”, pues ciertamente la palabra poética es una re-vuelta, movimiento cíclico, revolución.

En esta la noche del mundo nos es preciso una revolución de la palabra, encontrar el fundamento de nuestro ser, el *lógos* poético es reclamado con

urgencia para consagrar nuestro ser aquí. Contestamos que la poesía no sirve ni en nuestros tiempos de penuria ni en ningún otro (pese a ser susceptible de caer en servidumbre), y no sirve porque ello le corresponde a lo que queda bajo el ordenamiento de la técnica y de los designios del poder, la poesía en cambio es hacer presente lo común en donde no hay jerarquías, muestra el rastro de lo *otro* divino desde la ausencia de fundamento de nuestra época, es conciencia pero también es más que sólo eso.

La poesía es revolucionaria en la doble acepción del término: como vuelta al origen y como enfrentamiento al orden vigente. ¿Podrá ésta traer paz y justicia a nuestras realidades? ¿Cómo ha de ser esto si la consideramos como mero discurso o retórica de cambio? El cambio, en todo caso, no ha de operarse en la *psique* de las personas (a manera de las ideologías y peroratas emancipadoras), sino a niveles más profundos del ser del hombre.

Pero quizá no sea menos urgente el *lógos* filosófico, el originario que no ha derivado aún en empoderamiento. Preguntamos, ¿cómo el hombre puede vivir sin poesía en su existencia? Y no con menor turbación, ¿cómo el hombre puede vivir sin filosofía?

Referencias

- Heidegger, M. (1995) “¿Y para qué poetas?”, *Caminos de Bosque*, pp-pp. 199 – 238, Madrid, Alianza.
- Paz, O. (2006) *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (1996) *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

Torre de Babel: pasado material, entre la narración y la imagen

María del Carmen Rivero Quinto
Maricela Dorantes Soria

Resumen

Recuperar el pasado requiere un ejercicio memorístico, colectivo e individual. Esta acción puede volverse susceptible de ser objetiva o subjetiva, es a través del tiempo y de las condiciones que se ejerzan sobre él, que el ejercicio mencionado modifica su condición inicial. La temática Historia y representación, invita a centrar la atención en uno objeto del pasado material del hombre: la Torre de Babel, partiendo de la relación que existe entre la Historia, la imagen y la Literatura. Con el tiempo, la Torre de Babel, en tanto objeto icónico y simbólico, ha generado uno de los procesos intertextuales más ricos en manifestaciones, como la reescritura literaria, mítica, icónica e histórica, al ocupar un papel significativo para cada disciplina.

Palabras clave: *Historiador, Memoria Histórica, Literatura, Ecfrasis, Intertextualidad, Icónica, Imagen, Torre de Babel.*

Platón y la representación

La relación de la Historia, con la imagen y la Literatura en tanto discurso del pasado, establece vínculos que merecen ser analizados. Si bien la literatura no es icónica, gracias a ella es posible generar imágenes mentales y acceder a circunstancias históricas de su contexto para vislumbrar la subjetividad del autor. Diversos procesos históricos, como sujetos en el tiempo, han buscado o intentado hacer perdurar los acontecimientos en la memoria histórica, esa en la que el ser humano es consciente de su pasado, el cual intenta compaginar con su presente.

El hombre, en su afán por trascender, ha ocasionado que algunos objetos adquieran un valor que los hace subsistir en la memoria colectiva como símbolos, los cuales permiten explicar o equiparar situaciones o circunstancias particulares de su contexto.

Las imágenes sirven al historiador para recrear y reconstruir el pasado y, a su vez, otorgarle narración a un discurso histórico inmerso en las representaciones. El propósito de esta ponencia es evidenciar cómo la Torre de Babel, en tanto pieza del Mundo Antiguo, ha sido representada a través de distintos discursos, y que hoy en día se preserva como símbolo de lenguaje, poder y fuente bondadosa para la ficción.

Platón señala que las representaciones que hacemos del pasado se registran como “apariencias” de lo percibido, mas no son en sí lo real percibido, ya que la acción histórica requiere de una reconstrucción del pasado (Platón, 1959: Libro X). Si equiparamos lo anterior con el ámbito histórico, el historiador se convierte en narrador y reconstructor del devenir histórico y con ello transmite la “percepción” o “apariencia” de lo que considera acontecido. La narrativa de la historia no es mera reproducción de acontecimientos, sino que en ella se localiza una reconstrucción del pasado.

El historiador tiene como objetivo la imitación de la realidad, la cual logra a partir del conocimiento que tenga de ella, es decir, de su esencia, ya que le está vedado el objeto en sí mismo. Es a través de la ecfrasis, por medio de caracteres, que recrea la realidad, no la reproduce, debido a que sólo puede reconstruir y no volver al presente lo que ya es pasado y, por consiguiente, aquellos procesos resultan efímeros y concluidos.

De igual modo, el discurso de la ficción ha encontrado en la ecfrasis una manera efectiva de apropiación de los discursos visuales, e icónicos, a través de “la representación verbal de una representación visual” (Hefferman, cit. por

Pimentel, 2003: 282). La Torre de Babel era un zigurat dedicado al dios Marduk. Estos edificios se caracterizaban por tener una planta cuadrada, construidos como terrazas, escalonadas en varios niveles, y el último nivel se destinaba para rituales sagrados. En este sentido, el autor mimetiza la realidad mediante el uso particular del lenguaje y, además, duplica la imitación al echar mano de mecanismos que propician la resignificación de otros discursos en el propio mediante la intertextualidad y la ecfraasis literaria.

La idea de que el “imitador” de Platón sólo conoce el mundo mediante “apariencia de las cosas”, es decir, sin conocer al objeto en sí, lo lleva a concluir que los artistas, y en especial los poetas, no producen sino “fantasmas en los que no hay nada real” (Platón, 2013: Libro X). Es aquí donde debemos identificar que las representaciones son reproducciones de objetos materiales y que trascienden a la imagen o al texto gracias a quien los genera, pero carecen de la materialidad del objeto real, son una representación de lo que alguien percibe como real y, aunado a ello cabe considerar la subjetividad de su creador.

De tal modo que, en el caso de la Torre de Babel, lo que en nuestros días, y a través de diversas fuentes, se ha construido en el imaginario colectivo sobre esta famosa construcción mesopotámica, es resultado de lo que las fuentes históricas, el mito sagrado, la literatura, así como la pintura, han devenido fuentes primordiales para el historiador que ya no tiene acceso al objeto material que ha gestado infinidad de reproducciones a través del tiempo y que hoy en día sólo son fuentes primarias para su quehacer histórico.

Comprendemos por representar aquello que nos manifiesta, muestra, figura, encarna, simboliza, reproduce y traza (conf. Diccionario de Sinónimos Castellanos, 1968: 370). De acuerdo a lo anterior, representar se define, en el quehacer histórico, como la reconstrucción del pasado, de hechos, objetos o personas, es decir, los historiadores intentan representar el devenir a través del discurso que elaboran, reconstruye su objeto y, para ello, echa mano de los textos históricos, de las imágenes gestadas en torno de su estudio e incluso, deberíamos señalar, que podría considerar a los textos literarios como fuentes para tal empresa; de acuerdo a Eugenia Revueltas, ambos discursos (histórico y literario) comparten una afinidad que va más allá de la descripción y el análisis frente a la interpretación, ambos son “estructuras narrativas” cuya finalidad es “narrar la historia del hombre” (Revueltas, 2004: 273).

La Torre de Babel: entre la Historia y la realidad

Las representaciones, tanto en texto como en imagen, resultan necesarias para evocar de manera visual a la Torre de Babel. La torre era un zigurat llamado

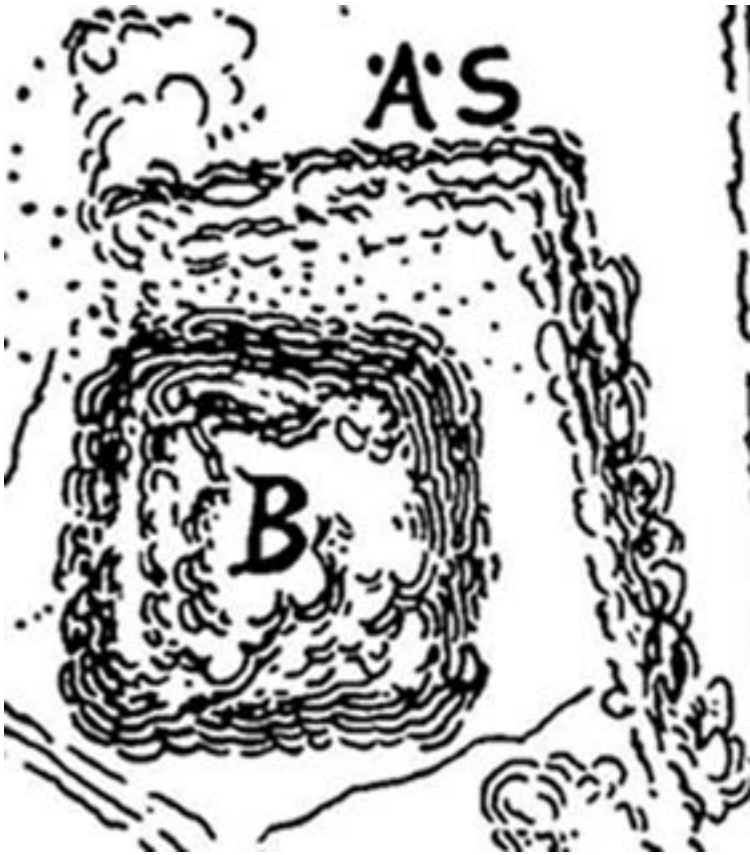


Figura 1. Plano de las ruinas de la Ciudad de Babilonia (Koldewey, 1914).

Existe otra referencia sobre la Torre de Babel, una vista aérea, en la que se observa el basamento cuadrado de lo que correspondería geográficamente al lugar de la torre en Babilonia (fig. 2).

Figura 2. Vista aérea de Babilonia (Amiet, 1982: 121).

Es preciso señalar que ambas imágenes muestran la base de la torre con una forma cuadrada, misma que Heródoto de Halicarnaso describe, en el siglo V a.C., en su ecfra¹sis sobre ésta. La Torre de Babel era un zigurat dedicado al dios Marduk. Este edificio se caracterizaba por tener una planta cuadrada, construida como terrazas, escalonadas en varios niveles, y el último se destinaba para rituales sagrados. Las imágenes mostradas ponen de manifiesto la propuesta de Platón cuando alude a que las representaciones son sólo apariencias.

Diversas imágenes representan la Torre de Babel, pero con una apariencia distinta a la que observamos antes. Es decir, algunas muestran una base hexagonal y, otras tantas, una base circular u oval (fig. 3).



Figura 3. Gustave Doré, *La confusión de las lenguas* (ca. 1865-1868). Grabado, colección privada.

Heródoto relató la existencia de varias torres superpuestas sobre el templo de Júpiter Belo, el cual estaba sobre uno de los dos alcázares, y sobre el segundo un palacio; las torres son cuadradas y conformaban ocho cuerpos, y sobre el último una capilla. De igual manera, existe la descripción de la torre en el relato bíblico del Antiguo Testamento:

En ese entonces se hablaba un solo idioma en toda la tierra. Al emigrar al oriente, la gente encontró una llanura en la región de Sinar, y allí se asentaron. Un día se dijeron unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos, y a cocerlos al fuego.» Fue así como usaron ladrillos en vez de piedras, y asfalto en vez de mezcla. Luego dijeron: «Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. De ese modo nos haremos famosos y evitaremos ser dispersados por toda la tierra (Sagrada Biblia, 1964: Gén., 11: 1-4).

La descripción que elabora Heródoto y la que encontramos en el *Génesis*, no están directamente interrelacionadas, ya que la primera hace referencia al aspecto material de la torre y la segunda, a la construcción como medio para llegar al cielo.

Existen distintas representaciones visuales de la Torre de Babel, algunas de ellas hacen referencia a su construcción, con marcada tendencia hacia las cuestiones religiosas. Entre las representaciones antiguas tenemos la perteneciente al Manuscrito de Aelfrico Grammaticus. En ella se aprecia a los



constructores levantando la torre y sobre la escalera un ángel y quien tal vez sea un personaje sacro, ambos observan la acción (fig. 4).

Figura 4. Torre de Babel, Manuscrito de Aelfrico Grammaticus, siglo XI, Museo Británico, Londres.

Las escenas de la construcción plasmadas en imágenes, no sólo permiten reconstruir el discurso bíblico, sino que otorgan conocimiento sobre vestimenta, tecnología e incluso la mentalidad de la época. Además de que, como puede apreciarse en la figura 5, representan la voluntad y el empeño humanos por alcanzar lo superior.



Figura 5. Dibujo alemán de la baja Edad Media (1370 d. C.) que representa la edificación de la Torre de Babel. Maestro de Weltenchronik, Pergamino. Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

Dentro de las imágenes es necesario discurrir sobre el sincronismo y diacronismo de la torre, con lo cual lograremos recuperar el contexto cultural, religioso, político, social e incluso económico en que se crean. Las representaciones de la torre refieren a aspectos significativos dentro de un espacio y tiempo determinados pero, a la vez, dentro de un periodo largo de tiempo.

A la par, con el análisis de estos objetos, los cuales trascienden, se elabora sobre la percepción que se tiene de ellos en distintas etapas históricas y permiten rastrear las transformaciones en la interpretación del discurso, así como la comprensión de éste en su contexto. Se recupera el acontecimiento, el objeto, a través de la memoria histórica y se reconstruye el pasado con aspectos significativos del presente en que se gesta. Valdría la pena considerar que es sobre todo la ecfrasis bíblica la que predomina en las distintas representaciones. En la mayoría de las imágenes observamos aspectos religiosos; otras tantas ponderan la tecnología y el poder constructor del hombre (figs. 7 y 8).



Figuras 7 y 8. Detalle. Torre de Babel, Manuscrito de Aelfrico Grammaticus, siglo XI, Museo Británico, Londres.
Pieter Brueghel el Viejo, La construcción de la Torre de Babel (1563), 114 cm. x 115 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Hoy en día la representación de la Torre de Babel continúa siendo objeto de imaginación y creación, ejemplo de ello es la obra de Marta Minujín, creada en la Plaza San Martín, Buenos Aires, Argentina (2011), en conmemoración por la designación de Buenos Aires, por parte de la UNESCO como Capital Mundial del Libro 2011 (fig. 9). La torre está conformada por 30 mil libros, si elaboramos una analogía sobre esta obra y el relato bíblico, los libros representan la multiplicidad de idiomas existentes, recupera la idea de que los hombres unidos fueron confundidos por el dios del Antiguo Testamento al multiplicar su código unitario. En el relato, la destrucción de la torre tiene el propósito de la dispersión; mientras que, en Buenos Aires, los libros en distintos idiomas unifican a los seres humanos. En este sentido, el deseo de unir fuerzas en aras de algo mayor, también ha sido motivo de reescritura en la literatura.



Figura 9. Torre de Babel, Marta Minujín, Plaza San Martín, Buenos Aires, Argentina, 2011.

Babel, torre infinita de letras

En los pasillos del cuento “La biblioteca de Babel” se concentra gran parte de los temas obsesión de Jorge Luis Borges: la eternidad, el hombre proyectado al infinito, la sabiduría, el conocimiento del pasado, la hermenéutica de lo oculto y, sobre todo, los libros en tanto objetos preciosos y perfectos creados por el más imperfecto de los seres: el hombre y su entendimiento. Porque la biblioteca es la representación de una búsqueda hecha de letras; la escritura, un ejercicio de esa búsqueda.

A través de los años y las representaciones, la Torre de Babel ha supuesto un símbolo que busca unir el plano terrenal con lo supremo. En numerosos textos, Borges ha planteado, mediante personajes arquetipo, una de sus obsesiones que empata con la idea que representa la torre: el infinito y la proyección del hombre y de su capacidad de conocimiento.

“La biblioteca...” es un cuento que se suma a la tradición de los textos históricos, míticos e icónicos sobre la Torre de Babel, así como de la capital del imperio sumerio: Babilonia. Narrado desde la perspectiva de un hombre viejo, quizás un árabe próximo a la muerte, el cuento es una suma de varios símbolos que refieren a la idea de proyección infinita, y a la idea de una sabiduría que siempre nos ha de rebasar.

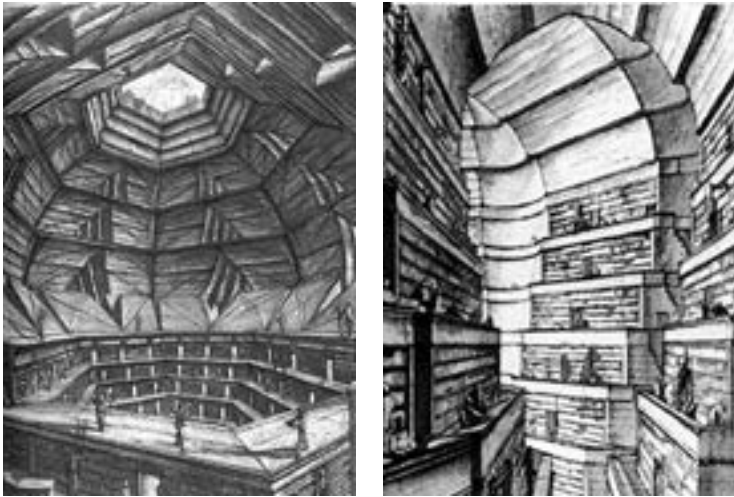
En el cuento el narrador nos habla de la existencia de una biblioteca que alberga todo el conocimiento presente, pasado e, incluso, el deseo de adentrarse en posibilidades futuras. Erudito y conocedor de las mitologías del mundo antiguo, Borges, en este sentido, edifica un cuento que tributa a una de las civilizaciones a la cual el hombre se consideraría deudor: la sumeria. A ellos debemos la rueda, la escritura cuneiforme, el concepto de Ciudad-Estado, el origen de la legislación civil, entre otros aportes científicos.

La perfección, nos dice el narrador de “La biblioteca...”, mueve a los hombres a ir en su búsqueda y abandonar su zona de confort para acceder a un orden superior, de tal modo que se corre el rumor de que entre los andantes por los caminos hexagonales de la biblioteca-Universo hay un grupo de hombres que ha logrado llegar al hexágono superior, es decir, al igual que como se registra en documentos históricos y arqueológicos que atribuyen el último piso al encuentro de lo divino con lo humano, dicho grupo de hombres habría alcanzado la Sabiduría.

La intertextualidad, concepto que debería relacionarse con mayor frecuencia al de ecfrasis literaria, nos recuerda que de entre la abundancia de productos culturales el hombre constantemente regresa a las formas textuales anteriores. Mientras que en el *Génesis*, por la torre los hombres buscan el cielo; la ecfrasis de Borges es un lugar hexagonal e infinito (fig. 10):

El Universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías

es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. [...] Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias [...] La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante (Borges, 2000: 86-87).



La descripción de la forma de la biblioteca es una ecfrasis nocional, es decir, “el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje [...] no existe fuera de la descripción que lo construye” (Pimentel, 2005: 284) aunque, evidentemente, es reescrito con alusiones al texto bíblico y de la tradición yahvista.

Figura 10. Ilustraciones de ediciones del cuento de Borges.

Como en el texto del Antiguo Testamento, en “La biblioteca...” hay hombres rebeldes, inconformes, hombres conscientes de la posibilidad de algo más, de algo superior y quienes encontraron, más que un castigo, unas limitantes que les recuerdan su condición finita:

Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. Esos peregrinos disputaban en los corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas, arrojaban los libros engañosos al fondo de los túneles, morían despeñados por los hombres de regiones remotas. Otros enloquecieron (Borges, 2000: 93).

Mientras que, en el libro del *Génesis* los hombres, descendientes de Noé y primeros pobladores después del diluvio, son castigados en su soberbia y su ansia de fama mediante la confusión ejecutada por un dios celoso de los misterios del Todo; en el texto de Borges la confusión, la incomprensión y el malentendido quedarían conjurados por el bien común que supone el acceso libre y para todos al conocimiento “No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza” (Borges, 2000: 92).

Durante la preparación de este trabajo hemos dado con la fotografía de una vista panorámica de los restos del esplendor de la capital sumeria, Babilonia (fig. 2). En ella puede apreciarse que la base de la torre tenía una forma cuadrada. Cabe pues, como nota y como tema pendiente, rastrear en qué momento la imagen que se ha heredado de la torre modificó su estructura cuadrada a hexagonal. Según el arqueólogo francés Pierre Amiet, el último piso del templo, que no torre ni observatorio astronómico como supuso Diodoro de Sicilia, estaba consagrado a la celebración de un rito que daba inicio al año nuevo babilonio: “Se trataba de las sagradas nupcias del dios y la diosa, representadas por el rey y la gran sacerdotisa durante las ceremonias del año nuevo” (Amiet, 1982: 124).

El narrador de Borges, quien da testimonio desde un presente que acentúa la lejanía en el tiempo de la torre, plantea con escepticismo que el último piso debería ser aquel en el que el hombre se iguala con el dios, si tal concepto fuese posible un “análogo” a un dios, dice Borges:

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. [...] Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? (Borges, 2000: 95).

La Torre de Babel en el cuento adquiere una doble significación que va más allá de lo que la teoría intertextual nos señala como alusión, su función es de iconotexto, es decir, el proceso textual por el cual “No sólo la representación visual es leída/ escrita –de hecho es descrita– como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico” (Pimentel, 2005: 283).

El libro del *Génesis* supone la idea de que los hombres con una sola lengua obtienen el poder de la unificación y fama, por lograr una empresa común, mientras que el narrador del cuento reitera la posibilidad de alcanzar la Sabiduría: “la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco signos ortográficos” (Borges, 2002: 97).

De la torre se sospecha, así señalan registros históricos y arqueológicos, que no se terminó de construir y que también sufrió varios ataques, es decir, que fue corruptible como los seres que la soñaron. Por su parte, el narrador dubitativo de Borges, quien duda de la comprensión de su interlocutor, presume infinita a la “divina biblioteca” (Borges, 2002, p. 96):

Yo afirmo que la Biblioteca es interminable [...] Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. Acabo de decir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito (Borges, 2000: 87, 98-99).

La alusión, señala Gérard Genette en su tipología de la transtextualidad, es la manifestación intertextual más difícil de identificar en un texto puesto que no cuenta con marcas de algún tipo que indiquen al lector su presencia. La alusión se revela en “La biblioteca...” cuando el narrador testimonia la reacción de los hombres poseedores de un conocimiento absoluto: “Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto” (Borges, 2000: 92). Lo que ocurre de modo similar en el *Génesis* cuando los hombres deciden formar un objeto que los trascienda.

Los textos de diversa índole, así como las imágenes, son un intento de figurar, de construir proyecciones mentales sobre la búsqueda de poder. El hombre que lograra llegar a lo alto o encontrar escrito, como en Borges, su vaticinio, sería un ser superior. En este sentido, la Historia nos da cuenta que las imágenes, así como las distintas ecrasis en el tiempo, nos remiten a ese deseo primigenio. “La biblioteca...” resulta una propuesta de Borges a uno de sus temas obsesión: a través de un iconotexto la trascendencia humana: ¿qué hubiera pasado si los hombres hubieran logrado subir por lo que él llama “la escalera divina”?

Consideraciones finales

Las representaciones realizadas por el historiador aluden a una recreación de la realidad, sea que parta de fuentes escritas, imágenes o de su propia imaginación, ésta última la menos aceptada por la “rigurosidad objetiva” del quehacer histórico. No podemos dejar de lado que toda reconstrucción del pasado termina influenciada por la subjetividad de quien la elabora y con ello, recuperando la propuesta de Platón, es evidente que sólo mostramos “apariencias” de lo que consideramos realidad, pero no es la realidad en sí misma.

Esto se corrobora al observar las distintas representaciones de la Torre de Babel que a lo largo del tiempo distan de los restos arqueológicos. La forma cuadrada enunciada en la geografía de lo que conformara la ciudad de Babilonia difiere de las diversas formas hexagonales, circulares y ovaladas. Si partimos de la propuesta de que el “imitador” sólo recupera la “apariencia de las cosas”, sin llegar a conocer al objeto, distintos pintores e ilustradores, incluso escultores, son prueba manifiesta de lo anterior, ya que recrearon a la torre de acuerdo a su percepción, incluso intención.

Con la relectura de “La biblioteca de Babel”, en nuestros días tan faltos de memoria histórica y consciencia estética, es posible inferir que Jorge Luis Borges, devoto de la tradición y la sabiduría pasada, construye relatos que tributan al imaginario sobre la ciudad sumeria su esplendor así como valora aquello que sus hombres deseaban: la trascendencia. Así, el cuento se suma a las representaciones históricas y efrásticas que de la ciudad de los sabios se han hecho.

El narrador funciona como un testigo. Si bien la teoría clásica de géneros literarios nos señala que la narrativa consiste en tomar un evento que sea contado por un narrador que realice retratos con palabras, el narrador en el cuento de Borges se enviste con el ropaje de aquel istor griego, del que “expone [...] para que no se desvanezcan con el tiempo los hechos de los hombres, y para que no queden sin gloria grandes y maravillosas obras” (Heródoto, 1727-1802: 3). Si istor es un hombre escéptico, que da cabida a las posibilidades de la explicación lógica de los sucesos, entonces en el cuento el narrador se atreve a emitir juicios de un pasado remoto aunque no desconocido: “No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total” (Borges, 2000: 96).

Parece que en el cuento la representación se duplica: en un sentido intertextual se reescribe el mito y, a la vez, se engendran caracterizaciones (imágenes

ficcionales) de aquellos hombres que buscaron, como en el dibujo alemán de la Baja Edad Media, alcanzar el Sol.

Notas

¹ Jorge Volpi, al respecto, señala: “la ficción literaria destaca por no ser icónica [...] los signos se acoplan en nuestra mente y forman símbolos cada vez más complejos” (2012: 24-25).

² Dios creador del hombre y soberano de Babilonia. Dios principal del panteón babilonio y sucesor de Enlil, considerado, por tanto, “patrón de Babilonia” (Amiet, 1982: 124). En este sentido, cabe anotar que “Desde hace alrededor de un siglo disponemos de dos documentos cuneiformes babilónicos (neobabilónicos) que hacen referencia al Etemenanki y ofrecen datos concretos sobre el zigurat. Estos documentos son cruciales para nuestro conocimiento de la torre porque nos acercan a su materialidad. El primero es la tablilla del Esagila, escrita en el 229 a. C. y copia de un original varios siglos anterior (siglos VIII-VI). Descubierta en 1876 y luego pérdida hasta 1912, se encuentra en la actualidad en el Louvre. Es un texto matemático que ofrece críticamente las medidas del edificio («El que sabe debe mostrarla al que sabe, el que no sabe no debe verla»). El segundo es una estela de la colección Schøyen de Oslo; descubierta en 1917, data del siglo VII-VI a. C. (604-562 a. C), contiene además un alzado del edificio y un dibujo de la planta del templo que lo coronaba. Se trata de un documento único porque ofrece una ilustración contemporánea de la reconstrucción realizada en la primera mitad del siglo VI por Nabucodonosor II. [...] Una inscripción identifica la torre sin lugar a dudas: «Etemenanki, zigurat de Babilonia. Lo construí para maravilla de los pueblos del mundo, alcé su cima hasta el cielo, hice puertas para las entradas y lo recubrí con asfalto y ladrillos»” (López, 2007: s/p).

³ El término procede del hebreo Babbel, la Ciudad de Babilonia, fundada por Nemrod, a orillas del Éufrates, en Mesopotamia; etimológicamente proviene de balal, que significa confundir, así como de babili, puerta de Dios. Categoría utilizada para mostrar el desprecio por Babilonia (*Diccionario Bíblico Ilustrado*, 2002: 78-79; *Sagrada Biblia*, 1964: 8). En otros textos, se plantea que la palabra también puede significar “dispersar” (López, 2007: s/p).

⁴ Del verbo acadio zaqura, que significa “construir en alto”.

⁵ Sincrónico se refiere a las relaciones de los términos dentro de una estructura; mientras que, lo diacrónico se enfoca a las percepciones de esos términos en lo continuo, y que se cambia la percepción de éste en lo sucesivo (Saussure, 2001: 121-122).

⁶ Ferdinand de Saussure señala que el símbolo difiere del signo porque “nunca es completamente arbitrario, no está vacío” y refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención en asociación de ideas generales. Además, el símbolo requiere de un intérprete (Saussure, 1998: 105).

⁷ En este sentido, cabe señalar que, así como las representaciones icónicas o los testi-

monios históricos sobre la torre, el cuento de Borges, antologado en *El jardín de los senderos que se bifurcan* de 1941, no es la única ecrasis literaria ni mucho menos el único relato transtextual en el que se alude a la torre. Consideramos, por el momento, mencionar a algunos de los autores que han reescrito sobre este objeto del pasado material del hombre, entre ellos Sor Juana Inés de la Cruz o Voltaire. Anotamos este tema como pendiente para un estudio comparativo más extenso. Por otro lado, cabe señalar que el texto bíblico no es el único que hace referencia a la terrible torre. De hecho, fuentes históricas señalan que su alusión fue registrada mucho antes en textos mesopotámicos como el *Enuma Elish* el cual “contiene un relato de la edificación de una torre en Babilonia anterior a las menciones de Josefo [y] Heródoto” (López, 2011: s/p). Según este autor, también existen otros registros atribuidos a escritores yahvistas como “el Séfer Hayashar o Libro de las generaciones, escrito al parecer en torno al siglo XIII” y el “Genesis Rabbá [que] al parecer recibió su redacción final en el siglo V a partir de múltiples fuentes orales y escritas”. En ambos textos, los hombres se revelan ante su dios, ya sea para destruirlo o para salvarse de un posible segundo diluvio. La historia, en efecto, resulta mucho más profunda que lo que la herencia nos ha dejado.

⁸ En el afán de evitar obviar u olvidar alguna referencia, no podemos pasar por alto la ya conocida relación que se ha establecido entre las ecrasis de Borges y los grabados del artista holandés Maurits Cornelis Escher. De más está decir que ambos creadores nunca se conocieron ni está comprobado que el grabador haya nutrido su creación a partir de los textos de Borges o viceversa.

⁹ Aunque, en este sentido, Raquel Bórquez anota que habría una contradicción porque la Biblioteca está suspendida en el vacío y el bibliotecario está “perdido” entre los anaqueles, por tanto, “La Búsqueda del libro total, de la verdad, del sentido, es perpetua, no hay tal centro” (2007).

Referencias

- Amiet, Pierre (1982), “Babilonia. En tiempos de Nabucodonosor”, en *Grandes civilizaciones desaparecidas. Misterio de las civilizaciones olvidadas*, 120-125pp., México, Seleccionaciones del Reader’s Digest.
- Borges, Jorge Luis (2000), “La Biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- Diccionario de Sinónimos Castellanos. Obra indispensable para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo* (1968), México, Editorial Pax-México.
- Diccionario Bíblico Ilustrado (2002), Colombia, Cream Editores.
- “El seis: la hécxada” (s/a), disponible en <http://www.psicogeometria.com/geometriasagrada13.3c.html> (Consultado el 24 de marzo de 2015).
- Genette, Gérard (1997). “La literatura a la segunda potencia”, en *Desiderio Navarro (ant.). Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*: pp. 53-62, La Habana: uneac/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

- Heródoto de Halicarnaso, (s. V a.C.), *Los Nueve Libros de la Historia, Libro I*, Capítulo CLXXXI. Traducción P. Bartolomé Pou, S.J. (1727-1802).
- Koldewey, R. (1914), *The Excavations at Babylon*, Londres, Macmillan and Co.
- La Biblia (2002), Edición Latinoamericana, México, Editorial Verbo Divino.
- López Guix, Juan Gabriel (2007) “Tras la sombra de Babel”, en *Revista de historia de la traducción*, núm. 1: 12 pp., Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Montero Fenollós, Juan Luis (2007), “Babilonia y Nabucodonosor. Historia antigua y tradición viva: Bosquejo sobre su realidad histórica y su presencia en el cortejo bíblico de Lorca (Murcia)”, en Dialnet. Recuperada el 13 de octubre de 2012, disponible en Portal de Recursos Educativos Abiertos (REA) disponible en <http://www.temoa.info/es/node/481548> (Consultado en febrero de 2015).
- Platón (2013), *La República*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Pimentel, Luz Aurora (2003), “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 4, 281-295, México, UNAM.
- Revueltas, Eugenia (2004). “Historia y literatura. Entre el conocimiento y el saber”, en *Historia y novela histórica*, Conrado Hernández (coord.), México, El Colegio de Michoacán. A.C.
- Saussure, Ferdinand de (1998), *Curso general de lingüística*, México, Fontamara.
- Volpi, Jorge (2012), *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, México, Alfaguara.

La existencia en la poesía de Takaaki Oguri

Linda Emi Oguri Campos

Resumen

Takaaki Oguri es un artista japonés que dentro de su obra artística, en su mayoría conformada por pintura, se encuentra un pequeño compendio de poemas que el artista escribe en tiempos de la posguerra, aproximadamente en los años cincuenta, cuando experimenta una devastación aunada a un cuestionamiento de la existencia misma. Aquí se presentarán algunos de los poemas para ilustrar la idea de la filosofía de la existencia del artista, la cual proviene de su origen japonés, de su experiencia y de su mismo planteamiento ante la vida. Se mencionarán algunos conceptos de la filosofía japonesa y de la religión que conformaron el carácter del artista donde se hace patente esta correspondencia.

Palabras clave: existencia, filosofía, religión.

El pensamiento japonés

Dentro del pensamiento japonés, la relación que existe entre la filosofía y la religión es inseparable, diversos autores de occidente han concluido que en Japón, estos dos elementos son análogos, puesto que es herramienta de acercamiento racional y práctico que se vivencian en el inconciente a través de sus costumbres y tradiciones, en la posición que toman frente a la vida. Esta analogía se explica si se considera a la Filosofía en su sentido original como la sabiduría que vincula el conocimiento teórico y el práctico; para el japonés este acercamiento racional y práctico al conocimiento se sirve de la lógica inductiva y de los principios del mundo natural y humano, de la naturaleza, la moral y, sobre todo, de lo físico, lo mental y lo espiritual.

El término de Filosofía como tal se introduce en Japón a finales del siglo XIX como *tetsugaku*, fue creado por Nishi Amane¹, término que hace su aparición en 1874 en su obra *Nueva teoría sobre la unión de todas las ciencias en una sola "Hyakuichi shinron"*² donde la define de la siguiente manera:

La Filosofía, que he traducido como *tetsugaku*, significa el establecimiento de un método de conocimiento que exponga y clarifique el Camino del Cielo y la moralidad que se manifiestan en el espíritu humano. Es un tipo de conocimiento que ha existido desde la antigüedad en Occidente. (Nishi citado en Masaaki, 1958:107)

En esta definición se puede apreciar la adopción de conceptos foráneos a su tradición, pues la Vía del Cielo es un concepto que adopta Japón del Confucianismo, y que tiene el sentido del método para conocer y clarificar las bases éticas y morales. Nishi Amane con el término *tetsugaku* refiere en el sentido de los kanji que utiliza como “los centenares saberes”.

La filosofía japonesa contiene características propias basadas en su tradición cultural, estableciendo una estrecha relación entre las doctrinas religiosas ancestrales y el discurso filosófico, donde su preocupación predominante es el encuentro con el Absoluto y el hombre visto en su existencia más que en su esencia. Las influencias se engloban en una incorporación del Confucianismo al Shintoísmo que es su “religión” nativa, en cuanto a su código de ética, el sentido de jerarquía y la piedad filial, lo cual ha sido clave para la construcción de su carácter como pueblo, hasta la actualidad es conservada este sentido de ética en todos los ámbitos.

El Budismo se enraíza en su cultura al encontrar en éste una respuesta a sus supersticiones y naturaleza estética, se desarrolló excluyendo la lectura extramundana y pesimista, incorporando las doctrinas del *Karma* y el *Nirvana* como soluciones frente a la insatisfacción vital; así el Budismo respondió a las tendencias prácticas como el mismo carácter del japonés.

El pensamiento japonés en palabras de los filósofos de la escuela de Kyoto, mencionan que pensar transforma el modo de ver las cosas de la vida, de lo contrario no es un pensar, en el sentido pleno de la palabra. El pensar es al fin y al cabo, ver, y el ver claramente es la satisfacción del pensar. La transformación de la conciencia de las cosas de la vida es lo que elimina la necesidad de una distinción entre la filosofía y la religión como distintos modos de pensamiento, por lo que la transformación de la conciencia justifica las tradiciones doctrinales e histórica y no es a la inversa. La religión y la filosofía se refieren a modos de pensamiento en que los conceptos no tienen nada que perder y mucho a ganar en una co-implicación. (Heisig, 2012)

Takaaki Oguri y su poesía

Durante la guerra, Takaaki Oguri cuenta que su mayor deseo era morir por la Patria, puesto que el nacionalismo en Japón siempre ha sido muy arraigado, llega a un ultranacionalismo que los llevó a la gran depresión en plena Guerra Mundial. Tuvo una educación militarizada en la cual se enfatizaba el orgullo de ser japonés, dirigida a anteponer a la Nación ante el yo, donde la identidad nacional se conformaba por el emperador, pues se les enseñaba que todos los japoneses son hijos del emperador, quien es el descendiente de *Amaterasu*, el *kami* del Sol, hija de *Izanagi* e *Izanami*, los creadores de todos los *kami*.³

Durante la guerra se percata de la decadencia del propio ser humano, que a través sus relatos hace notar y reclama la insensibilidad que fue envolviendo a la gente por los estragos de la guerra, como la escasez de alimento, de medicamentos, que los obligó al egoísmo al que tuvieron que aferrarse para sobrevivir. Ese sentimiento de la posguerra puede percibirse en la poesía de Oguri como afirmación ante la deshumanización que sus ojos presenciaban en ese momento. Así se observa en el siguiente poema:

Compendio de poemas de Takaaki Oguri

Sou desu

Tsumari ningen dakaradesu.

Sou desu.

Tsumari ningen to ningen

dakaradesu.

Si...

Finalmente ese es el ser humano

eso es correcto

porque finalmente

así son los seres humanos...

Este poema representa una afirmación del ser humano, comprensión quizá con un halo de resignación y aceptación de la propia naturaleza del hombre, negando la divinidad de éste que aún vive, ya que el Shintoísmo sostiene que cuando el hombre muere, éste contiene la posibilidad de convertirse en deidad.

La poesía que tuvo su gestación en la posguerra está marcada por la dolorosa experiencia que representa la Segunda Guerra Mundial, irónicamente la guerra tuvo como consecuencia un florecimiento de la poesía japonesa, muchos poetas japoneses por primera vez trataban de asimilar su situación histórica. De esta manera la poesía que tradicionalmente tomaba como tema principal la naturaleza, expresando los fenómenos que ésta nos regala, como las plantas, las montañas, las rocas, se enfrentó a una realidad atroz y a una humanidad destrozada.

La guerra mostró los límites del humanismo a los japoneses y causó una pérdida de la visión y significado del mundo moderno. Asimismo, la pérdida de valores éticos y religiosos, se sumergió en una crisis de autoridad que no alcanzaban a comprender del todo, se trata de sucesos tan grandes, crueles, que acontecían a gran velocidad, los cuales no conseguían asimilar.

(Compendio de poemas de Takaaki Oguri)

われわれが

死んだら

夢の 残滓が のこる

だけだ。

Wareware

Ga shindara

Yume no zansai nokoru

Dakeda.

Cuando nosotros
muramos
Solo quedará
El vestigio de un sueño.

En este poema, *zansai* se refiere al espíritu que permanece sin apegarse, aquel que se mantiene alerta; es la esencia del gesto, como se puede apreciar. Primero habla de un *nosotros*, como hombres que coexisten, se trata de una poesía que nos habla de una finitud aceptada, menciona que lo único que quedará será el vestigio de un sueño, sin embargo esa huella puede ser aquello que permita reconstruir algo del pasado.

Al mencionar vestigio o huella de un sueño, Oguri se refiere al *yo ilusorio* del Budismo, que es el del mundo empírico, que pertenece a la vida mundana, al mundo de la ilusión. El *yo ilusorio* no podrá liberarse sino hasta encontrar el *Nirvana*, la liberación que se relaciona con un estado de felicidad, asimismo en Japón suele decirse que cuando alguna persona muere, se convierte en Buda.

Dentro del Budismo en su forma mezclada con el Shintoísmo, la muerte contiene el concepto *mujyoo*, que significa impermanencia o transitoriedad de la existencia humana y de todas las cosas, apreciándose una resignación frente a la fragilidad de todo lo viviente.

La concepción de la muerte en Japón, es tratada como un retorno a la naturaleza pero de carácter animista, en la que se alberga un tipo de vida diluida, de ahí que se hable en el poema refiriéndose al vestigio de un sueño.

En el pensamiento japonés, Nishitani⁴ menciona que frente a la muerte y la nihilidad toda vida, toda existencia pierde su certeza y su importancia como realidad, se ven ambas como irreales. Desde la antigüedad, el ser humano ha expresado constantemente esa fugaz transitoriedad de la vida y de la existencia como un sueño, una sombra, o la trémula neblina del caro veraniego (Nishitani, 1999).

El poema aparece acompañado de la imagen de Buda, normalmente llamado *Hotokesama*, que se encuentra en el nicho de culto budista o shintoísta, llamado *butsudan*⁵. Aunque la palabra *hotoke* se relaciona con diversos términos como un alma, un muerto. Una persona benevolente, *hotoke sama* se refiere a la persona que ha logrado el *satori* (iluminación).

Si bien podemos encontrar representaciones de Buda meditando, usualmente en el butsudán se encuentra la representación de Buda de pie, que significa que ha descendido del cielo para llevar a los seguidores de vuelta al paraíso. Amida Buda es el que acoge, consuela en el más allá y, al mismo tiempo, el del poder intelectual.

Compendio de Poemas de Takaaki Oguri

Naze sorega aruka.

Sorega shuppatsuda.

Sorega touzen nanda.

Sorega shuttenda.

¿Por qué existe eso?

Eso es el principio.

Eso es evidente.

Eso es el destino final.

En esta poesía se pone nuevamente de manifiesto la aceptación de la muerte como suceso natural que en el Shintoísmo es visto sin temor, está acostumbrado como algo evidente a la vida terrenal y a la muerte, ambos son eventos temporales en el mundo cambiante.

Posiblemente la imagen que dibuja en el poema sea designada la representación del tiempo donde el pasado y el futuro se encuentran en los triángulos uno de figura positiva y otro de figura negativa, y el tiempo presente se encuentra en la línea continua, puesto que para la cultura japonesa lo importante es el presente continuo, se trata de ese *Nakaima o presente medio* del Shintoísmo. El maestro Oguri mencionaba que en Japón se nace blanco y que nuestro trabajo consiste en mantenerse blanco, aunque la vida mundana es lo que ensucia al hombre.

Más aún, la temporalidad para el Budismo es el tiempo que se percibe a través de la interioridad, pues no se trata del tiempo objetivo que se percibe con los sentidos, el *Soutoushu*⁶ lo expresa como *Nikon*, es decir el *ahora mismo*, en donde el tiempo o los tiempos no son algo que corre, ni mucho menos que se encuentran más allá de la realidad, sino que se relacionan entre sí en el *Satori*.

En el *Shobogenzo* de Dogen, es distinguiblemente una filosofía que se basa en las acciones, es la reunión entre la mente y el mundo exterior, en este sentido la acción es tanto objetiva como subjetiva al mismo tiempo. Si el idealismo es

la filosofía del sujeto y el materialismo es la del objeto, la filosofía de acción es una reunión de objeto sujeto, ya que la acción es el contacto con el mundo mental, con el mundo físico, por lo que existe en forma instantánea, siempre en el momento presente (Nishijima, 1987).

La imagen tradicional del tiempo es una línea que se extiende desde el pasado hasta el futuro, sin embargo en la filosofía de la acción el presente es esa línea continua, porque el momento de actuar es el ahora y su ubicación es donde nos encontramos en acción. Dogen explica que la vida no se trata tan sólo de una experiencia mental o física, sino que se trata de algo real en sí mismo.

Para Nishitani Keiji la realidad que vive y muere por todas las cosas que llegan a ser y dejan de ser en el mundo está “realizada” en el sentido total del término: uno participa en la realidad y por lo tanto sabe que uno es real. Este es el punto de vista de la vacuidad. La vida en su totalidad vuelve a ser un tipo de “doble exposición” en la cual uno puede ver las cosas tal como son y a la vez verlas transparentemente hasta su relatividad y transitoriedad.

Con todo esto, la vacuidad es considerada un punto de vista, no se trata de un *terminus ad quem* sino de un *terminus a quo*, es decir, la inauguración de un nuevo modo de mirar las cosas de la vida, un nuevo método para valora el mundo y reconstruirlo. (Heisig, 2002)

En este otro poema (único que él mismo tradujo al español) podemos observar cómo se refuerza esta idea del tiempo-ser:

Al correr del triste tiempo pasado se le llama destino y nos conformamos.
Al correr del inestable tiempo futuro se le llama suerte.
Y a éste, debo probar mi pequeña lucha.
El presente no pudo pensar, si no, se paraliza el tiempo.

泣いたことがあり、
怒ったことがあり、
笑ったことがあり、
そうなら
君は 立派に
詩人の タンペラマンを
持っているわけだ。

Naitakotogaari,
Okottakotogaari,
Warattakotogaari,
Sounara
Kimiwa rippani
Shijinno tanperamanwo
Motteiruwakeda.

Ha llorado,
Ha enojado
Ha reído.
Entonces
Es por eso que usted
Tiene espléndidamente
el temperamento del poeta.

En este poema habla de las expresiones de las emociones humanas, que son los indicativos directos de las actitudes y disposiciones afectivas, que hacen transferencia de las señales no verbales, cumplen una función social y son esencialmente una manera de llegar al mundo o reaccionar ante él. Sólo conociendo todas las expresiones del mundo, podemos llegar a la creación. El poema está acompañado de un dibujo en el que se puede apreciar como un hombre levantando las manos, en japonés se diría que es un hombre haciendo *Banzai* 万歳, es decir, cuando un hombre levanta ambos brazos, 万 ban significa diez mil y 歳 zai significa oportunidades, es una expresión de euforia, de celebración, se puede decir que da lugar cuando las diversas sensaciones se sienten en lo extenso y en lo profundo.

El Budismo habla de los cinco *skandhas* que son los agregados de los que está compuesto el ser humano: la forma, los sentimientos, las percepciones, las formaciones mentales y la conciencia, son impermanentes e inestables, pero contienen todo, tanto fuera como dentro, tanto en la naturaleza como en el mundo social.

Dogen Zenji en el *Uji* del *Shobogenzo*, menciona que la forma del ser se viste con la forma del mundo entero, cuando los cinco *skandhas* se reúnen, unificándose en el vacío, se comprende a través de la ausencia del sentido de discriminar las

cosas, donde todo está dentro y fuera se puede ver la calidad del vacío y la claridad de esos cinco *skandhas*.

Una de las prácticas Zen más importantes, lo comprende el “percibir el sonido”, de acuerdo con Dogen, si se escucha con todo el ser, se elimina el espacio entre el ser y lo que estamos escuchando, se debe estar completamente abierto a todo y también abrir nuestra dimensión interna, él dice que debemos escuchar con los ojos y escuchar con los oídos, al hacerlos, la vida se transforma porque Buda invade nuestro cuerpo (Dogen, 2005: 140). Lo que implica la participación de todos nuestros sentidos, el cuerpo y la mente. Dogen escribe:

Seeing with the whole body and mind,
Hearing sound with the whole body and mind,
One understands It intimately: (Daido Looi, 2005: 67)

“Al ver con todo el cuerpo y toda la mente,
al escuchar el sonido con todo el cuerpo y toda la mente,
uno entiende Eso en forma íntima”
(Traducción inédita por Benjamín Valdivia, 2014)

En la filosofía japonesa Nishitani encuentra que las artes constituyen otro tipo de conocimiento que se encuentra en contraste con el conocimiento ordinario sobre la base de la distinción del conocedor y lo conocido, con lo cual propone la superación del nihilismo con “el vacío del sentimiento” donde las cosas se hacen transparentes, con este término de hacer las cosas transparentes, completó el concepto de *Basho* de Nishida Kitaro, el cual habla de la experiencia directa o pura como forma de conocimiento, donde el conocedor se hace uno con lo conocido, con las cosas, es decir que uno ilumina las cosas desde adentro. (Shōto, 2009: 78)

Este hacer transparentar, es una forma de ver, donde la conciencia se conduce a el reconocimiento de la verdadera vacuidad de lo absolutamente real, Nishitani se inclina por el término *Sunyata* o *Ku* en japonés, más que la nada absoluta de Nishida porque vacuidad (*ku*) se escribe con la letra que simboliza el cielo 空 y piensa que con ello se puede capturar la ambigüedad de una vacuidad en la plenitud, de esta manera el hacer transparentar, es rescatado del egoísmo centrípeto de sí mismo y entregado al éxtasis de un *yo que no es un yo*. (Nishitani, 1999)

たばこが 燃え切った。
そのあとに
白い灰が 残った。
赤くもえつづけた、
その 僅かな 時間が 終った。
その灰に さわったら
もろくも くづれた。
かすかな 風が それを飛ばした。
ふっと 吹いたら
みんな とんちやった
なんにも なくなった。
なんにも なくなった。

Tabakoga moetekitta.
Sonoatoni
Shiroihaiga nokotta.
Akaku moetsuzuketa,
Sono wasukana jikanga owatta.
Sono haini sawattara
Morokumo kuzureta.
Kasukana kazega sorewotobashita.
Futto fuitara
Minna tonjyatta
Nannimo nakunatta.
Nannimo nakunatta.

Ya se consumió el cigarro.
Después
Quedó la ceniza blanca.
Se siguió quemando rojo, (encendido, cuando se ve rojo)
La pequeña cantidad de tiempo ha terminado.
Al tocar esa ceniza
Se colapsó frágilmente.
Débilmente el viento la voló.
Sopló así: fu ("Fu" es el sonido cuando sopla)
Todo voló.
Todo desapareció.
Todo desapareció.

El poema evidencia la idea de muerte, que en su concepción sincrética shintoísta y budista, contiene tres elementos importantes: el *Mujyou* 無常 que es la impermanencia, el *Ingaritsu* 因果律 o ley de causa y efecto y el *Butsudan* 仏壇, el altar de los ancestros, que son la imagen de Buda.

El poema hace énfasis en el *Mujyou* la *impermanencia* que implica la aceptación de la fragilidad de todo lo que está vivo, por lo que su preocupación no radica precisamente en la muerte, sino en las cuestiones del mundo en el presente. En Japón se habla de un retorno a la naturaleza después de la muerte, pero esa naturaleza es más bien con tintes animistas, en la que alberga vida diluida y el hombre vida concentrada.

La *impermanencia* es observar que todas las cosas están vacía en sí, el *Wabi* es una sensibilidad estética que encuentra una belleza melancólica en la *impermanencia* de todas las cosas. Así como también la palabra *Nirvana* literalmente significa extinción, pero en el sentido preciso del “soplo de una llama” que implica la extinción del ardor del fuego que representa el ansia o anhelo de existir, es decir, que en el *Nirvana* se reconoce la extinción del individuo o su fusión eterna en Buda.

Conclusiones

La poesía japonesa es en cierto modo una fenomenología, aunque difiere de la fenomenología occidental en la cual al razón es la vía para ir al origen de las cosas, puesto que en el caso del poema japonés, la esencia de las cosas en la poesía es captada a través de la intuición.

En la poesía de Takaaki Oguri se hace patente su origen japonés, su poesía se vuelve hacia las cosas en busca de su esencia intemporal y en las que se pretende encontrar lo sagrado que esconden, lo que está ahí y se puede ver, es decir, lo palpable, pero que escapa a nuestros sentidos, como lo invisible, la esencia. Se inclina más a la evocación que a la explicación, donde la forma de articular el tiempo y el espacio quedan en una expresión del presente, pero que a la vez expresa el ser, por lo que encuentra afinidad de forma más adecuada con el *Uji*, esa coordenada tiempo-ser que se contiene en el vacío más que a una coordenada espacio-temporal.

La mirada zen del maestro afirma el valor de la existencia en el aquí y ahora, exige mirar el mundo de frente, no en su apariencia sino mirar volviendo a su

origen, de modo que la poesía nace y crece verdaderamente en el interior del sujeto que participa en el devenir universal.

Notas

¹ Nishi Amane es uno de los primeros samurai que Japón envió a Europa para que llevara a cabo su educación occidental, se interesó en el campo de la lengua, de esta manera es como se profundizó en la traducción de conceptos de occidente a la lengua japonesa. Nishi Amane con estos estudios comienza a razonar y comprender los conceptos confucianos desde una visión europea, se adentra también en el estudio de las ciencias marcando las diferencias entre la interpretación confuciana y europea.

² Nishi Amane en su obra *Hyakuichi Shinron* trata de explicar y entender las ciencias bajo la mirada confuciana, en esta obra explica el aprendizaje, como concepto clave para entender las ciencias, y lo define como un proceso de cultivo estrictamente relacionado a la regulación de la familia, el orden del Estado y la paz del mundo.

³ En el Shintoísmo la palabra Kami se suele traducir como Dios, sin embargo literalmente significa “cabeza”, es decir que se trata del pináculo de la jerarquía, puesto que en Japón no suele existir una separación radical entre lo humano y lo divino, Kami se refiere a la fuerza inmanente de la vida, que es excepcional y superior. Kami en realidad no se refiere a Dios o Dioses, sino a un conjunto innumerable de fenómenos.

⁴ Keiji Nishitani, filósofo perteneciente a la escuela de Kyoto, posee una doble reflexión filosófica, por una parte el pensamiento oriental desarrollado por Kitaro Nishida y por otra parte la filosofía occidental de Martin Heidegger, Nishitani rescata el valor fundamental del Budismo para hacer una reflexión filosófica. Él como otros filósofos de la escuela de Kyoto desarrollan su pensamiento en el cual el fundamento de la realidad es el vacío y el mundo fenoménico se sostiene en el existir.

⁵ Butsudan 仏壇 es un santuario que se encuentra tanto en los templos como en los hogares para venerar a Buda, llamado en Japón Hotoke-sama, por lo que Butsudan significa la casa de Buda, donde ofrecen sus oraciones. Es un altar de veneración a la memoria de los antepasados, por lo que la imagen de los difuntos en la familia son colocados arriba del Butsudan.

⁶ El Soutoushu es también conocido como Soto Zen, una de las tres escuelas del Budismo Zen en Japón, que fue transmitido y llevado a Japón por el maestro Dogen Zenji, que se basa en el zazen, que literalmente significa: sentarse y sólo sentarse, es decir, en la meditación. El maestro Dogen escribe el *Shobogenzo* en el siglo XIII para transmitir su entendimiento de la teoría budista, a través de su dialéctica en la cual traspasa los pensamientos basados en la creencia del espíritu y de la materia, con su método el reconoce la existencia de algo que es diferente del pensamiento y la llama la realidad en acción.

Referencias

- Daido Looi, J. (2005) *The Zen of Creativity*, Nueva York, Ballantine Books.
- Dogen, Z. (2007) *Shobogenzo*, California, Shasta Abbey.
- Dogen, Z. (2005) *The true Dharma Eye*, Boston, Shambala Boston & London.
- Heisig, J. W. (2002) *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kyoto*, Barcelona, Herder.
- Masaaki, K. (1958) *Centenary Culture Council Series: Japanese Culture in the Meiji Era*, Vol IX, Tokyo, Pan-Pacific Press.
- Nishitani, K. (1999) *La religión y la nada*, Madrid, Siruela.
- Nishijima, W. (1987) *Three Philosophies and One Reality*, Tokyo, Windbell Publications.
- Shoto, H. (2009) "Nishitani's Philosophy of Emptiness in Emptiness and Immediacy", en *Japanese Religions*. Pp. 75-82. Vol. 14 (1), Kyoto, Otani University.

Consideraciones literarias a la obra de Miguel de Unamuno

Rosa María Camacho Quiroz

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo exponer algunas consideraciones literarias a la obra de Miguel de Unamuno, ensayista, tratadista y literato que encontró en la expresión escrita un camino para revelar su lucha existencial y que en el afán de romper esquemas artísticos, como buen modernista, implementó técnicas narrativas que hoy caracterizan a la escritura posmoderna llamada metaficcional, autoreferencial, autoconsciente o puesta en abismo, entre otras denominaciones. Esta estética metafictiva tiene el propósito de evidenciar la construcción del relato, hacer partícipe al lector de dicha creación y rebasar los límites entre realidad y ficción.

Palabras clave: literatura, realidad, ficción, metaficción.

A modo de preámbulo

Cuando se habla de filosofía y literatura es ineludible pensar en la figura de Miguel de Unamuno. Escritor y pensador vasco comprometido con su entorno, su quehacer cotidiano, su patria, su religión, así como con su actividad docente y rectora en la Universidad de Salamanca. Fue genio de la expresión de la palabra que dijo desde sí mismo sobre él, el mundo y sus circunstancias, de las que no estuvo exento, aun con su deseo de ir en contra de ellas, no pudo escapar. Y su vida familiar, laboral y política se construyó a partir de su contexto. El que se integra por valores como su generación, el mundo material circundante de tierra y paisaje y el mundo histórico poblado por los otros (Serrano, 1964:27).

Su compleja vida se puede comprender y conocer por medio de su obra. Como ensayista, crítico literario, articulista y literato siempre dejó ver sus angustias, oscuridades, decepciones, su continua búsqueda de la comprensión de la existencia del ser humano y su preocupación en torno al problema de España. El vizcaíno, en palabras de María Zambrano, fue un hombre de acción, guerrero y político. Su vida son sus hechos (2003:31). Existencia que encontró un cause en el arte de la palabra para liberarse y arrojar verdades sobre una incesante e inacabable lucha existencial y para, en palabras del mismo Unamuno, “despertar al dormido y sacudir al parado” (1965: 260).

A Unamuno, generalmente, se le ubica en la llamada generación del 98. Grupo que surge en 1898 cuando España entra en una depresión tras el conflicto bélico hispano-estadounidense. Guerra en la que el país colonizador pierde su dominio en Cuba, Puerto Rico y Filipinas al ser derrocado por Estados Unidos. Situación que provocó que un grupo de intelectuales replanteara el escenario de la nación española e impulsara un cambio en el rumbo político y la mentalidad de sus compatriotas. Como integrantes de esta generación se encuentran: Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, José Martínez Ruíz, alias “Azorín”, Ramiro de Maeztu y Antonio Machado, el más joven de todos, entre otros. Unamuno se asume como parte de esta agrupación ansiosa de una regeneración nacional y lastimada por la apatía de sus conciudadanos: “En rigor no somos más que los llamados intelectuales y algunos hombres públicos los que hablamos ahora, a cada paso, de la regeneración de España. Es nuestra última postura, el tema de última hora” (citado Serrano, 1964: 30).

Si bien a Unamuno con frecuencia se le inserta en la generación mencionada. Ramón González de la Serna, escritor polifacético de la generación contigua posterior, o sea, la de Ortega y Gasset, la generación de 1914 o novecentista, no lo piensa así. Y es que mil ochocientos noventa y ocho es una fecha que marca

dos generaciones: “la que toma su nombre y a algunos de la generación mayor que se han destacado por su rebeldía y que son un avance de la agrupación que en ese momento no está todavía suficientemente dibujada” (Zambrano, 2003: 36). Sin embargo, la historia las une y ante la situación española toman la misma actitud y postura. Los escritores de la citada generación mayor son Unamuno y Ángel Ganivet, integrantes de la filiación del 59, según lo marca Ortega, y de la que el escritor vizcaíno es el núcleo por la magnitud de su obra. Y aunque haya existido entre los grupos una coherencia y solidaridad, no podían ser Unamuno y Ganivet asimilados por el grupo exacto del 98. Zambrano señala que cuando aparece esta colectividad “ya Unamuno es catedrático en Salamanca, ya vive en su retiro, ya escribe, y ha entrado en su figura”. (2003:36).

El propósito a seguir

La obra de Miguel de Unamuno es extensa, heterogénea y compleja. Adentrarse a profundidad en ella es una tarea mayúscula que no se cumple en pocas páginas. De ahí que este modesto trabajo sólo refiera algunas consideraciones literarias a algunas ficciones unamunianas, con el sencillo propósito de comprender mejor al autor y a su obra.

La escritura del español alcanza todos los géneros literarios: el poético, el dramático, la novela, el cuento, la poesía satírica, la poesía lírica y, claro está, el ensayo. Esta literatura da cuenta de su aspiración de regeneración política y social, y de su vida y pensamiento.

Sus letras muestran su anhelo de evidenciar y resolver los problemas de la trágica vida del ser humano. Ansia que lo lleva por un camino intrincado existencial que plantea el problema: ¿quién soy yo mismo? “Yo soy el que soy”. Pero ¿quiénes somos?, porque como bien lo expresa Zambrano: “ni somos el que somos, ni tampoco dejamos de serlo, sino que nos encontramos como encadenados a un personaje que tira de nosotros sin que le podamos ver la cara ni sepamos su nombre” (2003, 93). Unamuno evidencia su reproche a la fe frente a un Dios que se esconde tras ella. Su reclamo a Dios es: ¿Dime quién soy? Pregunta clave en la obra y en la vida del español. Sus creaciones están caladas por este cuestionamiento que muestra al hombre, que frente a un Dios, discute sobre la miseria de la existencia humana y la fe cristiana.

Sobre la obra del viscaíno

Unamuno “el hombre de carne y hueso”, aludiendo al título del primer capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*, se puede conocer mediante sus obras que son su autobiografía. Sus disertaciones, envueltas en contradicciones y

complejidad, son ubicadas, por muchos, como obras filosóficas. Si bien al inicio de este trabajo se expuso la relación invariable entre filosofía y literatura a la figura de Unamuno, es pertinente aclarar que el escritor no es filósofo, “no llegó a la soledad de la filosofía, a la soledad y liberación que permite preguntar por el ser de las cosas” (Zambrano, 2003:85). No obstante, no está alejado de la filosofía, al contrario, tiene una relación tan íntima que dialoga y discute apasionadamente con ella.

Miguel de Unamuno fue un hombre polifacético y pródigo. El literato vizcaíno se inicia en las letras como autor de reflexión, ya que su camino como escritor principia con el artículo periodístico, los primeros fechados en 1886, y con el ensayo: *En torno al casticismo* que data de 1895. De aquí parte como novelista, porque le fueron insuficientes estas formas de expresión para mencionar lo indecible, lo impensable, lo que la reflexión no se atreve a decir porque la limita la razón. En 1897 escribe su primera novela: *Paz en la guerra*. En 1899 se inicia en el drama, quizá el más endeble género cultivado, al igual que el poético, con la pieza: *La venda*. Su primer gran tratado, *La vida de Don Quijote y Sancho*, es de 1905. Su primer libro de poesía aparece en 1907. Su único texto de cuentos, *El espejo de la muerte*, sale en 1913, aunque desde 1886 escribe ochenta y siete cuentos y relatos cortos, pero para esta publicación sólo eligió veintiséis. Y en 1933 redacta su última novela, *San Manuel Bueno Mártir*, relato que muestra la fe y la duda de un sacerdote y que da cuenta del escepticismo de su autor.

El ahogo y la agonía siempre están presentes en Unamuno. Y en el intento de resolver su acongojada existencia comienza a narrarse en sus obras de ficción, a poner al descubierto lo que hay en su corazón. Al escribir sus historias va erigiendo y comprendiendo su intrincada vida: poeta que razona; pensador que poetiza; novelista que problematiza; teólogo que duda (Serrano, 1964: 55).

El intentar encasillar la obra de Miguel de Unamuno ha sido una tarea ineficaz, puesto que su obra es toda su ideología que desarrolló de múltiples formas. El autor no escribe ceñido a las particularidades genéricas establecidas. Se pronuncia de diversas formas, a su modo. A veces pareciera que repite su pensamiento, pero cada forma de comunicarse es más original, justamente por la multiplicidad de expresión y porque su decir viene de la profundidad su ser, de sus preocupaciones, pasiones y tormentos existenciales que nunca terminó de resolver.

Isabel Criado Miguel en su texto *Las novelas de Miguel de Unamuno*, registra que el mismo Unamuno juzgó el camino de su novelística y establece tres

momentos distintos de ésta: el primero se funda con *Paz en la Guerra* (1897), donde el escritor define su estética realista; el segundo se instituye con *Amor y Pedagogía* (1902); y el último va de *Niebla* (1913) a *San Manuel Bueno Mártir* (1930), novelas que se construyen con un desenvolvimiento de acciones y ardores humanos (1986:13).

Paz en la Guerra es una novela realista, ejemplo de la literatura decimonónica. Manuscrito ovíparo, en términos de Unamuno, ya que el escritor razonó el proceso de producción de los creadores y determinó el pensamiento ovíparo y vivíparo. El primero lo decretó como “aquel que empolla un huevo de idea a lo largo del tiempo” (Serrano, 1964:56), mientras el segundo es “aquel que da a luz bruscamente sin hacer ostensible su proceso interior” (Serrano, 1964: 56). El escritor ovíparo somete su pensamiento a la objetividad para que el relato sea lo más real posible, apegado a circunstancias verificables. Mientras el vivíparo parte de la subjetividad de su yo, proyecta el mundo desde su propia interioridad. “Unamuno se expresará siempre con menosprecio hacia los escritores y pensadores ovíparos y sus novelas serán el resultado del viviparismo más crudo” (Serrano, 1964: 57).

Esta incipiente novela es objetiva y durante años su autor la fue gestando, actualizando sus recuerdos y recaudando información. El vasco fue testigo de la tercera guerra carlista en Bilbao, su patria, así que en *Guerra y Paz* da su testimonio y referentes importantes sobre este acontecimiento.

Después de este trabajo, Unamuno se entregó al subjetivismo y se propuso mostrar las asperezas de la vida y la condición del ser humano. Modernista más que realista, comienza a reconfigurar la realidad y a instaurar una nueva forma de concebir a la literatura. Prescinde de pintar el entorno, las costumbres, el panorama, incluso, relega el tiempo y el espacio en el que se desarrolla el relato para dar pie al tiempo y al espacio interno del personaje. De esta manera, lo más importante es la acción interior que se revela mediante el monodílogo, es decir el personaje dialoga consigo mismo, patentizando a través de su narración sus conflictos internos.

El propósito del monólogo en la literatura unamuniana es que sus actores se vayan develando y construyendo, o mejor dicho, sus agonistas, como él determina a los protagonistas de sus historias, ya que son luchadores ante sus pasiones y vicios que todo ser humano, que presume de ser bueno, lleva dentro. Llámese Joaquín Monegro, Augusto Pérez, Gertrudis, Ángela Carballino, Emeterio Alfonso, don Manuel Bueno, don Sandalio, todos

dialogan consigo mismo, pero en este diálogo, estos monologantes, no sólo se dicen de sí, sino que hablan de todos los hombres y mujeres que sufren de las mismas contradicciones por su condición humana. Por eso en su ensayo “Ramplonerías” comenta Unamuno: “Yo no escribo para lectores sino para hombres” (1945: 672).

Amor y Pedagogía es un texto clave en la obra narrativa del autor. En el prólogo-epílogo de la segunda edición del libro, además de esclarecer que *Paz en la Guerra* es un relato histórico, afirma que las siguientes novelas son distintas e introduce el neologismo “nivolas”, que son:

Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad. Y he seguido desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor las visiones de esas <<profundas cavernas del sentido>>, que dijo San Juan de la Cruz. Y es que según iba viviendo –y muriendo– yo, iban viviendo –y muriendo– mis novelas, iba muriendo y viviendo mi novela (Unamuno, 2002: 186).

Es claro que con *Amor y Pedagogía* se inicia otra faceta de la escritura de Unamuno, “aquella en que el autor rompe la ilusión de realidad e interviene y se implica en su relación con el lector” (Criado, 1986: 17). Criado Miguel supone dos formas de novelar del escritor vasco. La primera es cuando se finge la ilusión de la realidad, por eso el narrador pasa inadvertido presentando y evadiendo cualquier interpretación que interfiera entre el personaje, su historia o el suceso y el lector. La objetividad que busca el autor hace desaparecer al narrador, que no tiene identidad alguna. La segunda es cuando el narrador se hace notar explícitamente e interviene en el texto, somete la historia o a los personajes a enjuiciamiento de diferentes maneras, así lo que predomina es el proceso. Si la intención es ridiculizar un rasgo grotesco, lo hace sin compasión; hiperboliza una penosa existencia; muestra la tragedia de la vida y surge la pasión del vivir, puesto que lo que importa en este tipo de relatos es que el autor está creando y la manera de nacer novela queda aislada mediante características que hagan reconocible el proceso creador (1986: 24,25).

Paz en la Guerra sería un ejemplo de la primera manera de narrar del autor bilbaíno, según lo señalado por Criado Miguel. Las ficciones que prosiguen, y que pertenecen a la segunda forma que menciona la estudiosa, son las que Unamuno experimenta como otra forma de novelar “en el que rompe el pacto narrativo e interviene explícitamente, como narrador, en el texto de la novela. Esta intervención tiene por objeto enjuiciar ante el lector cuestiones de procedimiento narrativo o plantear temas concretos que atañen a la ficción” (Criado, 1986:30). El

ejemplo por excelencia de este estilo es *Niebla*, aunque las otras obras no se exentan. Las novelas que forman parte de este procedimiento tienen como eje conductor las pasiones humanas, realidades íntimas contenidas en cada hombre y que a través de la ficción salen a luz para decir de nuestra circunstancia de ser humanos: *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *La novela de Don Sandalio*, *San Manuel Bueno Mártir*, *Un pobre hombre rico*, entre otras. En el prólogo de *La tía Tula*, Unamuno explica:

En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que mejor no hay que visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan” (1965: 767).

Estas novelas, aparte de desentrañar los abismos del ser humano, muestran los límites entre la realidad y la ficción y dan cuenta de la creación narrativa. El estilo de Unamuno rompe con lo habitual, donde lo más importante es fingir la realidad. Su intención “es romper la ilusión de la realidad de lo narrado o presentado y poner en evidencia su condición ficticia” (Criado, 1986: 30). Como peculiaridad de estas ficciones está también que contienen un prólogo explicativo que da claves para su lectura o que indica la procedencia de la historia. No obstante, en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, a este último, su autor, lo fija como otra novela, no como “nivola”, aclara. Para ilustrar lo anterior basta con ir a la introducción de *Amor y Pedagogía*, que dice, entre otras tantas cosas:

Es la presente novela una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo [...] Mas repetimos que el efecto más grave que a esta obra puede señalársele es que no se sabe a punto fijo qué es lo que en ella se propone se autor” (Unamuno, 2002:172,173).

Pericias literarias unamunianas

Las estrategias literarias unamunianas son un precedente de lo que hoy se denomina metaficción, estética narrativa propia del posmodernismo y fisonomía distintiva de los universos novelados de Unamuno. Discursos que evidencian el proceso de la escritura dentro de la escritura, que son autorreferenciales, autoconscientes y donde se diluye la frontera entre la ficción y la realidad. *Niebla* es un claro ejemplo de novelística metaficcional. Víctor Gotí, personaje-autor del prólogo de la novela, o mejor dicho de la “nivola”; amigo de Augusto Pérez, protagonista de la historia; y pariente lejano de Unamuno, está escribiendo una obra, también una “nivola”, dando cuenta de la escritura dentro de la escritura. Le dice a Augusto en el capítulo XXV: “Suelo

dudar lo que les he de hacer decir o hacer a mis personajes de mis *nivolas*, y aun después que les he hecho decir o hacer algo dudo si estuvo bien y si es lo que en verdad les corresponde” (Unamuno, 1965: 691).

También Augusto Pérez refiere este proceso. Le escribe una nota dentro del relato a Unamuno: “_Y ahora, mira, traéme (sic) un pliego de papel. Voy a poner un telegrama, que enviarás a su destino así que yo muera..._Pero, ¡señorito!..._¡Haz lo que te digo! Domingo obedeció, llevóle (sic) el papel y el tintero, y Augusto escribió:«Salamanca. Unamuno »>Se salió con la suya. He muerto. Augusto Pérez” (Unamuno, 1965:719).

Del mismo modo, la autorreferencialidad se evidencia en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*. El libro se compone por las cartas que le envió un supuesto lector al escritor Unamuno-personaje. Dice el prólogo: “No hace mucho recibí una carta de un lector, para mí desconocido, y luego copia de la parte de una correspondencia que tuvo con un amigo suyo y en el que éste le contaba el conocimiento que hizo con un Don Sandalio, jugador de ajedrez, y le trazaba la característica del Don Sandalio” (2007: 127).

La novela es un epistolario que data de agosto a noviembre de 1910. El narrador le escribe a su querido Felipe, destinatario de las cartas, para contarle su relación con un don Sandalio, hombre que conoce en el casino y con quien juega ajedrez. Felipe, en los últimos capítulos del relato, le pide al narrador que escriba la novela de don Sandalio, cuando ésta ya está escrita, truco y humor unamuniano, y éste se niega, le dice que escriba él: “¡Y dale con la colorada! Ahora te me vienes con eso de que escriba por lo menos la novela de Don Sandalio el ajedrecista, escríbela tú si quieres. Ahí tienes todos los datos porque no hay más, que los que yo te he dado en todas mis cartas”. (Unamuno, 2007: 172).

En *La novela de Don Sandalio* se da el juego del proceso de la escritura dentro de la escritura de manera implícita, porque en ningún momento se menciona que se está escribiendo dentro de la diégesis, lo que sí se muestra de manera explícita es la lectura dentro de la lectura como estrategia narrativa auto-consciente. En el epílogo se lee: “He vuelto a repasar esta correspondencia que me envió un lector desconocido, la he vuelto a leer una y más veces” (Unamuno, 2007:174). Ahora bien, las cartas que recibe Unamuno dentro del mundo del relato son la novela, y son escritas por el personaje-narrador desconocido y enviadas al escritor por Felipe para que sean tema de una “nivola”. Alguien, ese que nos cuenta y recrea la figura de don Sandalio, escribe las cartas, o

sea la historia que se narra, el mundo diegético. Además, Felipe responde las epístolas, no se sabe a ciencia cierta qué contesta, pero se intuye que escribe, porque dice el narrador en el inicio del capítulo XXII: “No, no te canses, Felipe; es inútil que insistas en ello. No estoy dispuesto a ponerme a buscar noticias de la vida familiar e íntima de Don Sandalio” (Unamuno, 2007:170).

Un ejemplo más de metaficción en la obra de Unamuno, entre muchos otros, es *Abel Sánchez*. Aquí este modo narrativo se hace de manera explícita. Joaquín Monegro, agonista de este relato, escribe sus confesiones y sus memorias dentro del universo diegético: “Y en su *Confesión*, dedicada a su hija, escribía algo después Joaquín (1965: 550). “Inquietábale la edad en que emprendía la composición de esas *Memorias*, entrado ya en los cincuenta y cinco años; pero ¿no había acaso empezado Cervantes su *Quijote* a los cincuenta y siete de su edad” (1965: 556).

En este proceso metaficcional hay una función especular, es decir hay una reduplicación interior: lectura dentro de la lectura, escritura dentro de la escritura o una historia dentro de otra. Una diégesis principal y otras situadas en un plano narrativo diferente, pero englobadas en la primera, como las cajas chinas o la muñeca rusa *matrioska*, que una contiene a otra y así sucesivamente. *Abel Sánchez* es una muestra de esta escritura especular, así como *Don Sanadallo*, sólo por mencionar algo de mucho que da fe de esta práctica metafictiva en la obra unamuniana.

Otra constante literaria en la obra unamuniana es la metalepsis, a la que Genette define como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético sobre el universo diegético” (1989a: 290). La metalepsis es una equivalencia de metaficción. Algunos estudiosos han preferido utilizar el concepto análogo de metaficción en lugar del término introducido por el narratólogo francés. *Niebla* es un ejemplo muy ilustrativo de este proceso transgresor del mundo diegético, aunque no el único que se puede mencionar, del enlace de los mundos narrativos, ya que en el texto se atraviesa el linde entre el nivel diegético del narrador y el mundo narrado, es decir el narrador cruza la línea entre el mundo real y el mundo diegético.

Augusto Montero, un joven abogado adinerado, en seguida de la muerte de su madre, conoce a Eugenia Domingo del Arco, una pianista. Se enamora de ella y decide pedirle matrimonio. Eugenia le dice que sí, pero después resuelve irse con Mauricio, su novio, y abandonar a Augusto. Éste, sin saber qué hacer con su pobre existencia después de la decepción, decide suicidarse, pero antes

resuelve ir a ver a un tal Miguel de Unamuno, autor de una disertación sobre el suicidio. Augusto va a Salamanca y se entrevista con el escritor, éste le dice que no se puede suicidar, porque para suicidarse tiene que estar vivo y él no está ni vivo ni muerto, no existe más que como un ente de ficción, producto de su fantasía. Augusto le cuestiona sus palabras y le dice que quizá él, Unamuno, sea el ente de ficción y le recuerda que va a morir al igual que todos. Decepcionado, Augusto regresa a su casa y muere. No se sabe si se suicida como tenía planeado o muere porque así lo decidió Unamuno, tomando el papel de Dios frente a sus personajes. Todo el encuentro se narra en el capítulo XXXI, donde el narrador omnisciente se diluye y le da la voz a Unamuno, personaje, quien también narra el último capítulo, el XXXIII, y en el cual da cuenta de que recibió el telegrama que anunciaba la muerte de Augusto y se lamenta haberle revelado la verdad. De este cruce de mundos narrativos está plagada la novela unamuniana. En el capítulo XXV, también hay una clara metalepsis: “(Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes lector, en las manos y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos” (Unamuno, 1965: 691).

La intertextualidad, también, un rasgo característico de la ficción de Miguel de Unamuno. La obra del vasco es dialógica, porque establece una comunicación con otras voces, pensamientos y visiones de mundo que van conformando su obra. El dialogismo, dice Bajtín, es inherente al lenguaje, sólo en él se realiza (citado. Kristeva, 1981:194). “La palabra literaria no es punto o sentido fijo, sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario o del personaje y del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 1981:188). Para Bajtín el diálogo es: “una escritura en donde se lee al otro” por lo que “el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad” (Kristeva, 1981: 195).

La narrativa unamuniana conversa con tiempos, contextos, ideologías, creencias y otros textos literarios. Se construye con lenguajes que interactúan y dialogan entre sí. Toda la obra de Unamuno es una constante interlocución. *Abel Sánchez* es una remitización clara del mito bíblico de *Caín y Abel*. En *San Manuel Bueno* se tienden redes con nociones cristianas como el *Padre nuestro* y el *Credo*, además, el nombre del hermano de Ángela Carballino, Lázaro, alude, de manera explícita, al Lázaro evangélico. Estas relaciones intertextuales con la *Biblia* son vastas en la obra de Unamuno. En su escrito *Nicodemo, el fariseo*, hay, desde el título, una conexión con el personaje del Nuevo Testamento:

Nicodemo, quien dialoga con Jesucristo y lo reconoce como el Mesías. Asimismo, en el tratado *Vida de Don Quijote y Sancho*, comenzando por su rótulo, es marcado el dialogismo con la obra cervantina. *La novela de Don Sandalio* funda relaciones intertextuales con Flaubert, Robinson Crusoe, entre otras tantas correspondencias que se dan en esta novela, y en toda la escritura que conforma la extensa obra de Miguel Unamuno.

La intratextualidad, continuando con algunas consideraciones literarias a la obra del bilbaíno, es otra característica de su manera de novelar, entendida ésta como la relación entre textos del mismo autor. Don Fulgencio Entrambosmares, sabio filósofo y educador de Apolodoro en *Amor y Pedagogía*, se desplaza a *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, como mentor de Celedonio, amigo de Emeterio Alfonso, protagonista de esta novela. Esta “nivoleta”, así llamada por su autor y disminuida frente a las otras dos obras que nacen junto con ella: la excelsa *San Manuel Bueno Martín* y la otra, no menos reconocida, *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, da pie para hablar sobre otro rasgo esencial en la obra metaficcional del fértil escritor: la parodia.

Genette dice que la parodia consiste en: “retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] La parodia más elegante por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto (1989b: 27). La parodia es un mecanismo capital en la obra de Unamuno, ya que resignifica lo ya dicho y el mundo, “porque no hay realidad sin idealidad”. El autor recuenta “la oscura y dolorosa congoja cotidiana que atormenta el espíritu de la carne y al espíritu del hueso de hombres y mujeres de carne y hueso espirituales” (2007:48). Linda Hutcheon argumenta que los escritos metaficcionales, en los que se inscriben los de Unamuno, muestran a los lectores que toda narración es una parodia de la vida. Para la estudiosa estadounidense la parodia “a menudo llamada cita, ironía, pastiche, apropiación o simplemente intertextualidad, es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo (1993:187).

Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida es una parodia irónica. La ironía es la intención crítica de la parodia. Esta novela es un reproche a un discordante enfoque del mundo, de la vida, que no es visible en la novela a primera vista y parece que Unamuno, ahora sí, cuenta sólo por contar, por puro divertimento. Pero no es así, desde el título ubicamos a un pobre hombre

rico, opuesto consigo mismo, y que sería equivalente al sentimiento cómico de la vida, porque la conjunción “o” equipara las locuciones. El título encamina al famoso ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*, pero el término “trágico” es sustituido por “cómico”, patentizando un juego paródico intratextual y claro está, de resignificación. El sentimiento cómico de la vida es aquel que fijan los seres humanos como Emeterio Alfonso, un hombre que vive el día a día, sin compromisos ni aspiraciones, pensando: “¡de este mundo sacarás lo que metas, y no más!”.

Este personaje es una antítesis de la ideología de Unamuno y lo hace notar por medio de un diálogo que establece con Celedonio, que es una metalepsis: “-Sí, Celedonio, sí; hay que cultivar el sentimiento cómico de la vida, diga lo que quiera ese Unamuno. -Sí, Emeterio, y hay que cultivar pornografía metafísica, que no es, ¡claro!, la metafísica pornográfica” (Unamuno, 2007: 218,219).

Ese Unamuno, al que aluden, siempre planteó lo contrario. En su obra, que es su vida, asienta una postura de lucha y compromiso con el entorno; cultiva la actitud de ser actores comprometidos y no sólo espectadores en el vivir cotidiano; invita a cuestionar la existencia del ser humano para saber quiénes somos; plantea la temporalidad y la finitud del hombre, por lo que no podemos dejar pasar la vida sin hacer algo con ella.

El sentimiento cómico de la vida es, precisamente, dejar pasar ésta sin haber construido, sin establecer ningún tipo de compromiso, pasar el rato, el arrebato, dice el autor: “La cuestión es pasar el arrebato, pero sin dejarse arrebatar por él, sin adquirir compromiso serio, sin comprometerse. De otro modo le llamamos a esto matar el tiempo. Y matar el tiempo es la esencia de lo cómico, lo mismo que la esencia de lo trágico es matar la eternidad (Unamuno, 2007: 53).

Esta novela ironiza a muchos hombres y mujeres que personifica Emeterio Alfonso. Al final de la obra, como epílogo, el autor dice, acentuando la parodia crítica que hace de una perene humanidad indiferente y pasiva que sólo pasa el rato:

Y ahora, mis lectores, los que han leído antes mi Amor y Pedagogía y mi Niebla y mis otras novelas y cuentos, recordando que todos los protagonistas de ellos, lo que me han hecho, se murieron o se mataron [...], se preguntarán cómo acabó Emeterio Alfonso. Pero estos hombres así, a lo Emeterio Alfonso -o Don Emeterio Alfonso- no se matan ni se mueren, son inmortales, o más bien resucitan en cadena. Y confío, lectores, en que mi Emeterio Alfonso será inmortal (2007: 224).

Breve conclusión de una obra inagotable

Son tantos los textos y tantos los temas que se pueden desarrollar de la obra de Unamuno, que el trabajo parece ser inconmensurable. Todo lo aquí expuesto son breves consideraciones literarias a la obra del español. Miguel de Unamuno fue un escritor irreverente que rompió los esquemas establecidos en la creación narrativa. Sus estrategias literarias son metaficcionales, sin olvidar que en un primer momento se ciñó a la forma tradicional de su época de hacer novela, procedimiento de reconocimiento o investigación del contexto o de la historia y que dejaba en segundo plano la técnica narrativa. La estética narrativa metafictiva del bilbaíno se funda en lo contrario, donde ya no importan las cuestiones históricas, sino el proceso de construcción narrativa. Y en el que está implicado el lector como parte de esta arquitectura, así como la parodia, la ironía y la intertextualidad, entre otros rasgos de esta escritura autoconsciente o autoreferencial.

Unamuno fue un hombre único de carne y hueso, y también ente de ficción, agonista como todos sus personajes, y como ellos, siempre tuvo la voluntad de ser y existir en el mundo real.

Bibliografía

- Criado Miguel, Isabel (1986). *Las novelas de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Madrid.
- Genette, Gerard (1989a). *Figuras III*, Editorial Lumen, Madrid.
- (1989b), *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Hutcheon, Linda (1993). "La política en la parodia" en *Criterios*, número especial en homenaje a Bajtín, La Habana.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica I*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Serrano, Poncela Segundo (1964). *El pensamiento de Unamuno*, FCE, México.
- Unamuno, Miguel (1965). *Obras selectas*, Editorial Plenitud, Madrid.
- (2002). *Amor y Pedagogía*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2007). *San Manuel Bueno Mártir y tres historias más*, Biblioteca Edaf, Madrid.
- Zambrano, María. *Unamun*, Editorial Debate, Barcelona, 2003.

Hölderlin, poeta y filósofo: aproximaciones a una filosofía de la poiesis

Luis de la Peña Martínez

Resumen

En esta ponencia se presenta un avance de la tesis de doctorado La literatura como médium del pensamiento filosófico: acerca de las relaciones entre filosofía y literatura. En el texto se aborda la obra filosófica y literaria de F. Hölderlin, con el fin de destacar el estrecho vínculo entre ambas facetas de su labor intelectual; se examinan algunas de sus principales propuestas filosóficas plasmadas en sus ensayos y se les relaciona con dos de sus trabajos literarios más importantes: la novela Hiperión y la tragedia La muerte de Empédocles. Si bien es necesario ahondar en su obra propiamente poética, quise en este trabajo centrarme en su pensamiento filosófico para de ahí ir hacia su producción literaria. Hölderlin no sólo es el “poeta del poeta”, tal como lo caracterizó Heidegger, sino también un pensador original que planteó en sus textos algunas de las cuestiones fundamentales para la filosofía de su época.

Palabras clave: Filosofía, literatura, poesía.

Este texto sirve de introducción a la parte de la tesis en donde examino la forma en que W. Benjamin y M. Heidegger interpretan filosóficamente la obra de Hölderlin. El *giro* hacia el pensamiento de Hölderlin muestra una perspectiva más amplia, desde la cual se puede valorar y comprender la interpretación que estos autores hacen de su poesía. En este sentido, la lectura de los ensayos de Hölderlin, y algunas de sus cartas, me han permitido detectar las problemáticas filosóficas y estéticas que sustentaron su obra literaria, por ejemplo sus notas sobre la tragedia y la traducción de autores griegos como Sófocles y Píndaro. Pero, además, hay que considerar sus reflexiones acerca de cuestiones tales como la relación entre *Juicio y Ser* y otros trabajos que, aunque fragmentarios, apuntaban a dilucidar los asuntos más complejos de esas formas del pensamiento filosófico representadas por el Idealismo y el Romanticismo, formas en las que Hölderlin influyó de manera importante.

Situada en la confluencia de dos grandes corrientes de pensamiento de la cultura europea de los siglos XVIII y XIX: la Ilustración y el Romanticismo, la obra literaria de Hölderlin oscila entre ambos movimientos intelectuales para producir un efecto de choque en dos categorías filosóficas fundamentales como son la *razón y la intuición* (o, si se quiere, la *sensibilidad o el sentimiento*). Este movimiento *dialéctico* es propio del proceso de elaboración del Idealismo alemán, del que la obra de Hölderlin, a su modo, formará parte. Su contacto personal durante su juventud con otros filósofos como Hegel y Schelling en Tubinga, o sus estudios con Fichte y Schiller en Jena, marcaron, sin duda, su desarrollo como escritor y filósofo.

Este momento histórico, con que se dará inicio a las mutaciones sociales y económicas en la cultura europea que conducen a la Modernidad, es el terreno contradictorio en que su obra habría de desarrollarse. Se tratará de una “cesura” o “corte” que implica una forma diferente de entender tanto la noción del tiempo histórico y la del sujeto que toma conciencia “trágica” de este hecho. La Antigüedad, representada ejemplarmente por la cultura griega clásica, será el punto de no retorno y ruptura que distingue al espíritu de los griegos del de los “hesperios”, término de Hölderlin usado para referirse a los modernos, con lo que se confrontan dos visiones del mundo.

La obra de Hölderlin abarcó todos los géneros literarios: el épico, el trágico y el lírico, además de sus trabajos ensayísticos. En sus textos, el tema de lo griego ocupa un lugar central, por ejemplo su novela *Hiperión*, sus diferentes versiones del poema trágico *Empédocles* y, en su poesía lírica los poemas dedicados a *Diótima*, entre otros. A ello hay que sumar sus traducciones de

Sófocles y Píndaro y sus notas al respecto de estos autores. Todo esto conforma un corpus literario especial en que Antigüedad y Modernidad se presentan como los polos opuestos del transcurso histórico en el que el poeta se ubica: la de lo ajeno y lo propio, la de la alteridad y la identidad.

En la poesía de Hölderlin la figura del poeta es representada como la de un sujeto consciente de su condición trágica y de las dificultades que conllevan para él vivir al límite de la existencia. Es el reconocimiento de su fragilidad lo que lo vuelve (paradójicamente) poderoso: es un ser especial y único. Entre lo divino y lo humano el poeta es puente que une ambas dimensiones y gozne que articula el sentido de la totalidad del universo. Este riesgo marca el tono de su poesía: la exaltación es una manera de amplificar los sentidos y los sentimientos hasta alcanzar una resonancia o reverberación que imita el deseo de fundir las fuerzas de lo divino con la potencia de lo propiamente humano. El estremecimiento que produce el canto del poeta es la respuesta ante la soledad y el desarraigo que representa su existencia en un mundo donde la presencia de los dioses se ha esfumado. La falta o pérdida de lo demoníaco lo obliga a esforzarse por intentar restituir un orden primigenio.

Pero, por otra parte, esta conciencia poética se enfrenta consigo misma como un eco o reflejo (en el sentido de re-flexión) de la situación del poeta en el mundo. A modo de un espejo su conciencia refleja su estar precario, su indigencia que lo revela como un ser incompleto necesitado de aquello que complementa su existencia, La *heroicidad* del poeta (desde la perspectiva trágica) consistirá en superar este estado de cosas y aspirar a una vida plena. ¿En qué medida el poeta Hölderlin se reconoció en la figura del poeta que él mismo representaba en su poesía? ¿Esta angustia, en el sentido de agonía y lucha, fue la misma que él padeció en su propia vida? En fin, más que contestar de manera puntual a estas últimas preguntas éstas son planteadas aquí para comprender su poesía de un modo más cabal: es la búsqueda del sentido (Sinn), o mejor, la confirmación de la pérdida del sentido (sinnlos), tal como lo escribe en su poema *Quejas de Mennon por Diótima*: “hace mucho todo ha perdido sentido”.

Lo anterior se refleja en sus escritos ensayísticos, algunos fragmentarios, en que expuso consideraciones de orden estético y filosófico. Así, en el documento conocido como el *Proyecto* o *El más antiguo programa del Idealismo alemán*, atribuido a Hölderlin pero redactado por Schelling en 1795 y copiado por Hegel en 1796, se manifiesta este modo de expresión. Hölderlin, Schelling y Hegel se formaron en la misma época en el seminario protestante de Tubinga, por lo que podemos encontrar un vínculo entre sus obras. En otro de sus ensayos

fragmentarios Hölderlin se ocupa de la relación entre *Juicio y Ser (Urteil und Sein)*, que es como se ha titulado a este otro trabajo. Y en él se plantea la problemática de la separación entre sujeto y objeto, tal cual lo indica la etimología de la palabra *Urteil* (*juicio, derivado de ur: origen y teil: parte*); palabra que se vincula, a su vez, con *Urteilung* (*partición o división originaria*): “Juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual –y solo mediante ella– se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria” (Hölderlin, 1990: 25). En cambio, para Hölderlin el Ser “expresa la ligazón del sujeto y el objeto” (Hölderlin, 1990: 26).

La contraposición entre sujeto y objeto (y su posible resolución) será una de las problemáticas principales del pensamiento filosófico de Hölderlin y será expresada de distintas maneras en su producción poética y literaria. De hecho, esta problemática es retomada de la obra de dos pensadores que habrían de ejercer una influencia directa en su formación filosófica: Fichte y Schiller, con quienes tuvo trato de manera cercana durante su permanencia en Jena hacia 1794.

En el *Proyecto* se condensan algunas ideas que serán la base de su trabajo tanto filosófico como literario; o mejor: que muestran la compenetración entre estos dos aspectos. Por ejemplo, se hace mención ahí a la idea, de origen kantiano, del ser humano (*la representación de mí mismo*) como una *esencia absolutamente libre*. Y a partir de esta idea (acorde con los principios libertarios de la Revolución francesa y con lo que en otro trabajo denominaré *la ley de la libertad*) se plantean algunas otras, como la de la superación misma del Estado, concebido hasta entonces como mera maquinaria, y la de la creación de una nueva Religión (fundada en una *mitología de la razón*, como la llama).

Dicho *proyecto*, que puede parecer contradictorio a la par que utópico, tiene su apoyo en una idea que *lo une todo*, la idea de *belleza*, tomada en su sentido platónico. El ideal de Platón de unir belleza, verdad y bien queda manifestado de la siguiente manera: “Estoy convencido de que el más alto acto de la razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la verdad y el bien solo en la belleza están hermanados. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta” (Hölderlin, 1990: 28).

De este modo, Hölderlin propondrá la necesidad de una *filosofía estética*, o poética, que pareciera unir lo que serían tanto los ideales de la Ilustración como los del Romanticismo: “La poesía recibe de este modo una más alta dignidad,

vuelve a ser al final lo que era al principio – maestra de la humanidad, pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes” (Hölderlin, 1990: 29).

Precisamente, al tema de la belleza estará dedicado uno de sus *himnos* escritos en Tubinga, entre otros dedicados al amor, a la amistad y a la libertad. En ellos, Hölderlin expone algunos de los motivos principales de su reflexión filosófica e, incluso, podemos encontrar estos mismos motivos en el desarrollo de su obra literaria, como cuando crea su novela *Hiperión* y su tragedia *La muerte de Empédocles*.

Todo ello nos permite entender la labor de Hölderlin como poeta y filósofo, una labor conjunta en que temáticas y problemáticas en apariencia diferentes se amalgaman para dar cuenta por igual de los asuntos abordados. Por ello, quizá no debería de sorprender que en un ensayo, cuyo título es *Del modo del proceder poético*, se plantee con toda su dificultad la cuestión de la *determinación del hombre* (*stimme: determinado*) en relación con los límites entre la subjetividad y la objetividad: “En vano, pues, busca el hombre en un estado demasiado subjetivo como en uno demasiado objetivo alcanzar su determinación...” (Hölderlin, 1990:72-73). Pero resulta aun más interesante que la respuesta a este asunto sea una re-resolución dialéctica en donde se proponga que el ser humano se reconozca “...contenido como unidad en lo divino armónicamente contrapuesto y, a la inversa, reconozca contenido como unidad en él lo divino, unitario, armónicamente contrapuesto”(Hölderlin, 1990:73).

La idea anterior será expresada en su novela *Hiperión*: “Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre” (Hölderlin, 2997:25). Sin embargo, hay que enfatizar que ese ideal de unidad armónica está considerado a partir del enfrentamiento entre los aspectos contrarios de la propia naturaleza humana. Esto representa una conciencia trágica de la realidad, como queda expresado en otro fragmento de *Hiperión*: “El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo a quien el padre echó de casa, contemplando los miserables céntimos con que la compasión alivió su camino” (Hölderlin, 2007:26). Una imagen, esta última, que prefigura el terrible conflicto que Hölderlin enfrentará al no encontrar satisfacción a sus necesidades tanto intelectuales, afectivas y económicas, y el cual habría de conducirlo a un progresivo estado de locura.

Esta oscilación entre los aspectos contrarios, y los cambios de tono respectivos, es una peculiaridad de la escritura literario-filosófica de Hölderlin. En la

antinomía de lo placentero del ideal y lo terrible de la realidad se muestra el contraste de los *temperamentos poéticos* (*Stimmung: temperamento o estado de ánimo*, se relaciona etimológicamente con *bestimmt: determinado* y con *Stimme: voz*). Existe una relación dialéctica entre la diversidad de tonos (ingenuo, ideal y heroico) así como entre la de los géneros poéticos (lírico, épico y trágico), en donde todos ellos se mezclan, aunque en su cumplimiento uno es preeminente o dominante: “El poeta trágico hace bien en estudiar al lírico, el lírico al épico, el épico al trágico. Pues en lo trágico reside el cumplimiento de lo épico, en lo lírico el cumplimiento de lo trágico, en lo épico el cumplimiento de lo lírico” (Hölderlin, 1990:88).

Con esta claridad dialéctica Hölderlin compuso sus textos abordando los distintos géneros, lo que lo llevó del lirismo de sus poemas amorosos dedicados a Diótima a lo épico en su novela *Hiperión* y a lo trágico en *La muerte de Empédocles*. Su labor de reflexión y de creación artística se encuentran íntimamente ligadas y son momentos necesarios en la producción de sus textos, de los que por cierto elaboraba varias versiones: se trataba de una especie de *trabajo en progresión*, de un *taller* en donde se pueden observar las distintas fases de un proyecto literario como un esfuerzo continuo por alcanzar, en la medida de lo posible, el punto óptimo de expresión.

Por lo tanto, el filósofo y el poeta son en Hölderlin las dos caras de un mismo desarrollo intelectual que se manifiesta en la indagación de soluciones acerca de las preguntas fundamentales para el destino de la humanidad. Por ejemplo, cuando en su *Hiperión* se plantea el asunto del Estado desde una perspectiva que, creemos, anticipa los ideales del anarquismo: “Me parece que concedes demasiado poder al Estado. Este no tiene derecho a exigir lo que no puede obtener por la fuerza. Y no se puede obtener por la fuerza lo que el amor y el espíritu dan. ¡Que no se le ocurra tocar eso o tomaremos sus leyes y las clavaremos en la picota!” (Hölderlin, 2007:54).

Esta posición quedará sintetizada en esta frase precursora del pensamiento libertario: “Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno” (Hölderlin, 2007:54).

Hiperión (nombre griego que da título a la novela), es un personaje que tiene a la Grecia antigua, en particular a la polis ateniense, como modelo de sociedad y cultura donde pudo florecer la armonía entre las distintas capacidades humanas (artísticas, religiosas, políticas y filosóficas). Así, al referirse a los atenienses dirá: “El primer hijo de la belleza humana, de la belleza divina, es

el arte (...). Así sucedió entre los atenienses” (Hölderlin, 2007:113). Mientras que de la religión señalará: “La segunda hija de la belleza es la religión. Religión es amor de la belleza” (Hölderlin, 2007:113); para después mencionar: “De la belleza espiritual de los atenienses se deriva también su necesario sentido de la libertad” (Hölderlin, 2007:114).

Y en cuanto a la relación entre la poesía y la filosofía en Atenas se expresará de este modo: “- Bueno - me interrumpió alguien-, eso lo entiendo, pero cómo ese pueblo poético y religioso pudo ser a la vez también un pueblo filosófico-, eso es lo que no veo.

- Pues sin poesía no hubiera sido nunca un pueblo filosófico -, dije.

- La poesía - dije seguro de lo que decía- es el principio y el fin de esa ciencia” (Hölderlin, 2007:115).

De esta manera, para Hölderlin, tal como lo expresa el mismo Hiperión, la filosofía no debería ser el ejercicio de la pura razón: “De la pura razón no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía es más que ciega exigencia de un progreso nunca demasiado resolutivo en el arte de unir y de diferenciar una determinada sustancia” (Hölderlin, 2007:118).

Por ello, no es en balde que Hölderlin eligiera al griego Empédocles, un filósofo y poeta del siglo V a. C., además de médico y político, como personaje principal para su tragedia. La filosofía de este autor se basaba en la relación de los contrarios expuesta en sus poemas filosóficos *Sobre la naturaleza* y el *Poema lustral*. En ellos expone la idea de que los cuatro elementos o *raíces* (agua, aire, tierra y fuego) se unen y separan a causa de dos fuerzas motrices: Amor o Amistad (*philia*) y Odio o Discordia (*neikos*).

Podemos hallar en la filosofía de Empédocles un componente órfico, sobre todo cuando manifiesta en uno de sus poemas la idea de que el alma humana fue expulsada del Olimpo para expiar sus pecados (la idea de la metempsicosis o transmigración del alma):

Como Yo voy ahora vagabundo
y prófugo del cielo,
obedeciente a la maniática Discordia.
Que ya Yo mismo
doncella y doncel fui una vez,
ave y arbusto,
y en el Salado fui pez mudo
(Empédocles: 59-60).

Estos aspectos fueron aprovechados por Hölderlin para presentar a Empédocles en su tragedia como un personaje confrontado con la gente de su pueblo (Agrigento, en la isla de Sicilia) debido a rencillas políticas causadas por su pretensión de mostrarse como un ser divino. Dicha situación conflictiva hará que Empédocles opte por lanzarse al fondo del volcán Etna (aunque, también, se habla de su desaparición en un rito de sacrificio) según lo cuenta Diógenes Laercio en su *Vida de los filósofos más ilustres*. Con ello se muestra el ambiente de disputa y de contraposición constante que caracteriza al poema trágico, por lo que Hölderlin señalará que el significado de las tragedias se habría de comprender “a partir de la paradoja” (Hölderlin, 1990:89). Y en su *Fundamento general*, uno de los textos escritos como base y explicación de su tragedia, Hölderlin anotará: “Es la intimidad más profunda lo que se expresa en el poema dramático trágico” (Hölderlin, 1990:104).

Por eso, Hölderlin expondrá en su texto *Fundamento para Empédocles* una de las contraposiciones fundamentales, la representada por la naturaleza y el arte: “Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte...” (Hölderlin, 1990:106). Tal contraposición, en la que uno y otro elemento se complementan, supone otro contraste, como es el marcado entre lo orgánico (u organizado) y lo aórgico (un término acuñado por Hölderlin para referirse a lo informe o no estructurado): “El hombre, más orgánico, más artístico, es la flor de la naturaleza; la naturaleza, más aórgica, cuando es sentida, puramente, por el hombre puramente organizado (...) le da el sentimiento de cumplimiento” (Hölderlin, 1990:106).

Empédocles será caracterizado por Hölderlin como “un hijo de su cielo y su periodo, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos. Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican tan íntimamente que en él se hacen Uno...” (Hölderlin, 1990:108). Empédocles será el *medio* o *médium* (*el punto medio: Mittelpunkt*) en que estas contraposiciones habrán de presentarse o manifestarse.

El tema de esta tragedia será en realidad el del *destino* (*Schicksaal*) de Empédocles; esto es: el enfrentamiento entre lo divino y lo humano encarnado en la persona de Empédocles. La violenta oposición de fuerzas contrarias ocurre como una lucha (*agón*) entre adversarios, representados por los diferentes personajes de la tragedia (el protagonista y sus antagonistas). Por lo

que uno de sus detractores, el sacerdote Hermócrates, expresará en la tragedia de Hölderlin lo siguiente:

Mucho los dioses le han amado.
Pero no es el primero a quien, después,
han arrojado a la noche sin conciencia
desde la cima de su benigna confianza,
por olvidar demasiado las distancias
en su dicha excesiva, y por sentirse
sólo a sí mismos; así ocurrió con él, ha sido
castigado con la desolación sin límites
(Hölderlin, 2001 a: 19).

Este saberse a solas enfrentado con el mundo, le hará a su vez decir a Empédocles estas palabras contundentes dirigidas a Pausanias, uno de sus discípulos y amigo, pero en realidad dichas a todos y a nadie:

A los hijos del cielo,
cuando se han vuelto demasiado dichosos
se les destina una maldición propia
(Hölderlin, 2001 a: 142).

Y, aun más terrible, será esta otra sentencia dicha por el mismo Empédocles:

Estar solo
y sin dioses, es la muerte.
(Hölderlin, 2001 a, 144).

Nuevamente, se muestra aquí la contraposición entre lo subjetivo y el objetivo, entre lo interior y lo exterior: la desgarradura de la conciencia confrontada con la vida ilimitada e informe. Este conflicto ilustra la forma en que Hölderlin nos muestra en su tragedia la violenta reconciliación que significará la muerte de Empédocles. Su *sacrificio* representará un acto en que los extremos (lo orgánico y lo aórgico, el arte y la naturaleza) habrán de confundirse hasta volverse lo contrario. El destino individual de Empédocles es el destino de su tiempo, de su época; su *decisión personal*, singular, es, con su muerte, un modo de fundirse con la naturaleza y así se convierte en algo universal, donde

lo humano y lo divino se vuelven uno mismo (en el sentido griego de la *unidad con todo cuanto vive: hen kai pan*).

La circunstancia expuesta por Hölderlin en las tres versiones de *La muerte de Empédocles* está relacionada con otros de sus textos ensayísticos. Por ejemplo, con las anotaciones a sus traducciones de las tragedias de Sófocles: *Edipo rey y Antígona*. Así, al referirse a la cesura que hacen las palabras de Tiresias en ambas tragedias, señalará: “Él ingresa en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arrastra al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir, para llevarlo a otro mundo y lo arrastra a la esfera ex céntrica de los muertos” (Hölderlin, 1990: 136).

Esta figura de lo *excéntrico* estará presente en el pensamiento y la literatura de Hölderlin (y en su propia vida) como una clave para entender los movimientos en que se rompe con lo *normal* y se va hacia otro sitio o situación fuera de los acostumbrados. La cesura impone un ritmo (o contra-ritmo) que marca el devenir de la tragedia, así como el coro opone al diálogo trágico unos discursos contra otros. Todo lo cual nos conduce al carácter fuertemente polémico y contrastivo de la tragedia, al choque entre posiciones contrarias, que a su vez no es sino una forma de lo político, entendido como lucha y combate, como posibilidad de tránsito y transformación hacia otra época.

Surge así el tema del *devenir en el perecer*, que es desarrollado en un texto con un título similar escrito en el tiempo en que Hölderlin compuso su *Empédocles*: “La patria en ocaso, la naturaleza y los hombres en tanto que están en una particular acción recíproca, constituyen un particular mundo que se ha hecho ideal (...) y en tal medida se disuelven para que de ellos (...) se forme un mundo nuevo, una acción recíproca nueva...” (Hölderlin, 1990:97). El cambio histórico es revolucionario, el *destino de una época* es pensado de manera trágica: el ocaso o declinar (*Untergang*) de la patria implica una compleja relación dialéctica entre los aspectos viejos y los nuevos, y de ahí la contraposición entre el mundo antiguo y el moderno. Con ello, Hölderlin se situaba en su propia época, llena de cambios revolucionarios, pero con la mirada puesta en la antigüedad griega; es lo que en sus anotaciones a la *Antígona* de Sófocles denomina como la *vuelta o retorno* a lo patrio o nativo (*vaterlandische Umkehr*).

En una carta a Böhlendorf (del 4 de diciembre de 1801), Hölderlin se referirá a lo patrio o nacional: “Nada aprendemos con más dificultad que a usar libremente de lo nacional. Y, según yo creo, precisamente la claridad de la

presentación nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo” (Hölderlin, 1990:125). Y ahí caracterizará la forma como los griegos se apropiaban de lo extraño (el paso de lo oriental a lo occidental): “Por eso son los griegos menos dueños del pathos sagrado, porque éste les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la *sobriedad junoniana* occidental y así apropiarse de lo extraño” (Hölderlin, 1990:126).

Se trataba, asimismo, de diferenciar entre dos modos de concebir la cultura, a los que designará en las mismas anotaciones a *Antígona* como lo *griego* y lo *hespérico*. Así, el trayecto que sigue lo griego es opuesto a lo hespérico, uno se contrapone a otro como dos hipérboles: una (la de lo griego) que parte del *fuego del cielo* oriental a la *sobriedad junoniana* occidental y la otra (la de lo hespérico) que sigue el camino contrario; o, si se quiere también, el trayecto que lleva de lo mítico a lo filosófico y de lo filosófico a lo mítico.

De este modo, Hölderlin opondrá lo antiguo a lo moderno como formas diferentes de vuelta o retorno a lo patrio o natal (la revolución). Así, este camino inverso supone una búsqueda de lo que es extraño a una determinada cultura: “Ahora bien, lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido. Por eso nos son imprescindibles los griegos. Sólo que no los alcanzaremos en lo que para nosotros nos es propio, nacional, porque, como queda dicho, el libre uso de lo propio es lo más difícil” (Hölderlin, 1990:126).

Es, además, una manera diferente de concebir a las *relaciones religiosas* en su *representación*, como un tipo de relaciones intelectuales e históricas a la vez, o *míticas*, como las llamó Hölderlin: una síntesis de ideas (o conceptos) y de hechos (o sucesos). Una *mitología de la razón*, como ya se dijo antes, en la que el mito al igual que las obras poéticas es considerado según la clasificación de los géneros literarios: mito épico, mito trágico y, posiblemente, mito lírico. Todo esto de acuerdo a lo expuesto en su ensayo *Sobre la religión*, en donde se señalará que, *según su esencia*, toda religión sería “poética” (Hölderlin, 1990:96).

Con los anteriores elementos Hölderlin sienta las bases para una filosofía poética (filosofía de la *poesis*) que complementarí­a su labor literaria, una filosofía en la que el canto y la verdad, el sentimiento y la razón, no serán vistos como

aspectos mecánicamente opuestos sino contemplados de forma dialéctica; como ocurre con esa figura de los centauros representada en los fragmentos de Píndaro que él tradujo: “El concepto de los centauros es, sin duda, el del espíritu de un río, en la medida que este se hace camino y límite, con violencia, sobre la tierra, originariamente sin senda, que crece hacia lo alto” (Hölderlin, 1990:163).Y, a propósito de esto, Hölderlin señalará, citando los propios versos de Píndaro, la manera como aprendieron los centauros la *violencia del vino dulce como la miel* (una resonancia dionisiaca), y arrojaron *lejos, con las manos, la blanca leche y la mesa*. Versos que concluyen de manera bellamente trágica: *y, bebiendo de los cuernos de plata, se trastornaron* (Cf. Hölderlin, 1990: 163-164); figura que nos sugiere lo difícil de hacerse un camino y adoptar una determinación, como le sucedió a Hölderlin, cuyo destino fue el romper con los límites de su conciencia, *la noche sin conciencia*, y sufrir la *desolación sin límites* de la locura, como él mismo escribió en *La muerte de Empédocles*.

Referencias.

- Empédocles. (1979) “Poema de Empédocles”, en *Los presocráticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hölderlin. (1978) *Poesía completa*, Barcelona, Edición bilingüe (2 Tomos), Ediciones 29.
- 1990. *Ensayos*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- 1997 *Empédocles*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- 2001 *La muerte de Empédocles*, Barcelona, El acantilado.
- 2007 *Hiperión*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- Apellido(s), Inicial(es) del nombre (año) Título de la obra, Ciudad, Editorial, colección [en su caso].

El origen de lo imposible.
La angustia existencial en la obra escrita de Juan Rulfo

Francisco Manuel López García

Resumen

La angustia es un tema que recorre toda la obra escrita de Juan Rulfo. La angustia es el nuevo nombre de la subjetividad del hombre contemporáneo que pretende afirmarse a su máspreciado trozo de tierra, pero que a pesar de todo esfuerzo de proximidad esa tierra se le resiste a ser algo propio. El presente texto pretende ofrecer una vista al ágora donde convergen algunas de las grandes preguntas de la filosofía contemporánea y la manera de expresar tales cuestionamientos desde el arte literario desarrollado por Rulfo. No hay que olvidar que el contexto religioso fue también motivo de revisión por parte del escritor jalisciense. En suma, para Rulfo ni la filosofía ni la religión fueron capaces de dar respuesta satisfactoria a la angustia existencial que define al hombre.

Palabras clave: angustia, existencia, filosofía, religión.

“Hemos caminado más de lo que llevamos andado”

Si bien en su obra escrita Rulfo no define específicamente la angustia, adquiere ésta el carácter de un huésped implacable que anida en lo más profundo del ser y que acompaña todos los emprendimientos a mediano y largo plazo. Es la misma angustia que se percibe en el mito de un tal Sísifo, que camina sin encontrar salida a su círculo existencial. Es así como empiezan las primeras líneas de *El Llano en llamas*, me refiero específicamente al primer cuento “Nos han dado la tierra”¹: “Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros” (Rulfo, 1987: 17). Si se lee bien el final del cuento, el ladrar de los perros no es más que el eco que rebota en el fondo de una barranca, un elemento sonoro que hace más patente el habitar en el abismo. Así, la tierra está arriba, inútil para dar vida, y la vida (existencia) está abajo, en la barranca, también inútil: el subir a la tierra de arriba no ofrece ningún fruto, como tampoco el estar abajo. El título del cuento derrocha ironía pura: la tierra, símbolo de lo que da vida, es un “don” que se niega desde su propio ser. Esta negación es angustia. Como es sabido, la palabra “angustia” remite al latín *angustus*, y de ahí a la estrechez del horizonte en una situación crítica (Corominas, 1955: 1214-1215); al derrumbe de las expectativas que atañen a lo más elemental del ser.

Rulfo aborda el existir del ser humano en el cruce de caminos que representa lo dicho por Hegel y Nietzsche en torno a la subjetividad. Para Hegel la existencia es la idea de la subjetividad absoluta que llega a saberse a sí misma, lo cual da un rasgo de soledad hermética a la misma subjetividad. Mientras que Nietzsche entiende la existencia como el “eterno retorno de lo igual”. En este sentido se pronuncia Heidegger en su “Carta sobre el ‘humanismo’” (Heidegger, 2000: 269). Existir es saberse en la no determinación con respecto del anclaje de una fórmula conocida como “esencia”, es la escisión del fondo y la forma de la subjetividad para sí, y de ésta para el mundo. El “sí” o afirmación de la subjetividad es un estar fuera del centro, un desplazamiento sin descanso en pos del “aquí” confortante, de ese algo de la realidad que pueda considerarse refugio seguro en las coordenadas espacio temporales. Rulfo ilustra esta experiencia de manera magistral en el cuento “Nos han dado la tierra”: “Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. (...) Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga” (Rulfo, 1987: 18-19). En estas expresiones se observa explícitamente la condición rulfiana del existir: la soledad hermética y el eterno retorno de “lo igual”, en tanto estado de contradicción. “Lo igual” no es un punto en la geografía o en el tiempo, sino la negación o contrariedad. Lo igual, a tenor de lo dicho por Heidegger, es “lo destinal que arroja a un destino”

(Heidegger, 2000: 269); la reiteración es vista no desde su contenido o fondo, lo cual es único para cada individuo, sino desde la forma o estructura de lo que quiere decir “arrojado”. Ser no es simplemente “ser” sino “ser-arrojado”.

Angustia, en la obra de Rulfo, es el nuevo nombre de la subjetividad del hombre contemporáneo que pretende afirmarse a su máspreciado trozo de tierra, pero a pesar de todo esfuerzo de proximidad esa “tanta y tamaña tierra” se le resiste a ser algo propio, y ello va de la mano con el desmoronamiento del “todo” en su interior. La visión de mundo, en tanto experiencia de “todo” lo que hay, se desdibuja incesantemente. Esta experiencia de ostensible desarraigo y desmoronamiento interior convergen en un modo de proceso agónico de la subjetividad. En el lenguaje común, la agonía es la angustia experimentada por aquellos que se resisten a la muerte, pero que se saben en el límite de la vida. Aquí es necesario hacer hincapié en la intensidad de tal resistencia. La agonía es el combate por excelencia, la batalla que se entabla por quedarse en el “aquí” y en el “ahora”. “Aquí-ahora” constituye de suyo el centro de gravedad de la conciencia. El “aquí” remite al lugar, al mundo habitable; mientras que el “ahora” remite a la estructura y síntesis temporal que se opera en la conciencia del individuo.

En *Pedro Páramo* se hace más patente esta asimetría entre el aquí y el ahora a la que están sometidos los personajes, los cuales se perciben en un no espacio que es Comala y en un no tiempo que es la muerte. En la novela de Rulfo² Comala está más allá de todo lugar porque es un constructo de la memoria de los muertos. La angustia de los personajes es su misma agonía porque no acaban de morir pero tampoco están vivos: se encuentran en estado agónico, dividido, transitando de un lado para otro la frontera de la vida y la muerte. Para el lenguaje ordinario la agonía es un término que remite a un momento específico, intenso y misterioso del “otro”: lo que se observa y se describe no es la propia, sino la agonía del otro –¿quién puede describir en tiempo real su propia agonía? –. Lo que Rulfo describe en su obra escrita no es el vivir con miedo, ya que éste tiene un objeto más o menos específico: se tiene miedo de algo. Más que un sentimiento como lo es el miedo, la angustia es la experiencia apesadumbrada de ser así y no de otro modo: la experiencia de ser “algo partido sin posibilidad de juntura” (Zea, 1978: 106, col. 1).

La angustia se traduce en actos concretos de lucha por la no separación; por mantener el apego a lo máspreciado, sea esto la tierra, la mujer, o hasta una gallina (así se lee en el cuento “Nos han dado la tierra”. Ver: Rulfo, 1987: 20-21). En términos menos coloquiales, la agonía y la angustia son los síntomas

de la des-integración o disgregación de la estructura del ser pero sin llegar a la aniquilación total. Si bien es cierto que Rulfo da mucha importancia a los rasgos de la agonía o los momentos postreros de sus personajes (describe detalladamente gestos, movimientos y palabras que acompañan a la muerte), también es cierto que en su obra la agonía asciende a un nuevo significado: la prolongada división del ser que se vuelve tortura angustiosa, y la sorpresa, hasta la estupefacción, de no poder escapar de tal estado.

Esta existencia agónica es angustiosa porque se expresa en un estar expuesto al afán inútil del “sí mismo” y del mundo. No hay fondo sólido para la seguridad y la certeza; se extraña una base firme, un refugio inexpugnable en contra de la enajenación yo-mundo; sujeto objeto. La angustia deviene el modo normal de vida “del solitario sin fe para quien todas las cosas que le rodean son símbolos mudos” (Blanco, 2003: 20). Albert Camus ha puesto énfasis en la experiencia de enajenación del individuo, de acuerdo a las siguientes expresiones: “Entre la certidumbre que tengo de mi existencia y el contenido que trato de dar a esta seguridad hay un foso que nunca se llenará. Seré siempre extraño a mí mismo.” (Camus, 2005: 32).

La angustia hunde sus raíces en el ser: es caminar sin encontrar nada porque todo retrocede a cada paso. En su origen, la angustia es la constante presencia de lo no realizado en el proyecto a pesar de que su naturaleza implique la verosimilitud del resultado, y a pesar de que sean cumplidas sus condiciones de posibilidad como tal proyecto. La angustia es el acecho del fracaso y al mismo tiempo la deriva del proyecto. Este tono dramático es acentuado por la enfebrecida e inútil búsqueda de resolución: ante su presupuesto ontológico el individuo no se arroja a un estado de inmovilismo. Al contrario, es necesario rehacer la búsqueda y re-emprender el camino. No hay un “por qué”, sino únicamente el avanzar ciego del dictado del ser, de su premonición.

Si el individuo (o, como prefiere llamarlo Heidegger, el *Dasein*) no retrocede en su objetivo, lo que se retrae es el mundo. Es así como el horizonte ontológico se amplía: el mundo siempre permanece un paso adelante del individuo, pero “camina” (el mundo) en retroceso con respecto de sí mismo, mostrándose como una voluntad imperfecta, un querer leve pero nunca satisfecho. De este modo en “Nos han dado la tierra” el mundo se niega a darse; y de este modo se convierte en cicatero de su propio ser:

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo

más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed (Rulfo, 1987: 18).

La relación con el mundo es asimétrica. No hay esa relación *do ut des* que tanto anima a ciertos escritores o filósofos del buen augurio de las acciones y de la benevolencia de lo que ya es. En este último caso habría que mencionar a Theilard de Chardin, por nombrar algún ejemplo. La existencia, en tanto el “ahí” del individuo, es todo menos un punto de llegada a la armonía con lo a la mano. El mundo y el individuo están en perpetuo movimiento pero en paralelo. No hay ascenso en esta dirección, sino circularidad. La existencia es, por decirlo en breve, la espiral del desencuentro.

La historia y el gran silencio de Dios

Las relaciones en el plano histórico también se encuentran marcadas en su origen no por el orden, sino por la indeterminación del proyecto. La decisión respecto del proyecto humano no está en manos del individuo mismo, sino en manos de un “otro” u “algo” que no acaba de mostrarse y que no se detiene. Algo tiene que ver aquí el murmullo: el remedo de voz que no alcanza a ser palabra, pero tampoco se puede reducir al silencio. La respuesta a la pregunta por el creador o autor del proyecto es mucho menos simple de lo que parece. Nadie sabe quién orquesta todo el caos: bandolerismo, venganzas cruentas, culpa aquí y en la otra vida, pasiones carnales (incesto y adulterio), una política terrenal siniestra en sus postulados y en sus prácticas, ignorancia y analfabetismo, rencor, fanatismo religioso, pérdida de la conciencia histórica, conflictos con los valores tradicionales, persecución, condena a muerte, indiferencia ante la muerte, etcétera, son sólo efectos que no están atados a causa conocida desde el punto de vista del escritor jalisciense. Decir que la libertad individual es la causa de todo este estrépito es proponer una solución ingenua. La regla, si la hay, es el desasosiego, la turbulencia vehemente y la fatalidad.

Rulfo no invoca una fuerza superior divina causante de este desastre del mundo y del individuo, sin embargo casi todos los comentarios sobre el pesimismo de la obra de Rulfo apuntan a un cierto origen negativo en los albores de la humanidad, como si debiera estar a la base una acción punitiva de Dios, a causa de una falta capital del ser humano. Como si aquél haya expulsado al hombre del Paraíso por una supuesta acción originaria-originante. Efectivamente, desde la perspectiva religiosa (católica) tradicional Dios deja al hombre para que asuma las consecuencias de su prevaricación. No obstante,

de acuerdo al dogma, el Creador no retira su mano definitivamente, sino que ofrece de manera gratuita la redención a los humanos. Gratuita, sí, pero no sin consecuencias: el ser humano deberá sufrir el dolor y la angustia de la muerte. Asombrosamente, empero, el autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* no contempla posibilidad alguna de redención universal. No hay un mundo o un estado de bienaventuranza generalizado después de la muerte. Rulfo no es en modo alguno un autor “providencialista” desde el punto de vista teológico, sino que se allana al horizonte del estado caído. Para Rulfo la angustia es ya la sospecha fundada de que el hombre ha sido abandonado por Dios a su propia suerte, lo cual significa que Dios es alguien que, de suyo, no interviene en la historia del hombre: ni en la vida terrena, ni en el momento de la muerte, ni después de ella. Acaso Rulfo sólo tímidamente intuye que Dios podría no abandonar a su criatura pecadora después de la muerte, pero la expresión consignada en *Pedro Páramo*, en el diálogo que entablan el padre Rentería y María Dyada (quien a juicio de aquél se ha afanado inútilmente para interceder por el descanso eterno de su hermana Eduvigés Dyada), no alcanza siquiera el valor de un postulado:

- Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.
- No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad.
- Faltó a última hora –eso es lo que dije–. En el último momento. ¡Tantos bienes acumulados para su salvación, y perderlos así de pronto!
- Pero si no los perdió. Murió con muchos dolores. Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo. Ella se fue por ese dolor. Murió retorcida por la sangre que la ahogaba. Todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano.
- Tal vez rezando mucho.
- Vamos rezando mucho, padre.
- Digo tal vez, si acaso, con las misas gregorianas; pero para eso necesitamos pedir ayuda, mandar traer sacerdotes. Y eso cuesta dinero.
- Allí estaba frente a mis ojos la mirada de María Dyada, una pobre mujer llena de hijos.
- No tengo dinero. Eso usted lo sabe, padre.
- Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios.
- Sí, padre. (Rulfo, 1987: 173)

Muchas son las aristas que se desprenden del texto previamente citado de *Pedro Páramo*. Por decir algunas, habría que mencionar el problema de la libertad y el del mérito de las acciones. Por el momento interesa particularmente la pregunta sobre la libertad. A este respecto Sartre señala que la libertad está a la base de la angustia, y por ello la

libertad nunca es transparente, nítida, sino que siempre emerge de manera dramática. Rulfo no señala en su obra que la libertad no exista o que sus personajes sólo sean la representación a escala de una máquina de la historia universal de por sí desconocida. Esto sería la consecuencia radical del irracionalismo. Evidentemente, Rulfo tampoco afirma que todo lo que sucede a un individuo como resultado no previsto de sus acciones, ni el “en sí” de las acciones libres, sea la derivación absoluta y ciega de la voluntad de Dios. En todo caso, la libertad está hecha de pequeñas acciones, pero todas ellas se encuentran privadas de “garantía” trascendente.

Para Sartre y para Rulfo resulta imposible salir del círculo de lo inmanente: la libertad particular no puede “tocar” con certeza la voluntad de Dios, como tampoco puede constituirse un refugio para la angustia. En este sentido libertad es sinónimo de angustia: “(...) el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia, o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser, y en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma”. (Sartre, 2004: 73-74). Dios no aparece, desde la perspectiva de Rulfo, como el garante de la libertad y mucho menos como el que libra al hombre de la angustia de su existir contingente. Con cruel mordacidad el escritor jalisciense muestra que el asunto de la “salvación” es motivo de angustia para los muertos y para los vivos, relacionándola con actos de culto pagados (misas gregorianas).³ Esto se traduce en la angustia de perder todo mérito, toda virtud, en el último momento. El punto exacto entre la vida y la muerte, ése breve paréntesis de lucidez en la agonía, puede constituir un modo de vaciamiento ético, aunque no ontológico: no hay nada entre las manos, nada que pueda ser reputado “digno” o valioso.

El tema de la salvación *post mortem* es uno de los pilares de la religiosidad tradicional católica que al mismo tiempo ha servido de pre-texto para diseñar (con dogmas y respectivos anatemas) una existencia angustiosa del creyente. Esto es lo que se respira en la atmósfera de la religiosidad atestiguada en los escritos de Rulfo. Para aclarar su dimensión es necesario recurrir un poco a la historia del dogma. El tema de la salvación no era desconocido para los pueblos que circundaban a los hebreos, ni para éstos, los cuales contemplaban viable la salvación en dos planos: terrenal o antropológico y escatológico. Así explica el teólogo León-Dufour el plano terrenal (antropológico) de la salvación:

La idea de salvación (fig. sozo y derivados) se expresa en hebreo con toda una serie de raíces que se refieren a la misma experiencia fundamental: salvarse uno es verse sustraído a un peligro en que estaba expuesto a perecer. Según la naturaleza del peligro, el acto de salvar tiene afinidad con la protección, la liberación, el rescate, la curación, y la salvación la tiene con la victoria, la vida la paz... A partir de tal

experiencia humana y utilizando los términos mismos que la expresaban, explicó la revelación los aspectos más esenciales de la acción de Dios en la tierra (...). (Leon-Dufour, 1996: 825)

Salvarse era llanamente “verse sustraído a un peligro en que estaba expuesto a perecer”. En principio la salvación es una intervención divina que va orientada a preservar la salud, la paz y la integridad corporal-psicológica: la curación de una enfermedad, la preservación ante un peligro inminente de guerra, el pago del rescate para liberar a un esclavo de su condición de cautividad y sometimiento, etcétera. Lo que tenía un sentido meramente antropológico y hasta físico fue adquiriendo de manera creciente un matiz espiritual y colectivo en los escritos del Antiguo Testamento. La historia de Noé en el diluvio es un ejemplo de salvación a causa de la justicia, entendida ésta como ausencia de pecado. Con Noé se salva la continuidad de un pueblo. Ahí, en ese episodio del libro del Génesis (Gn 7,1ss), se vincula con claridad la virtud con la salvación. En otros términos: el virtuoso es aquel que no peca y, por consecuencia, es el que se salva de la destrucción que opera la acción punitiva de Dios.

Según el Nuevo Testamento Jesús de Nazaret trae la salvación en sus dos aspectos (terrenal-antropológico y escatológico): él es quien cura a los enfermos, perdona las faltas y abre las puertas del Paraíso. Él es quien da de comer a los hambrientos y devuelve el trato digno a los empobrecidos. Por él es posible que Dios salve de la muerte, es decir, del proceso de destrucción perpetua e inacabable del “alma” y del cuerpo. La salvación es el rescate del justo ante los tormentos eternos que esperan a quienes no asumieron un estilo de vida austero y comprometido con los más pobres. Sin embargo, es san Pablo quien enfatiza el valor de la adhesión de la mente o conciencia del individuo a los nuevos valores de la fe: “Los que creen y confiesan su fe se salvan (Rom 10,9 s. 13), siendo, por lo demás, sellada su fe por la recepción del bautismo (...).” (Leon-Dufour, 1996: 829). San Pablo une la salvación a un acto concreto, a un rito (Rom 6,1-4). Este es el camino que la Iglesia católica ha simplificado y ha seguido a lo largo de los siglos: el camino que une salvación y rito (culto), con el riesgo evidente de la escisión entre la fe y el compromiso ético en favor de los excluidos.

Con todo lo visto hasta aquí la salvación se convierte para el creyente en un asunto escatológico: las condiciones históricas concretas y las acciones virtuosas del individuo quedan minimizadas y sujetas a la ponderación de Dios sobre la actitud del creyente, sobre todo en el último momento de la existencia terrenal. En el momento de la muerte nadie tiene seguro el rescate o

la salvación, ya que en ese instante de angustia puede darse también el pecado, la decisión personal en contra de Dios. Esto es el reflejo de la inseguridad ante el valor de las propias acciones y ante el amor (cada vez más incierto) de Dios. El creyente está sometido a una doble angustia, terrenal-antropológica y escatológica, que ha de cubrir o paliar mediante actos de culto. El Paraíso ya no es gracia o regalo, sino un premio otorgado a aquellos que han cumplido rigurosamente algunos requisitos: a) el rito del bautismo; b) una vida virtuosa o exenta de pecado; c) un ejercicio constante de actos de culto; d) un constante sufrir a modo de actualización de la cruz de Cristo; e) un acto de obediencia a Dios en el momento de la muerte. Estos requisitos deben ser cumplidos con toda vehemencia y precisión para que la salvación sea una posibilidad real. Pero, ¿esto es todo para obtener la salvación y quedar libre de toda angustia en el plano de la fe?

En el diálogo entre el padre Rentería y María Dyada en la novela *Pedro Páramo* (Rulfo, 1987: 173) se lee una aguda crítica que Rulfo lanza al catolicismo rancio y tradicional como fuente de angustia en los dos planos de la salvación: terreno y escatológico. Se trata de una angustia “doble”, del cuerpo y del alma. Morir en medio de tormentos, y el dolor mismo, no sirve para nada si se trata de dar un giro a la vida. El dolor y el sacrificio no acarrea necesariamente el favor de los humanos: Eduviges Dyada dio su vida por los otros, les dio vida a otros pero murió abandonada por los que tanto quiso. Pero todo eso fue inútil porque falló en el último momento, porque tomó su vida en propias manos. Esto hace que el amor sea un absurdo. Ya todo se encuentra desvirtuado: el amor de los otros, el amor de sí mismo y el amor de Dios. Lo que para unos puede llegar a significar la liberación de un tormento (suicidio), para el catolicismo dogmático significa un atentado contra el derecho exclusivo de Dios que consiste en dar y quitar la vida cuando lo disponga su soberana voluntad.

En la angustia del cuerpo que no tiene ningún valor, ni siquiera invocando el dolor causado por la bondad y el sacrificio de un ser humano a lo largo de su vida, radica también la angustia para el alma, porque no parece conmover a Dios ni a su ministro la idea del mérito que tanto ha pregonado la Iglesia en sus dogmas: toda la vida se sintetiza en un acto último, toda la conducta asumida a lo largo de la existencia se cristaliza en un acción conocida en la Iglesia como “pecado mortal”. La metamorfosis del mérito de las acciones, el cambio de acciones malas a buenas mediante el rezo vehemente y las misas gregorianas, resulta inviable. Los recursos se han agotado. De ahí que el alma tenga sobrados motivos para angustiarse. La mano de Rulfo tímidamente expresa en el famoso diálogo ya citado un hueco en la desesperanza: “Dejemos

las cosas como están. Esperemos en Dios”. Esta espera es precisamente donde se decide la fe o la desesperación. Si el ministro no puede aclarar la voluntad de Dios, ¿qué resta si no la angustia de no saber qué es lo que vaya a decidir Dios para el alma?

Rulfo no deja de hablar de Dios en su obra, pero no le concede un rol importante en lo que respecta al devenir, al curso de los acontecimientos del mundo. En la obra de Rulfo Dios es una figura invocada de manera recurrente, un altísimo personaje, pero nunca comprometido realmente con el orden natural y ético imperante. Por lo tanto, a Dios tampoco se lo ve ocupado en defender la Iglesia, en ser el garante de lo que ésta afirma del orden moral. La figura divina está siempre presente en un modo u otro, pero no es siquiera un tema en la obra rulfiana los conceptos de “justicia divina”, “amor divino”, “atributos de Dios”, etcétera. Asimismo, esto haría pensar en la superación de la dogmática tradicional de la religión católica para llegar a la fe desnuda, la que sólo es riesgo y no certeza absoluta (dogmática). La mayor tensión que acusa el catolicismo tradicional es su ansia por articular una imagen coherente del mundo, la cual desde el modernismo se estaba desintegrando estrepitosamente. Este es el testimonio de Rulfo, el escritor:

La tradición no es la vida. La vida es caótica. No tiene secuencia lógica. Cualquiera de nosotros sabemos que nuestras vidas, por pequeñas, o tristes, o desesperadas, o insignificantes que sean, jamás siguen una lógica, una secuencia. No es el uno, dos, tres, de una secuencia cinematográfica, sino que hay lagunas. Hay enormes lagunas en que no nos sucede nunca nada. (...) La vida actual no es consecuencia (...), sino es una vida que va a saltos, en etapas (Vital, 2004: 54).

A manera de conclusión

Los motivos de la recurrente alusión a la angustia y la soledad como el modo propio de existir en la narrativa de Rulfo quizá haya que buscarlos, no sólo en su formación académica (en sus lecturas), sino también en lo que conforma su misma situación vital. En efecto, ciertos acontecimientos de la vida personal de Rulfo ofrecen una luz esclarecedora sobre su proclividad hacia la temática del infortunio y el sobresalto, en tanto angustia existencial:

Al cumplir los seis años, el niño Juan Nepomuceno es llevado al curato, enfrente de su casa, para ayudar al padre Irineo Monroy en los servicios parroquiales. Semanas después, el primer día de junio de 1923, se encuentra el cadáver de su padre, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, que fue asesinado “por una nimiedad” a manos de un peón en uno de los confines del Llano Grande (Tuxcacuesco y Tonaya). Dos años más tarde el niño es inscrito en la escuela anexa al santuario

de las monjas josefinas francesas. El sobresalto y la pesadumbre provocados por la violencia y la muerte ensombrecieron la infancia de Juan Nepomuceno, que supo cómo, al entrar en vigor la Ley Calles que prohibía los “cultos religiosos”, cerraron las iglesias a mediados de 1926. El cura (que se hacía pasar por censor eclesiástico y recogía los libros que había en las casas para saber si estaban prohibidos) tuvo que desplazar su biblioteca del curato a la casa de la familia Vizcaíno. Al no poder salir de su casa por la guerra cristera, Juan Nepomuceno ocupaba su tiempo en leer esa enorme biblioteca (García, 2003: 385).

Esta breve referencia biográfica adelanta el humus de la angustia existencial de la narrativa rulfiana: religión casi obsesiva, precariedad (“nimiedad”) existencial, muerte, geografía en dimensiones opuestas radicalmente (“Llano Grande”: lo pequeño y local se hace inconmensurable), violencia sistemática. En resumen, se trata de la disolución de un mundo y la lucha fatigosa para rescatar algún escombros útil de semejante ruina.

Notas

¹ El cuento “Nos han dado la tierra” no fue el primero que le fue publicado a Rulfo. En realidad, el primero fue el cuento titulado “La vida no es muy seria en sus cosas”, publicado en la revista América, el 30 de junio de 1945, mientras que aquél apareció publicado un mes después, en el número 2 de la revista Pan. Sin embargo, ya desde el inicio del primer cuento publicado se descubre el elemento trágico en la narrativa de Rulfo: el fracaso de todo proyecto humano.

² En adelante, con respecto de la obra completa de Rulfo, se empleará el término “novela” para designar a Pedro Páramo.

³ Se llama misas gregorianas “a la serie de misas que deben ser aplicadas por un difunto durante treinta días sin interrupción. Su origen se vincula a un episodio que narra San Gregorio Magno en Diálogos IV, 55 (PL 77, 420-421), mediante el cual el santo probablemente sólo quiso enseñar la doctrina de los sufragios aplicados a los difuntos; ‘pero la ingenua mentalidad medieval cargó el acento en la ininterrumpida sucesión de misas, creencia que pretendió reajustar San Antonio de Florencia, afirmando simplemente que, si las 30 misas se dicen seguidas, las almas del purgatorio perciben antes sus frutos”. (Fuentes, 2012: s/p).

Referencias.

- Blanco, C. (2003) "Realidad y estilo de Juan Rulfo". En: Campbell, Federico (Sel). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Pp. 19-43. México, ERA/UNAM.
- Camus, A. (2005) *El mito de Sísifo*, 19ª edición. Buenos Aires, Losada.
- Corominas, J. (1955) *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Vol. I A-C, Madrid, Gredos.
- García, R. (2003) "Juan Rulfo y la ciudad de México". En: Campbell, Federico (Sel). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Pp. 379-392. México, ERA/UNAM.
- Heidegger, M. (2000) *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Léon-Dufour, X. (1996) *Vocabulario de teología bíblica*, 17ª edición. Barcelona, Herder.
- Rulfo, J. (1987) *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, J. P. (2004) *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires, Losada.
- Vital, A. (2004) *Noticias sobre Juan Rulfo 1784-2003*. México, RM/ Fondo de Cultura Económica.
- Zea, L. (1978) "Dos ensayos sobre México y lo mexicano". En: Zea, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano*. El Occidente y la Conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano. Pp. 103-126. México, Porrúa.

Referencias electrónicas.

- Fuentes, M. (2012) ¿Qué son las misas gregorianas? ¿Es verdad que no se pueden cortar?
En: <http://www.teologoresponde.com.ar/respuesta.asp?id=94>
Fecha de consulta: 05 de octubre de 2012.

El juego de Apolo y Dioniso; una relación entre el arte y el artista

Josué Manzano Arzate

Óscar Juárez Zaragoza

Resumen

Ante la confusión provocada por la guerra franco-prusiana, Nietzsche retoma el problema de la vitalidad helenística para buscar un horizonte más amplio para su nación devastada, este estado se propició por ciertas ideas que, como lozas aplastan a la cultura. Problema que certeramente lo lleva a renovar el espíritu filológico y filosófico de su época. Nietzsche busca desesperadamente un sentido para su Alemania confundida por tanto romanticismo e interpretaciones ortodoxas provocadas por un protestantismo y una concepción blanca que cerraba la visión de un mundo dionisiaco y apolíneo. En la Grecia antigua encuentra los elementos artísticos que lo llevan a considerar que la trascendencia del nihilismo crea la opción de una vida más vitalista. Elemento idóneo para su tierra derrumbada espiritualmente. En este trabajo se mostrará la importancia de estas dos divinidades, su relación con el sueño, con la realidad y con el arte. Todo esto dentro de una cultura que se sabe trágica y que vive con este peso sin caer en un nihilismo nauseabundo y lleno de suplicas patéticas por la vida. Con los griegos encontramos una visión profunda y elevada de la vida, el diseño que ellos realizaron de ésta ha servido para que toda la cultura occidental, mínimo desde Parménides hasta nuestros días, se vea impelida a voltear los ojos y pegar las narices para olfatear como animales de caza algo que impulse esta época en suma miserable.

El suelo que pisaba Nietzsche o la ortodoxia recalcitrante

Nietzsche, filólogo en primera instancia, propone que la cultura griega –hasta antes de Platón–, conforma la vitalidad más elevada, más sana, ésta contiene mediante su juego, su tragedia, su religión y su arte el ejemplo más claro para sacar a su querida Alemania de la miserable condición en la que se encontraba. Para este filósofo único, su pueblo adolecía de identidad política y cultural, así que, con un sentimiento de amor hacia su patria, busca otorgarle una identidad cultural. Al menos eso anhelaba de 1869 a 1875, época en la que se publican varias obras que demuestran la visión de él hacia su hogar.

En el año 1873 Federico Nietzsche deja de ser un *inocente jugador* para lanzar sus más fieros y refinados ataques en contra de la cultura alemana; aquella que se consideraba elevada tan sólo por sus intestinos para deglutir pastelillos; su tierra estaba preñada por el sentimiento de compasión desarrollada por una religiosidad protestante. Pero esta moral, este sentimiento mutuo, estaba hilvanado por el espíritu del chismorreó, de allí su gusto por los panecillos –pretexto maravilloso para enterarse de los chismes del vecindario–.

Para este filósofo los valores han sufrido varias transformaciones, una de ellas es el repudio hacia los más poderosos de espíritu, la defensa de los más débiles, los destinados a morir. Se odia a los más fuertes sólo porque se conoce la impotencia para ser más fuerte, se palpa la cobardía para buscar algo más elevado, en tanto que alguien aparece con mayor poder. Durante toda su juventud, Nietzsche empeña su fuerza para comprender el problema fundamental, *la debilidad del espíritu* y en consecuencia una frecuencia de vitalidad precaria. Mediante sus discursos intempestivos ajusta las cuentas con la ortodoxia interpretativa del presente y del pasado, forma interpretativa en especial la de los filólogos que mantienen sumida en la cruel desesperación a los espíritus elevados, ligeros que anhelan nuevos horizontes.

Las cuatro Intempestivas son íntegramente belicosas. Demuestran que yo no era ningún ‘Juan el Soñador’, que a mí me gusta desenvainar la espada, – acaso también que tengo peligrosamente suelta la muñeca. El primer ataque (1873) fue para la cultura alemana, a la que ya entonces miraba yo de arriba abajo con inexorable desprecio. Una cultura carente de sentido, de sustancia, de meta: una mera <<opinión pública>>. No hay peor malentendido, decía yo, que creer que el gran éxito bélico de los alemanes prueba algo en favor de esa cultura – y, mucho menos, su victoria sobre Francia... [...] El primero de estos cuatro atentados tuvo un éxito extraordinario. El revuelo que provocó fue espléndido en todos los sentidos. Yo había tocado a una nación victoriosa en su punto vulnerable, –decía que su

victoria no era un acontecimiento cultural, sino tal vez, tal vez algo distinto... La respuesta llegó de todos lados y no sólo, en absoluto, de los viejos amigos de David Strauss, a quien yo había puesto en ridículo presentándolo como tipo de cultifilisteo alemán y como un satisfait [satisfecho], en suma, como el autor de su evangelio de cervecería de la «antigua y la nueva fe» (– la expresión «cultifilisteo», ha permanecido desde entonces en el idioma, introducida en él por mi escrito.) (Nietzsche, 1998: 83-84).

Esta acusación hecha hacia la cultura alemana decadente en suma y sus líderes religiosos, se une al acontecimiento histórico de la guerra contra Francia; ante este suceso Nietzsche se manifiesta de la siguiente forma:

Pero de todas las malas consecuencias que está acarreado la última guerra sostenida con Francia, acaso la peor de todas ellas sea un error que se halla muy extendido y que incluso es general: el error de la opinión pública y de todos los opinantes públicos que aseveran que también la cultura alemana ha alcanzado la victoria en esa lucha y que por tanto es ahora preciso engalanarla con aquellos florones que corresponden a unos acontecimientos y éxitos tan fuera de lo ordinario. Esa ilusión es sumamente perniciosa: y no, por ventura, porque sea una ilusión –pues hay errores que son muy saludables y benéficos–, sino porque es capaz de trocar nuestra victoria en una derrota completa: en la derrota y aun extirpación del Espíritu alemán en provecho del «Reich alemán». (Nietzsche, 2000: 27-28)

Las ideas que surgen como resultado de la interpretación de ésta obra de juventud, nos lleva a considerar que las ideas del Nietzsche maduro se gestaron en esta época y pervivieron a través de las distintas épocas de su pensamiento. Los griegos, pueblo egregio por derecho propio nos muestra que existe una relación entre el destino, el dolor y la necesidad. En primer lugar el destino rige toda vida, no hay voluntad alguna del hombre que se pueda oponer a esta condición sempiterna, los dioses mismos están bajo el dictamen del destino. Por otro lado, la vida se antoja por sí misma ¿cómo se incrustó en el alma de los griegos este deseo por vivir?, además el dolor de saber que la vida es absurda lleva al griego a inaugurar la necesidad, sólo cuando el hombre sufre

una especie de agonía existencial, sólo entonces desea vivir. Aquí es donde se inaugura lo más resplandeciente, el mundo de los dioses.

El nacimiento de la tragedia

Arrepentido de haber entrometido a Schopenhauer y a Wagner en su primera obra pública, escribe un ensayo de autocrítica para esta, en la que afirma que:

... no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito, «Grecia y el pesimismo», éste habría sido un título menos ambiguo; es decir, una primera enseñanza acerca de cómo los griegos acabaron con el pesimismo, -de con qué lo superaron... Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos no fueron pesimistas... (Nietzsche, 1998: 75-76).

La sabiduría griega radica en la comprensión del fondo terrible de la vida; *no haber nacido nunca y si esto ha sucedido, morir pronto*. Para los griegos la vida era absurda, por sí misma no vale la pena vivirla. La desolación es una de las manifestaciones más contundentes de la naturaleza de la vida, amargo sabor el de tal vivencia. Entonces, ¿cómo es que los griegos superaron esta naturaleza o la sobrellevaron?, ¿cómo es que aprendieron a caminar por encima de esta sordidez absoluta? Mediante la comprensión de la antítesis apolíneo-dionisiaca y con la obra de arte. La querella que subyace debajo del arte del escultor y el arte de la música está acicateada por una "... abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis..." (Nietzsche, 2009: 41). De esta aparente antítesis surge un apareamiento, del cual emerge la obra de arte dionisiaca y apolínea. Los frutos del *punte* tirado entre estas dos figuras esenciales dan *sentido* a la cultura griega, de ellas emana la poesía, el arte escultórico y la música. Elementos propios para una cultura artística. Por lo anterior, no podemos evaluar el arte griego desde la moral, pues, el arte griego responde a las necesidades vitales de sus coterráneos. La moral y la técnica pueden ser vistas desde la vida pero no a la inversa, la vida es más amplia, no se puede reducir a un dictamen tan estrecho como el de la moral de un Strauss. Para Nietzsche la nueva cultura debe emular a la tragedia griega, ésta tenía en el fondo algo de siniestro, algo más elevado, una fuerza inconsciente que iba de la tierra hacia el cielo. Acabar con el arte artificial, era la sentencia oculta de Nietzsche, la vida en su expresión refinada por Apolo anunciaba su presencia mediante el mismo discurso Nietzscheano. La vida del pueblo, el canto popular, la vida más cercana a los ríos, eran los elementos propios de un nuevo camino cultural, el arte no podían obtenerse de una abstracción teórica.

La vida no puede ser pensada, debe ser vivida. La música y el arte en general ya no se crearon para ser vivenciados sino para ser pensados.

Apolo el sueño y el arte

El *sentido* del instinto es el arte, pero igual que el hombre necesita a la mujer para copular y procrear, Apolo necesita a Dioniso para poder crear juguetónamente. El instinto apolíneo es onírico.

“En el sueño fue donde según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño... La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo... (Nietzsche, 2009: 42)

Para los griegos, los sueños siguen siendo un elemento esencial de la estructura del hombre, el entusiasmo por ellos les otorga una sensación de magnificencia. En el tiempo onírico el lenguaje goza de su propia expresión, y goza en tanto que hay una identificación entre hombre y sueño. El tiempo onírico, es el tiempo de la imagen que habla, nada se encuentra en *silencio*, el pueblo griego por naturaleza tiene la altitud artística para convertir lo más terrorífico de estas imágenes, con sus mensajes, en algo bello. Cosa curiosa aparece en esta reflexión, la belleza acompaña al artista, como la corona de laurel al campeón olímpico. “Al igual que el hombre ama la belleza de los sueños, el filósofo ama la realidad, el filósofo obtiene de los sueños su visión para dar vuelta y retornar a la vida, hay un camino marcado de los sueños a la vida.” (Nietzsche, 2009)

El reino de Apolo es el mundo onírico, su belleza resplandece porque deviene como unigénito del sol. Como Dios artístico trae consigo el conocimiento verdadero, y la limitación mesurada, elemento que se opondrá a la bestialidad dionisiaca. Podemos decir que Apolo es como el auriga que dirige a los briosos corceles, la bella paciencia baña su rostro aunque se encuentre ante la muerte. Apolo es la reconciliación de lo más salvaje con lo más bello, este Dios, en el que se encarna el conocimiento verdadero no está mutilado en sus instintos más vitales. Adelantaremos un poco lo siguiente: desde esta óptica, la visión de una existencia fundada en la abstracción es impensable, toda empresa que adolezca de la pulsión de la vida pasa a convertirse en un ser sin entrañas. A este tipo de vida no se le puede llamar artística porque el actor no podrá cantar ni el bailarín danzar, ni el escultor podrá plasmar algo que sea parecido a una representación de la existencia. En este sentido el arte preñado de vitalidad

tiene mucho de la vida en su representación. Ésta es el sustrato por el cual se nutre toda forma de vida y todo arte, en correspondencia con Apolo, muestra su faceta amable.

En el sueño se cristalizan la arquitectura, la pintura y la poesía. Las tres disciplinas nos refieren la utilización aguda del sentido de la vista por un lado para observar las *figuras* y los colores propios de las construcciones y su decoración. Dos cosas que sólo pueden existir a partir de los sueños y su ornamento.

En la interpretación nietzscheana del arte encontramos que la preconcepción onírica del arte es esencial. El sueño otorga la forma en que debe construirse algo y también los colores que deben acompañar a ésta; la unión de la forma y el color viene a repetir la fusión originaria que se da entre Apolo y Dioniso.

Al inicio de esta sección hablamos de un juego, esto es a partir de lo siguiente: existe una ecuación en el *Nacimiento de la Tragedia* que se afirma así: "... mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el juego con el sueño". (Nietzsche, 2009: 245) aquí ya hay un elemento para analizar: a saber, que Apolo necesita de algunos representantes, así como el mayordomo que lleva la tarjeta de su Señor a alguna dama funge como representante, el sueño funge como *representación* del Dios Apolo. El mayordomo no es el Señor, pero sólo puede hacerse presente por medio de alguien, también el presente o la carta de presentación son propias del Sr. él es el dueño de la representación en sí. De igual forma, Apolo no puede hacerse presente porque es un Dios deslumbrante, así que necesita de un representante.

Por otro lado, Nietzsche explica por qué elige a Apolo como Dios del arte; porque "... fue posible hacer de Apolo el dios del arte? [Y responde] Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas" (Nietzsche, 2009: 245). Apolo necesita de los sueños para revelarse, para salir de lo oculto; pensando tal vez en un cuarto de revelado, sólo se puede ver la imagen clara en el sueño en cuanto que éste es como un cuarto de revelado. En él la imagen se fija en el papel para que los demás puedan observar claramente lo oculto.

La estatua, la palabra y el templo conforman la esencia del sueño, y la esencia del sueño es lo real, por la que la estatua, la palabra y el templo son lo real; cosas propias del sueño que vienen en representación de Apolo, pero tomando en consideración a la estatua podemos citar a Nietzsche para aclarar lo anterior; "La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la

estatua en cuanto figura onírica es la persona viviente del dios” (Nietzsche, 2009: 245).

El juego continúa en cuanto el artista que sueña observa a la estatua como forma de la imaginación, pero al plasmar esta imagen en un bloque de mármol toma sobre sus manos al sueño y sigue jugando con él.

Según Nietzsche, a Apolo le va en su existencia el resplandecer constante, pero de esta característica se derivan otras más, a saber:

... se revela en el resplandor. La <<belleza>> es su elemento: eterna juventud le acompaña... la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados... élvalo a la categoría de dios vaticinador [y]... de dios artístico. El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero (Nietzsche, 2009: 245).

No le corresponde por lo tanto romper su forma; su propio juego está a salvo, en su esencia va el destino de la obra de arte, tener el sentido de la eternidad.

Los sueños tienen nuevamente una primacía metafísica dentro del ámbito de la filosofía, para Platón, quien determina la historia de la filosofía, el tiempo onírico es algo que no tiene la calidad que debe de tener un objeto de conocimiento. El sueño es parte de la realidad, se debe de reincorporar su tiempo y su espacio a la dinámica del pensamiento filosófico de Nietzsche.

Los sueños tienen un objetivo muy claro, el de presentar a los dioses, mediante estos se hicieron patentes *por primera vez, ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses*. Nuestro autor fundamenta lo anterior trayendo a comparecer a Lucrecio con su obra titulada *De la naturaleza de las cosas*.

Ahora, qué causa divulgó a través de grandes pueblos los poderes de los dioses y llenó de altares las ciudades y produjo la acogida de solemnes ceremonias que ahora en grandes ocasiones y lugares florecen sagradas, de donde todavía ahora tienen los mortales injertado el terror que erige nuevos santuarios de dioses por todo el orbe de las tierras y empuja a frecuentarlos en los días festivos, no es tan difícil dar cuenta de ello en palabras. Pues en verdad ya entonces las razas de mortales veían aun estando su espíritu en vela gloriosas figuras de dioses, y más en sueños, con prodigioso engrandecimiento de su cuerpo. A éstos, pues, les atribuían la sensación por esto, porque parecía que movían sus miembros y emitían soberbias voces en concordancia con su espléndida figura y sus amplias fuerzas. Y les concebían vida

eterna, porque siempre la figura de ellos se les suministraba y su belleza subsistía, y sobre todo sin embargo porque pensaban que dotados de tan grandes fuerzas no podían ser vencidos por fuerza alguna. Por eso pensaban que sobresalían mucho en felicidad, porque el temor de la muerte no perturbaba a ninguno de ellos y a la par porque en sueños los veían realizar muchas y admirables cosas y no recibir de ahí ellos mismos ninguna fatiga (Lucrecio, 2003: 271).

No solo la palabra-diálogo instaurada por Platón es considerada como vía de acceso al conocimiento. A la metafísica de la palabra platónica se opone la dimensión onírica, esa que tuvo tanto impacto en Freud, Jung y Lacan.

De día y de noche se da la realidad, no existe un esto sí es realidad y esto no lo es. Para Platón los sueños son propicios para hacer germinar la ignorancia; con Nietzsche son la providencia misma. En la Edad Media, los sueños constituyeron el vehículo del demonio. ¿Qué cosa más poderosa existe en el fondo de los sueños que se les ha caracterizado de tal manera? ¿Qué misterio encierran que la *mirada no puede despegarse de ellos*?

Con Nietzsche debemos hacer preguntas íntimas que repercutan en la epidermis, pues, el ejercicio filosófico es un acto de despellejamiento. Hemos puesto atención a nuestros sueños, nos hemos visto en éstos; o aún, *hemos visto dormir a nuestros mejores amigos*, dicho en boca de Zaratustra;

¿De qué me he asustado tanto en mis sueños, que me he despertado? ¿No se acercó a mí un niño que llevaba un espejo?

“Oh Zaratustra –me dijo el niño–, ¡mírate en el espejo!”

Y al mirar yo al espejo lancé un grito, y mi corazón quedó aterrado: pues no era a mí a quien veía en él, sino la mueca y la risa burlona de un demonio (Nietzsche, 1998: 133).

El sueño además de aleccionador es bello entonces, se da una relación placentera en esta educación. Pensamos que el hombre con la realidad del sueño mantiene una relación donde todo es belleza; hay belleza porque las imágenes hablan al que escucha, al artista que se atreve a incursionar en estos caminos. No solamente la vista, sentido preferido por Platón, sino también la palabra hablada, la palabra con sonido. La belleza del sueño está referida al lenguaje hablado con Nietzsche. El oído que se ejercita en los sueños es un oído acostumbrado al canto sublime, al gemido y al alarido. Igual que el hombre observa la belleza de los sueños, el filósofo está prendado de la realidad, la que es percibida por los sentidos, ya no por el intelecto; el filósofo obtiene de los sueños su visión para dar vuelta y retornar a la vida, hay un camino marcado,

de los sueños a la vida. Pues, los sueños educan en el sentido no de eximirlo del terror de la existencia, sino de sumergir al hombre dentro de ella.

Comprender la sabiduría de los griegos y de los sueños, no evita la tragedia, sino que prepara al hombre para ella. Podría decirse también que la vida cotidiana tiene una analogía con los sueños; ya se ha dicho que hay un placer en la comprensión de éstos. En la época actual observamos que casi no se disfruta el sueño, se duerme con la intención de descansar; de pronto, suena el despertador, todo sueño se olvida, y el cansancio se clava en los ojos y en el rostro del hombre.

Entonces, consideramos que aunque existe una necesidad de dormir, soñar, y descansar esto no sucede, el sueño no es placentero; ya no configura la existencia de forma bella. No decimos que los sueños ya no hablen, sino que el hombre ya no escucha y no habla; *el hombre tiene algunos inacabados pegados entre la dermis y la epidermis del rostro*; paradójicamente, aunque se tenga una necesidad de los sueños, se cierran los ojos a ellos. Se ha perdido la capacidad humana de *comprender* inmediatamente de lo que hablan sus imágenes así como la relación inmediata con la realidad, que es de la cual el filósofo se nutre para ejercitarse para la vida.

El filósofo sueña pues, es hombre, y se dice que todos los hombres sueñan; el filósofo no puede entonces dejar de ser hombre ni dejar de soñar, las dos cosas son connaturales a él, pero además de soñar ama la realidad. Habrá que decir de paso, que el desprecio de Platón por la realidad se fundamenta en un acto epistemológico; se desprecia entonces, aquello que no sea digno de conocimiento. El saber dirige también la filosofía de Nietzsche, sólo que desde su perspectiva la realidad es digna de ser aprehendida, él ama la realidad que captan nuestros sentidos.

De acuerdo con Nietzsche, existe una necesidad en el hombre, la de soñar, la vida es problemática y la mejor manera de estar en ella es la de la interpretación de los sueños, a este respecto nuestro autor afirma lo siguiente; “nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros experimenta al sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad.” (Nietzsche, 1999, 43).

Los sueños son el objeto de estudio de grandes pensadores como Freud, Jung y otros. Ahora, tiene una preeminencia, tener en sí la posibilidad del arte, son suelo natural que colinda con la vigilia; y también con la locura.

De acuerdo con Nietzsche, los griegos cifran la bella apariencia con Apolo, el sueño como ese mundo que habla a los griegos que tiene ciertas características.

Apolo era en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. El que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el analogon simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida (Nietzsche, 1999, 44).

Las características aludidas en la cita anterior nos llevan a pensar en lo siguiente: que existe en el hombre la necesidad de límites, y éstos están dados en los mismos sueños, ciertamente los sueños son algo propio del hombre, la posibilidad de contemplar eternamente las bellas apariencias. Apolo delimita fugazmente y difusamente lo onírico de la vigilia. Hay también una relevancia ontológica de la verdad en los sueños, ésta adquiere las características de superioridad y perfección en contraposición de la vigilia como algo fragmentado.

El sueño, producto de dormir, aniquila lo fragmentado para dar paso a la participación del hombre con la totalidad. La separatividad desaparece en los sueños. De allí que Nietzsche pondere en sus obras a éste; *el ladrón no perturba el sueño*, más aún, hay una tarea que no puede dejarse de cumplir; *alejarse de los que mal duermen*. Mediante el sueño y en él, el hombre se resguarda de la fragmentación, hay ocasiones en las que el hombre sólo desea dormir profundamente. Apolo es la barca sobre la cual se resguarda el hombre del embravecido llamado Dioniso.

La cultura griega a la que Nietzsche se refiere configura sus obras artísticas con la característica de la moderación, los griegos buscaban la perfección tomando en cuenta la anulación de los adornos que estén de más en el cuerpo de la obra. Lo trascendente era expresar sólo lo esencial; en torno a esto Cecil Maurice nos dice:

Comparada con la mayoría de las modernas literaturas, la griega asombra por su sencillez y falta de adornos... Esta condición resulta de omitir cuanto no parece esencial y de insistir en cuanto parece importante para la emoción o la estructura de la obra... la literatura griega se distingue por la omisión de todo

aquello que no es esencial en el plan de conjunto, y se funda en el vigor y buena distribución de las partes. Los griegos poseían un tacto instintivo y seguro para escoger lo significativo y prescindir de lo ocioso... Era una actividad espontánea de aquel pueblo, cuyo genio le permitía descubrir el pulso infalible de la belleza y dispensarse de preliminares y elaboraciones enojosas. A este sentido artístico natural viene a sumarse, en los mejores escritores de Grecia, la gran seriedad y energía intelectuales. Todo lo veían con ojos nítidos, libres a un tiempo de saciedad y prejuicio, y así acertaban a aplicar toda su capacidad mental al logro de su arte. No escribían sobre cosa alguna sin someterla antes al tamiz de la propia crítica. En particular, huían del sentimentalismo y del ornamento redundante o puramente decorativo. Parecen haber comprendido que la poesía debe alimentarse en la común experiencia y es patrimonio que todos los hombres comparten. Por eso procuraban cimentarla en las emociones primarias, dejando de lado los rincones penumbrosos y las fluideces escurridizas de la "sensiblería"... Cada toque había de ser preciso, cada palabra debía cumplir su exacta función. (Bowra, 1963: 10-11)

Que los griegos hayan llegado expresar lo esencial en su prosa y en su poesía sólo ha sido posible por la suave línea demarcada por los sueños; transgredir ésta implicaría, como lo afirma Nietzsche, una patología crónica; así, los sueños generan y conforman el arte a partir de su propia naturaleza, que está determinada por Apolo, a este dios no le es lícito romper sus propios límites, pues no corresponde a su naturaleza. Si el arte literario de los griegos es posible, lo es por un límite. La discreción del límite en los estados afectivos confiere al artista la capacidad de alejarse con elegancia de la bestialidad de los éxtasis dionisiacos, de cierta manera, una especie de actitud apolínea implica estar momentáneamente por encima de Dioniso.

La consideración Nietzscheana de las dos potencias naturales Apolo y Dioniso son indeterminadas y no necesitan ser pensadas para manifestarse mediante la naturaleza, para él ellas mismas son potencias artísticas.

... que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad (Nietzsche, 1999: 48).

Hay que tener en consideración que se hace patente una división. En el nivel más bajo, se encuentra la naturaleza y después, surgiendo de ella, las potencias artísticas, que son las que reciben el despliegue de los instintos artísticos de la naturaleza, así es que en esta obra de Nietzsche, encontramos tres elementos constitutivos del desarrollo de la estética en su primer obra filosófica; la naturaleza más sus instintos artísticos constituyéndola y de ella emergen Dioniso y Apolo como potencias del arte. Dioniso se hace presente mediante la vid, esta planta sería la potencia artística; Apolo lo realiza mediante el sueño, éste sería el representante de la potencia artística, así que los instintos de la naturaleza se hacen patentes en las potencias y estos a su vez se revelan al hombre en la embriaguez y en los sueños.

El artista sólo es un imitador de los instintos artísticos, por lo que hay un alejamiento de la naturaleza y, para volver a reunirse con ella, se necesita soñar o embriagarse. Para Nietzsche el verdadero problema que está al centro de su texto *El Nacimiento de la Tragedia* se plantea en términos de la obtención del conocimiento adquirir la relación que existió entre los griegos y los *instintos artísticos de la naturaleza*, para poder entender “la imitación de la naturaleza” que los artistas griegos emprendieron.

El camino que sigue este autor va del colorido que se encuentra sobre los templos griegos, los cuales fueron el resultado de un tiempo onírico:

De los sueños de los griegos, pese a toda su literatura onírica y a las numerosas anécdotas sobre ellos, sólo puede hablarse con conjeturas, pero, sin embargo, con bastante seguridad: dada la aptitud plástica de su ojo, increíblemente precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores, no será posible abstenerse de presuponer, para vergüenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves, cuya perfección nos autorizaría sin duda a decir, si fuera posible una comparación, que los griegos sueñan con Homeros, y que Homero es un griego que sueña... (Nietzsche, 1999: 49).

El trayecto de Nietzsche en su análisis ya se asemeja a una genealogía, hay que desmontar piedra a piedra la cultura que surgió a partir de los elevados sueños de sus artistas.

Aquí descubrimos en primer lugar las magníficas figuras de los dioses olímpicos, que se yerguen en los frontones de ese edificio y cuyas hazañas, representadas en

relieves de extraordinaria luminosidad, decoran sus frisos. El que entre ellos esté también Apolo como una divinidad particular junto a otras y sin la pretensión de ocupar el primer puesto, es algo que no debe inducirnos a error. Todo ese mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y en este sentido nos es lícito considerar a Apolo como padre del mismo (Nietzsche, 1999: 53).

La individuación del hombre se da en el sueño, se retira de la cotidiana y se vuelve un artista plástico, es en este tiempo que se rompen las jerarquías y el hombre se vuelve libre, uno con los instintos de la naturaleza. En oposición a la racionalidad a la que Nietzsche considera como una superfetación y que impone límites rígidos a las ansias del hombre, los sueños prodigan más conocimiento, es en éstos cuando al hombre se le hacen presentes las inmensidades de los horizontes por conocer. La Lógica por el contrario encierra al hombre en la dureza de lo inmediato.

La visión dionisiaca del mundo

En tanto Dioniso juega aparte, teniendo en consideración que su compañero de juego es Apolo, espera el momento adecuado para unirse a él. El juego de Dioniso se da directamente con la embriaguez y con el éxtasis, mediante estos elementos el hombre puede entrar en la dimensión del olvido de sí. Dioniso resume todos los efectos que producen en el humano el instinto primaveral, la embriaguez y la bebida narcótica.

La cultura misma tiembla ante Dioniso, pues en la embriaguez el Duque deja de ser Duque y el esclavo deja de ser esclavo, en este momento desaparecen los títulos nobiliarios. El juego de dicho Dios con el hombre está más allá de la destrucción, éste promete al hombre la libertad, la igualdad y la sabiduría, en este momento;

...el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la <<armonía de los mundos>>: cantando y bailando manifiéstese el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido ha a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido

como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dioniso mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo (Nietzsche, 2009: 246-247).

Como se ha visto anteriormente, más allá de la creencia que Dioniso es la destrucción total, se debe concebir que es la posibilidad artística que se encuentra en potencia y dicho de manera analógica, tanto en la naturaleza como en el ser humano, de allí que éste deviene de un instinto artístico pero que en la época de la modernidad padece de un sentimiento de fragmentación provocado por la propia historia. Dioniso asegura no sólo la libertad y la igualdad, sino la reunión con el todo, aunque sea instantánea.

Por otro lado, hay una regla o una fórmula que Nietzsche inaugura y que nos permite comprender algo que va a desarrollar con mayor amplitud en el *Nacimiento de la Tragedia*, el artista dionisiaco deambula a vueltas experimentando el estado de embriaguez y es consciente de ese estado y de la transfiguración a la que llega, es decir, éste se encuentra embriagado y lúcido al mismo tiempo, estado que permite obtener una visión total de la naturaleza. Unión fraterna que permite instaurar en la historia del mundo una cultura que estrecha los puntos antagónicos, los cuales de manera superficial aparecen como algo imposible.

Es una nueva filología la que permite que estos descubrimientos se lleven a cabo, lo común que existe en el fondo de la cultura griega es la exaltación que se le da no a las figuras singulares, sino al sacrificio de estas en pos de la voz popular.

Esa combinación caracteriza el punto culminante del mundo griego: originariamente sólo Apolo es Dios del arte en Grecia, y su poder fue el que moderó a Dioniso de tal modo; con esta alianza se rompen las estructuras formales que determinan la cultura griega, y que dan paso a las jerarquías sociales. Al desaparecer tales estructuras se inaugura "... entre ellos en una festividad de redención del mundo, en un día de transfiguración." (Nietzsche, 2009: 247).

Dos cosas totalmente contrarias se encuentran fraternalmente; el vigor y la fuerza de Apolo solamente se hacen patentes ante la aparición de la violencia de Dioniso. La filosofía y el arte surgen por este encuentro, por un lado Dioniso

destruye, pero es Dios de la música y una de sus características es la armonía, por otro Apolo lleva al hombre a la libertad del ensueño. Dicho de otra manera, Dioniso nos muestra la vida, explosiva, convulsionada pero que no puede salirse de sus cauces porque Apolo no lo permite.

Los dioses griegos emiten y obturan el lenguaje en un juego constante para mostrar la “... doctrina secreta de su visión del mundo” (Nietzsche, 2009). Tal juego lingüístico sólo es posible porque la “voluntad” se inserta en las bisagras del tiempo Apolo-Dioniso, para que se dé el juego de la *apertura* de este momento en el que se forma lo que Nietzsche da en llamar la obra de arte de la tragedia ática. Son tres los elementos que juegan y que hacen posible este instante como ya se ve; Apolo, Dioniso y la Voluntad.¹ Estos elementos conforman el “principio de individuación”. Apolo conforma los *sueños* y Dioniso la *embriaguez*. Dos estados necesarios y consecuentes de este instante, estos dos elementos que Nietzsche pide prestados a los griegos, son los que posibilitan que se dé el surgimiento de la naturaleza y del hombre.

El artista del bosque

Los instintos más profundos del hombre, según Nietzsche se despliegan desde el fondo de la tierra hasta el hombre en una constante invitación para conservar su especie. Son como el hombre y la mujer que se seducen uno a otro con infinidad de artilugios, su sentido último es la creación de algo estético.

Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un <<imitador>>, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin -como, por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez un artista del sueño o un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalineación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica (Nietzsche, 2009:48-49).

Los griegos nos seducen, este fenómeno se da porque nos muestra la faceta más oscura de la naturaleza -por decirlo de alguna manera-, hecha arte. Lo más oscuro, los instintos libres reconciliados y sin peligro de destruirnos nos subyugan. Aquí debemos considerar que el anhelo del hombre a convertirse en artista está obturado por la cultura del resentimiento. Tema que Nietzsche desarrolla propiamente en *El Anticristo*. En la naturaleza

apolíneo-dionisiaca, no existe ética, tampoco encontramos una práctica de la limpieza del alma. También encontramos el lado salvaje de la tierra, éste es el que se muestra como árbol lleno de frutos, libre de todo veneno. Si existe un misticismo dentro de la cultura griega en la época que nos atañe, no es subjetivo; el artista de los griegos, es tal porque comprende el sentimiento del pueblo y de la naturaleza. Se sacrifica en pos de ella, ha comprendido de forma adecuada que “Cuanto más decaída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo individual; cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está desarrollado, tanto más débil es el organismo al que sirve (Nietzsche, 2009: 249)”.

El artista al que nos referimos se vuelve tal en cuanto sacrifica su voluntad subjetiva en pos de una universal. El artista es, en tanto que comprende el espíritu de la tierra y se reúne con él en un estado de embriaguez que lo mantiene observando la reunificación de las bestias con lo humanos, en este estado, las serpientes besan las mejillas de los hombres.

“... las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del principium individuationis se convierte en un fenómeno artístico” (Nietzsche, 2009: 50-51).

La voz de la tierra, el canto de Dionisio, el grito aterrador necesita de un último pliegue, éste es el hombre. Para escribir una partitura se necesitan notas, símbolos en general, para escribir la música de Dionisio se necesita al artista, porque:

“Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros” (Nietzsche, 2009: 52).

El artista muestra mediante su mímica terrible, las visiones y las audiciones –entiéndase que el artista escucha más que otros–, éste presta su cuerpo, dicho de alguna manera, para comprender la fuerza de la vida, de los instintos naturales y reunificarse con la tierra. Es impensable una música, un canto o un baile que provenga de la abstracción. De tal manera que el artista conoce lo terrible de la vida y no la abstracción pasiva de la idea. “El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo la música dionisiaca” (Nietzsche, 2009: 5-51).

Conclusiones

Existe una relación de suma importancia para el despliegue de la cultura griega clásica, ésta se origina mediante el juego entre el artista, el sueño y la obra de arte. Mediante este juego se diseña el horizonte de la obra artística que romperá los paradigmas de la escuela filológica alemana. Ésta plantea que la Grecia clásica fue monocromática, es decir de color blanco, sin relación plástica con la vida. A partir de la reinterpretación nietzscheana del origen de la tragedia griega, el canon del diseño artístico, al menos en la arquitectura cambió de forma tal que se descubrió una nueva Grecia. Tomando a Dioniso y Apolo como pilares fundantes de esta cultura, Nietzsche ayunta la sabiduría trágica de los griegos, especialmente con el Rey Midas y el Sileno capturado, dando paso a una cultura que sabe a conciencia que el único destino del hombre es el absurdo. No haber nacido, haber nacido y morir pronto. Destino ineludible de los griegos que los impele a soñar. El sueño, este elemento tan ancestral de la raza humana, se erige nuevamente, como el diseñador de la transmutación de los valores, como el tiempo-espacio en el que se hace presente Apolo y Dioniso. Éste último prorrumpe en el corazón del hombre desvelando todos los estados racionales que lo inhiben para convertirse en un símbolo del arte.

Notas

¹ En el aparato crítico del Nacimiento de la Tragedia Andrés Sánchez Pascual introduce una nota que es muy reveladora y que puede servir para comprender, de manera concreta, la forma en la que Nietzsche utilizó el concepto de voluntad de Schopenhauer; “Conviene advertir que a lo largo de toda esta obra la palabra «voluntad» (Wille) es usada siempre en el sentido que tiene en Schopenhauer. No significa, pues, una facultad individual o colectiva, sino, como dice Schopenhauer, «el centro y núcleo del mundo». Como cosa en sí la voluntad es una, pero es múltiple en sus formas fenoménicas, a las que el espacio y el tiempo sirven de «principio de individuación». NT, P. 276, nota 20. Por otro lado Safranski en su texto titulado Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía afirma; “Para él, antiguo aprendiz de comerciante, la razón es comparable al recadero de una tienda: va a donde le envía su dueño, es decir, «la voluntad». La voluntad no es espíritu, ni moralidad, ni razón histórica. Voluntad es al mismo tiempo la fuente de la vida y el sustrato en el que anida toda desventura: la muerte, la corrupción de lo existente y el fondo de la lucha universal. [...] Su sueño es un mundo transformado en el espejo «desinteresado» de la música. [...] «Una filosofía entre cuyas páginas no se escuche las lágrimas, el aullido y el rechinar de dientes, así como el espantoso estruendo del crimen universal de todos contra todos, no es una filosofía», Barcelona, 2008, P. 12. Por otro lado Pilar López de SantaMaría en la Introducción al Vol. I de La Voluntad como representación, despliega la idea de Schopenhauer siguiente; «El sujeto se conoce sólo a sí mismo como volente, [...] no como cognoscente, lo conocido en nosotros como tal no es lo cognoscente sino lo volente, el

sujeto del querer la voluntad>>, Barcelona, Trotta, P. 11. Resumiendo, La voluntad del individuo es una representación de la Voluntad universal que para Schopenhauer se convierte en razón, en este sentido Nietzsche retomará la concepción de la Voluntad de Schopenhauer de la cual todo emana y a la cual todo regresa.

Referencias

- Nietzsche, F. 2009. *El Nacimiento de la Tragedia*, Madrid, Alianza.
- , 1998. *Así Habló Zaratustra*, Madrid, Alianza,
- , 1998. *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza,
- , 2000. *Consideraciones Intempestivas 1*, Madrid, Alianza,
- , 2013. *Obras completas*, Volumen II Escritos filológicos, Madrid, Tecnos,
- Bowra, C.M. 1963. *La Literatura Griega*, México, Fondo de Cultura Económica,
- González, R., 2002 *Retorno a la metafísica*, en torno a los límites del logos ante el ser, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Graves, R. , 1984. *Los dos nacimientos de Dioniso*, Barcelona, Seix Barral.
- Graves, R. , 1999. *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Madrid, Millenium.
- Grimal, P. , 198. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós.
- Lucrecio. , 2003. *La naturaleza de las cosas*, Madrid, Alianza.

La identidad narrativa en Paul Ricoeur

Eloy Sánchez Cárdenas

Resumen

El trabajo se desarrolla de la siguiente manera: en primer lugar ubicaremos el concepto de la identidad narrativa en la obra de Paul Ricoeur dentro de la temática en la cual se desarrolla; posteriormente retomaremos su teoría de la triple mimesis con el objetivo de tener un panorama más general de su propuesta de identidad narrativa; finalmente desarrollaremos lo que Ricoeur entiende por identidad narrativa en relación con la identidad-idem y la identidad-ipse para lograr una comprensión diferente de nosotros mismos, como individuos y como comunidad.

Palabras clave: Ricoeur, Identidad narrativa, hermenéutica.

Sobre el estado de la cuestión en diseño y su humanidad

En Paul Ricoeur el planteamiento de una identidad narrativa surge en lugar de una identidad sustancialista. El tema de la identidad narrativa se encuentra en las conclusiones de *Tiempo y narración III*, obra publicada por nuestro autor en 1985, y está en estrecha relación con las aporías del tiempo, las cuales no se resuelven, para Ricoeur, de manera teórica, o no completamente.

En la cuestión del tiempo también aplica su constante propuesta de mediación: no nos conocemos a nosotros mismos de forma directa, sino sólo por mediación de signos, símbolos, textos, acciones; lo mismo ocurre con el tiempo: no se deja captar de forma directa por la fenomenología, necesita de la mediación de la narración, precisamente su hipótesis de trabajo “quiere considerar la narración como el guardián del tiempo en la medida en que no existiría tiempo pensado si no fuera narrado” (Ricoeur, 2009d: 991). Es en la narración, como lo anuncia en la introducción de *Tiempo y narración I*, donde el tiempo se hace tiempo humano.

Pero este tiempo narrado, que media entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cósmico, surge del entrecruzamiento de la historia con la ficción, y a su vez produce un vástago. Antes de conocer el vástago que produce el tiempo narrado nos detendremos brevemente en los dos momentos en que desarrolla dicho entrecruzamiento: 1) ficcionalización de la historia, 2) historización de la ficción.

Quisiera resaltar un aspecto del primer momento, en donde Ricoeur dice “fusionándose así con la historia, la ficción conduce a ésta a su origen común en la epopeya. Más exactamente, lo que la epopeya había hecho en la esfera de lo admirable, la leyenda de las víctimas lo hace en la esfera de lo horrible” (Ricoeur, 2009d: 912). Esta parte de lo horrible tiene una clara implicación ética, pues remarca que el sufrimiento de las víctimas, pide más ser narrado que vengado, con el propósito de que acontecimientos atroces no vuelvan a repetirse jamás, es lo que llama la “motivación ética última de las víctimas” (Ricoeur 2009d: 910). En este sentido la perspectiva de ficcionalización de la historia, lleva a superar una historiografía carente de perspectivas éticas.

Tal vez, a la “verdad histórica” sobre los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa se le tenga que exigir esta perspectiva ética o por lo menos que su sufrimiento sea narrado, pero no por sus victimarios. Los constantes señalamientos, por parte de Ricoeur, sobre la imposibilidad de un narrador y un lector éticamente neutros, en este último, donde realmente cobra sentido

el texto, se concentra el círculo hermenéutico de la triple mimesis, del cual hablaremos más adelante.

Con lo anterior, se señala la unión entre explicación histórica y comprensión individual; la explicación histórica no está desligada de la comprensión llevada a cabo por uno mismo “Cuanto más explicamos históricamente, más indignados estamos; cuanto más nos golpea el horror, más intentamos comprender” (Ricoeur, 2009d: 911), así, la historia no está desligada de la ética, o, como diría Luis Vergara Anderson, la deuda con el pasado, y tal vez especialmente con las víctimas, es “una incitación ética, un llamado a la justicia” (Vergara Anderson, 2004: 128).

Sobre el segundo momento, la historización de la ficción, se basa principalmente en que “narrar cualquier cosa –diría yo- es narrarla como si hubiera acontecido” (Ricoeur, 2009d: 913). De ahí que hable de la ficción en cuanto relato cuasi-histórico.

En ambos casos, tanto en la historia como en la ficción literaria la narración es la que une ambas. La narración de hechos reales en historia y la narración de acciones ficticias en literatura. Para Ricoeur, por una parte, la historia no está desprovista de valoraciones del sujeto que narra, con lo cual, la historia no se puede reducir a una historiografía, a un recuento de datos y fechas, una ilusión objetivista; por otra parte, la ficción no es algo irreal, algo que sólo pertenece a la imaginación del autor, es real, en el sentido de que nos dice algo, “como si hubiera acontecido” y esto se cumple en la lectura, es decir, en el encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector, por eso tampoco se puede concebir el texto de ficción bajo una concepción puramente estructuralista.

El mundo de la obra narrativa, ya sea histórica o de ficción, es un mundo temporal y el tiempo se hace tiempo humano en la narración. El tiempo narrado surge del entrecruzamiento de la historia con la ficción, produce a su vez un vástago donde la narración desemboca en la subjetividad entendida como identidad narrativa “el frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la *asignación* a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su *identidad narrativa*” (Ricoeur, 2009d: 997). Con esta identidad se responde a la pregunta “¿*quién* ha hecho esta acción?, ¿*quién* es su agente, su autor?” (Ricoeur, 2009d: 997). Es importante resaltar que la identidad narrativa corresponde tanto a individuos como a comunidades.

Esta identidad narrativa se plantea frente a una identidad en la que “o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se sostiene, siguiendo a Hume y a Nietzsche, que este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista” (Ricoeur, 2009d: 997). A partir de esta crítica al concepto de identidad como mismidad, surge su propuesta de identidad como dialéctica de Identidad-ídem e identidad-ipse: “el dilema desaparece si la identidad entendida en el sentido de un mismo (ídem) se sustituye por la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (ipse); la diferencia entre ídem e ipse no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa” (Ricoeur, 2009d: 998)¹. Esta dialéctica es el relanzamiento del texto a la acción o del relato a la vida, es a partir de la identidad narrativa, como mediación entre identidad-ídem e identidad-ipse, que Ricoeur entra de lleno en el ámbito de la ética, pues opta por desarrollar la identidad como ipse.

En este punto nos detendremos en sus tesis sobre mimesis I, mimesis II y mimesis III, contenidas en *Tiempo y narración I*, pues es en donde nos indica la unión entre mundo de la vida, mundo del texto y mundo del lector, el propósito es tener un panorama más amplio de su concepción sobre la *identidad narrativa*, es necesario aclarar que el concepto de mimesis en Ricoeur no se reduce a imitación, como quedará claro en mimesis III.

En mimesis I plantea que no hay una separación entre la construcción de la trama y el mundo de la acción, existe una relación entre la comprensión narrativa y la comprensión práctica “La composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de sus carácter temporal” (Ricoeur, 2009c: 116).

La construcción de la trama encuentra su primer anclaje en la red conceptual de la acción integrada por: fines (que tienen que ver más con el compromiso de quien realiza la acción que de algún resultado), motivos (distinto de la explicación causal de un acontecimiento físico), agentes (que pueden hacer algo considerado como obra suya), circunstancias (en las que no sólo actúan los agentes, sino que también las sufren y que no han sido creadas por ellos), la interacción con-otros y el resultado: felicidad o desgracia. Al dominio de la red conceptual de la acción lo llama comprensión práctica.

Ricoeur habla de una doble relación entre teoría narrativa y teoría de la acción que es una relación de presuposición y de transformación. Presuposición de la red conceptual de la acción y su dominio es la comprensión práctica,

denominado orden paradigmático, de uso. La transformación de la red conceptual de la acción lleva a que ésta adquiera actualidad e integración, que se lleva a cabo mediante la integración del discurso, lo que llama orden sintagmático, y al dominio de éste lo llama comprensión narrativa.

Ricoeur señala que “comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas” (Ricoeur, 2009c: 119), esto significa que entre comprensión práctica y comprensión narrativa, entre vida vivida y vida relatada, hay una relación inseparable dada por el lenguaje, como lo remarca en el segundo anclaje.

Los recursos simbólicos del campo práctico son el segundo anclaje que la composición narrativa encuentra en la comprensión práctica “este rasgo determinará qué aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética, si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente” (Ricoeur, 2009c: 119). Cabe aclarar que Ricoeur toma el concepto de símbolo en el sentido de símbolo cultural (implícito o inmanente y que sirve de base a la acción), distinto del símbolo estrictamente lingüístico (explícito o autónomo y que sirve de base a la escritura). Lo que llama más específicamente mediación simbólica, en el sentido de que la acción está mediatizada simbólicamente.

Retoma el estudio antropológico del símbolo, según el cual éste tiene varios caracteres: es público (no es psicológico); es estructurado, se ubica en una red simbólica de la cultura; proporciona un contexto de descripción de acciones particulares, proporciona a la acción legibilidad, en el sentido de que se puede interpretar la conducta, y así se puede ver la acción como un cuasitexto; introduce la idea de regla en el sentido de norma y “con arreglo a las normas inmanentes a una cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala preferentemente moral” (Ricoeur, 2009c: 129). De esto también se sigue que se puede valorar a los propios agentes. Hay implicaciones éticas tanto en la acción como en la narración de la acción.

Del carácter de la mediación simbólica se sigue que no hay acciones éticamente neutras, y también que no hay narraciones éticamente neutras, pues éstas tienen su anclaje en acciones mediatizadas simbólicamente y que no son neutras éticamente. Por último, se sigue la posibilidad de que no haya lecturas éticamente neutras.

El tercer anclaje que la comprensión narrativa encuentra en la comprensión práctica es el carácter temporal de la acción. En este sentido la comprensión de la acción “llega hasta reconocer en la acción estructuras temporales, que exigen la narración” (Ricoeur, 2009c: 123). En este punto retoma a San Agustín con su planteamiento del triple presente² y lo relaciona con la acción, pero se sigue con Heidegger de quien retoma el concepto de intratemporalidad.

Nuestro filósofo señala en primer lugar, que en Heidegger el concepto de temporalidad es la forma más originaria de la experiencia temporal: la dialéctica entre ser-por-venir, habiendo-sido, hacer-presente (esta es la constitución temporal del cuidado, dicho de otro modo la temporalidad es el fundamento de las estructuras existenciales integradas como un todo en el cuidado); en segundo lugar indica que de la temporalidad se deriva la historicidad; en tercer lugar remarca que se encuentra la intratemporalidad, la cual rompe con la representación lineal del tiempo, y “con la primacía dada al cuidado se franquea así el primer umbral de temporalidad. Reconocer este umbral es tender, por vez primera, un puente entre el orden de la narración y el cuidado” (Ricoeur, 2009c: 129). El carácter temporal de la acción lleva al ser total del Dasein, pero para Ricoeur no se va de forma directa, sino que exige la mediación de la narración, lo que nos recuerda su vía larga, por oposición a esta vía corta, directa, de Heidegger. Tenemos, entonces, en última instancia una comprensión del sí, en este caso mediatizada por la narración.

La hermenéutica del sí es la que guía este ejercicio, como lo indica Ricoeur en la introducción del apartado 3 tiempo y narración: la triple “mimesis”, correspondiente a la primera parte del texto que comentamos: “incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (Ricoeur, 2009c: 114). Así pues, hay una relación muy estrecha entre acción, narración y lector, en donde la narración sirve de mediación para la comprensión de nosotros mismos.

Mimesis II, que es la construcción de la trama, sirve de mediación entre mimesis I prefiguración y mimesis III refiguración.

Ricoeur expone tres razones por las cuales la trama es mediadora, la primera es que media entre acontecimientos individuales y la historia como un todo, así “la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (Ricoeur, 2009c: 132). La segunda razón es que la

trama integra los elementos que conforman lo que llamó la red conceptual de la acción, en mimesis I lo anticipó en lo que llamó el paso de lo paradigmático a lo sintagmático (de la acción al discurso).

La tercera razón es por sus caracteres temporales propios: uno cronológico y otro no. El primero corresponde a los acontecimientos, el segundo a la configuración de la historia. El acto poético, es decir, la obra narrativa, es ella misma una solución a la paradoja del tiempo. Por eso dirá que “el acto de narrar, reflejado en el de continuar una historia hace productivas las paradojas que inquietaron a Agustín hasta el punto de llevarlo al silencio” (Ricoeur, 2009c: 135).

Nuestro autor indica que el acto configurante tiene dos rasgos más: 1) el esquematismo se refiere a la unión ente tema de la historia y circunstancias, episodios y cambios dentro de la trama; 2) la tradición, y entiende por ésta “no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético” (Ricoeur, 2009c: 136). Señala que la tradición se ubica entre innovación y sedimentación, esta última consiste en los paradigmas de construcción de la trama y la primera se da en tanto que toda obra es una obra singular. Desde este punto de vista hay una dialéctica entre sedimentación e innovación, pues la primera sirve de base para la segunda y ésta, a su vez, se puede convertir en paradigma.

Para Ricoeur, Mimesis I y II se podría decir que son propiamente imitación, pero “mimesis III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o lector: intersección pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (Ricoeur, 2009c: 140). La mimesis III corresponde a lo que Gadamer llama aplicación.

Este apartado de mimesis III lo desarrolla en 4 etapas. La primera, la denomina el círculo de la “mimesis” donde responde a la objeción de si no se tratará en realidad de un círculo vicioso en lugar de una progresión. Se centra en responder a dos objeciones: 1) la narración realiza una violencia interpretativa, 2) en la narración hay redundancia interpretativa; la primera no es sólo imponer concordancia donde sólo hay discordancia, pues pretender que la experiencia temporal es sólo discordante es un artificio literario; a la segunda replica que hay una estructura prenarrativa en la experiencia, es decir, las experiencias son historias no contadas, la experiencia misma pide ser narrada.

La segunda etapa la denomina configuración, refiguración y lectura. En esta etapa señala que la lectura realiza la transición de mimesis II a mimesis III, de la configuración a la refiguración, la lectura “recobra y concluye el acto configurante” (Ricoeur, 2009c: 147). La construcción de la trama sólo concluye realmente en el acto de leer.

La tercera etapa Ricoeur la llama narratividad y referencia: básicamente se refiere a la “interacción entre el mundo del texto y el mundo del oyente o lector” (Ricoeur, 2009c: 148)³. Para esta etapa habla de tres presupuestos.

Primero, la presuposición ontológica de referencia, es decir, estamos en el mundo, nos orientamos en él y tenemos algo que decir. Aquí el lenguaje es de un orden y el mundo de otro y esto lo lleva a plantear que “la atestación de esta alteridad proviene de la reflexividad del lenguaje sobre sí mismo, que, así, se sabe en el ser para referirse al ser” (Ricoeur, 2009c: 149). Es lo que denomina la atestación ontológica, imposible para la lingüística y la semiótica, la cual proviene del estar en el mundo.

Segundo: En las obras literarias no se trata tanto de restituir la intención del autor, ni de explicar el texto estructuralmente, son más bien un aporte de experiencia; la interpretación de un texto no es la misma que en la interpretación tradicional que se hacía de él, lo que busca Ricoeur en la interpretación del texto “es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios” (Ricoeur, 2009c: 153).

Tercero: se refiere a si la capacidad referencial de las obras narrativas debe poder subsumirse bajo la de las obras poéticas en general.

La cuarta etapa la denomina el tiempo narrado, en donde plantea que tiempo y narración se jerarquizan simultáneamente; y, si bien había apelado a Heidegger, parece indicar que este presenta todavía algunas dificultades. Ricoeur crítica en cierto modo que la identidad sustancialista o formal es en realidad aplicable a fenómenos de la naturaleza física, con lo cual se estaría reduciendo al ser humano al ámbito de la naturaleza, no es que no pertenezca a la naturaleza, sino que no se puede reducir a ella.

Un artículo titulado “La vida: un relato en busca de narrador” en el cual Ricoeur casi al final retoma a Sócrates en el sentido de que para éste una vida examinada es una vida contada⁴, habla nuevamente del concepto de subjetividad a partir de “la identidad narrativa que nos constituye” (Ricoeur, 2009a: 205), en lugar de hablar de una subjetividad sustancialista habla de una subjetividad definida

por la identidad narrativa y plantea algunas implicaciones: 1) podemos aplicar a nuestra propia comprensión la sedimentación e innovación de la tradición, ésta forma parte de nosotros, pero no es algo que quede para siempre, podemos innovar a partir de ella; 2) no dejamos de reinterpretarnos a partir de nuevos relatos en la lectura de textos, no sólo los interpretamos, también nos interpretamos a nosotros; 3) la comprensión de nosotros es igual a la de la comprensión de las obras literarias; 4) podemos ser narradores de nuestra propia vida, sin llegar a ser autores de ella.

Termina haciendo una crítica, pues para Ricoeur la idea de sujeto no es algo dado de forma intuitiva, un sujeto así podría desembocar en un yo narcisista y egoísta. La identidad narrativa no caería en esta situación precisamente por la interacción del mundo del texto y mundo del lector y por las tres mediaciones que se dan en la interpretación hermenéutica del texto (referencialidad, comunicabilidad, consigo mismo) y Ricoeur dice lo siguiente: “En lugar del yo fascinado por sí mismo nace el sí construido por los símbolos culturales, y en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Ellos nos confieren una unidad no sustancial, sino narrativa” (Ricoeur, 2009a: 206). Esto ya lo había anunciado Ricoeur en *Tiempo y narración III* (Ricoeur, 2009d: 998) y de este texto Jean Grondin comenta lo siguiente: “La identidad narrativa variará, en consecuencia, según las comunidades, pero también según los individuos. En ambos casos, el sí mismo puede reconfigurar en cierta medida su identidad narrativa” (Grondin, 2008: 123).

Es en los estudios quinto y sexto de *Sí mismo como otro* donde nuestro autor continúa desarrollando la tesis de la identidad narrativa que nos constituye y la relaciona con su propuesta ética. Aunque esta última cae fuera de nuestro objetivo en el presente trabajo, sin embargo no se puede separar de la primera, de ahí que la identidad narrativa implique una ética.

En la introducción del quinto estudio Ricoeur señala que la teoría narrativa está ubicada entre la descripción de la acción (estudios 1-4) y la prescripción (estudios 7-9) a la que llama triada: describir-narrar-prescribir, por eso indica que “no hay relato éticamente neutro” (Ricoeur, 2006: 109). Marcelino Agís Villaverde hace referencia a este punto de la siguiente manera: “la teoría narrativa puede encargarse de la mediación entre la descripción y la prescripción, si la ampliación del campo pragmático y las consideraciones éticas están implicadas en el acto de narrar” (Agís, 2011: 177), e inmediatamente reconoce la importancia de la narratividad para el planteamiento ético de Ricoeur. En los estudios cinco y seis de *Sí mismo como otro* continúa la tematización de los dos usos del concepto Identidad, por una parte mismidad

y por otra ipseidad “la ipseidad, he afirmado en numerosas ocasiones no es la mismidad” (Ricoeur, 2006: 109). El problema entre las dos nociones de identidad se da con la cuestión de la permanencia en el tiempo.

La identidad como mismidad apunta que es un concepto de relación, constituida en primer lugar por la identidad numérica por la cual se deriva que el conocer sea reconocer; en segundo lugar está la identidad cualitativa, como criterio de similitud; en tercer lugar existe la continuidad ininterrumpida. Los dos últimos pueden generar confusión, pero ésta desaparece con el planteamiento del principio de la permanencia en el tiempo, hay dos modelos: 1) el carácter; 2) la palabra dada, específicamente la promesa.

Ricoeur pretende desarrollar la ipseidad, al establecer la relación entre identidad-ídem e identidad-ipse, es decir, el momento de unión, para posteriormente pasar al de la distinción. El momento de unión o de coincidencia del ídem y el ipse está marcado por el carácter, el cual “designa el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona” (Ricoeur, 2006: 115), a éste se suman las costumbres adquiridas y en proceso de adquisición, con lo cual se va formando una sedimentación que puede llegar a recubrir el ipse, también se suman las identificaciones adquiridas con valores, normas, héroes.

Aquí nuestro autor recurre a la distinción entre la pregunta ¿qué soy? Y la pregunta ¿quién soy? Pues el momento de unión entre ídem e ipse señala al mismo tiempo la distinción, pues “el carácter es verdaderamente el <<qué>> del <<quién>>” (Ricoeur, 2006: 117). Esto significa que la identidad no se agota en el carácter o las costumbres adquiridas; respondiendo a la pregunta qué soy no se obtiene la identidad en su totalidad (ya sea individual o comunitaria).

Pero el otro modelo de permanencia en el tiempo: el mantenimiento de la palabra: la promesa, es el que se adhiere más al quién que al qué. El mantenimiento del sí indica la no coincidencia entre mismidad e ipseidad. Ahora bien, esta separación o distinción está mediada por la identidad narrativa que oscila “entre dos límites, un límite inferior, donde la permanencia en el tiempo expresa la confusión del ídem y del ipse, y un límite superior en el que el ipse plantea la cuestión de su identidad, sin la ayuda y el apoyo del ídem” (Ricoeur, 2006: 120).

La identidad narrativa tiene una función de mediación entre la identidad como mismidad y la identidad como ipseidad. Lo anterior no es otra cosa que la mediación entre descripción y prescripción “La identidad narrativa hace mantener juntos los dos extremos de la cadena: la permanencia en el

tiempo del carácter y la del mantenimiento de sí” (Ricoeur, 2006: 169)⁵. Es la identidad narrativa la que permite el paso de la descripción de la acción a la prescripción de la acción, de ahí la importancia de la identidad narrativa para la comprensión de la ética de Ricoeur.

Quisiera terminar este trabajo con tres conclusiones:

Primera: la identidad narrativa aplica tanto a individuos como a pueblos. En México es no sólo necesario, sino indispensable la construcción de nuestra identidad narrativa, tanto por parte de los historiadores como de los literatos. Habrá que preguntarse en este caso si esto se está llevando a cabo o si simplemente se realiza una mera historiografía o un simple análisis literario. Recordemos que la construcción de la identidad como ipse, es un proceso constante, porque continuamente nos comprendemos a nosotros mismos. Una hermenéutica del sí es un proceso constante no algo que se realiza de una vez para siempre. Como comunidad necesitamos un nuevo Rulfo, un nuevo Octavio Paz, un nuevo Daniel Cosío Villegas.

Segunda: el caso de la lectura es importantísimo, pues nos indica que es en ésta en donde realmente concluye el texto, es decir, en la lectura hay una intersección entre la identidad narrativa ya sea del personaje histórico o de ficción, y nuestra propia identidad narrativa. En la lectura nos comprendemos a nosotros mismos, esto lleva a que después de una lectura no seamos los mismos, nos hemos transformado. En la lectura de un texto podemos encontrar mundos habitables. La política en México necesita urgentemente ser narrada, desde la historia o desde la literatura, para encontrar un mundo habitable, pero también las víctimas en México necesitan ser narradas, para que hechos atroces como lo sucedido a los 43 normalistas de ayotzinapa no se vuelvan a repetir.

Tercera: la identidad narrativa, que se opone a la identidad sustancialista, tiene claras implicaciones éticas, como lo hemos venido señalando. Aun cuando, a fin de cuentas, el paso a la vida ética sea una decisión voluntaria la identidad narrativa es fundamental para dar ese paso, pues una vida narrada es una vida reflexionada.

Notas

¹ Cf. También (Ricoeur, 2009b: 215ss) y (Ricoeur, 2006: XII).

² En las confesiones de San Agustín encontramos lo siguiente: “los tiempos son tres, presente de las cosas pretéritas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras” (Agustín, 2006: 457).

³ *Ibidem*, p. 148. Y la compara con la “fusión de Gadamer”.

⁴ Ricoeur ya había hecho referencia a Sócrates en *Tiempo y narración III*, (2009D:998). Lo retoma del final de la *Apología de Sócrates*, cuando Platón nos presenta a Sócrates momentos antes de que lo condenen a muerte, escribe Platón, poniendo en boca de Sócrates: “una vida sin examen no tiene objeto vivirla para el hombre.” (Platón, 2008: 180).

⁵ *Ibidem*, p. 169.

Referencias

- Agís Villaverde, M (2011) *Conocimiento y razón práctica. Un recorrido por la filosofía de Paul Ricoeur*, Salamanca: Colección Persona Serie Académica.
- Agustín, S. (2006) *Las confesiones*, Madrid: Tecnos.
- Grondin, J. (2008) *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona: Herder.
- Platón (2008) *Diálogos I*, Madrid: Gredos.
- Ricoeur, P (2006) *Sí mismo como otro*, México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2009a) *Escritos y conferencias: alrededor del psicoanálisis*, México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2009b) *Historia y narrativa*, Barcelona: Paidós, I.C.E./UAB.
- Ricoeur, P. (2009c) *Tiempo y narración I*, México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2009d) *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI.
- Vergara Anderson, L. (2004) *La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a La memoria, la historia, el olvido*, México: Universidad Iberoamericana e ITESO.

La imagen háptica como un signo intuitivo

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña

Dra. Eska Elena Solano Meneses

Resumen

Entendemos por imagen háptica aquellas representaciones resultado de las estructuras generadas como imágenes mentales, –sobre todo en las personas con discapacidad visual – generadas a través de diferentes estímulos mediante información multisensorial. Así, la imagen háptica es el resultado de una representación en altorrelieve de un objeto construido mediante una percepción proveniente principalmente del tacto activo. Es importante mencionar que la imagen háptica se genera con atributos que permiten el reconocimiento por parte de otra persona con la misma discapacidad gracias a la percepción háptica, por tanto es necesaria la discriminación de las características que le permitirán ser reconocida.

El propósito de este trabajo es sustentar en la semiótica el proceso de comunicación a través de imágenes hápticas.

Palabras clave: *Diseño háptico, Semiótica, Signo*

Introducción

La semiótica ha guiado el conocimiento de una realidad por medio de los signos. Para Charles Sanders Peirce el pensamiento se sostiene a través de signos por lo que el hombre constantemente “representa” su realidad por medio de éstos, en los que se percibe un eminente sustrato cultural, ya que con ellos se expresa y comunica. Se entiende con lo anterior desde Barthes, que la denotación es la parte de la representación que contiene la esencia “acultural” del concepto y la connotación enriquece la interpretación al incorporar lo subjetivo, lo social y cultural en la construcción de un signo o representación.

Este paradigma aplica perfectamente a las representaciones de diversa índole, alcanzando al signo escrito, al signo musical, al signo arquitectónico y a aquellos creados por el diseño gráfico, de información e industrial puesto que todos parten de una percepción supuestamente “completa” en la cual se privilegia sobre todo el sentido de la vista.

Poco o nada se ha desarrollado en lo referente a la construcción de signos o representaciones generadas e interpretadas por grupos vulnerables como aquellos que carecen de alguno de los sentidos. Nuestro especial interés son los signos realizados por quienes carecen del sentido de la vista, cuyo apoyo del sentido del tacto y el movimiento de extremidades construye el entendimiento de la realidad; lo representan primeramente en imágenes mentales y posteriormente en representaciones, que al ser traducidas hápticamente, son capaces de comunicar sus ideas.

Es cierto que el lenguaje en Braille ha constituido una herramienta inicial como medio de comunicación pensado en este grupo vulnerable, sin embargo, su entendimiento requiere de una educación previa al no apoyarse en una identificación inmediata, ventaja que sí presentaría la imagen háptica. En ello radica la conveniencia de este tipo de comunicación y su conceptualización semiótica.

La semiótica y su interpretación requieren de nuevos paradigmas aplicables a las imágenes hápticas. Se necesitan modelos semióticos que consideren variables que reconozcan la importancia de: *a*) la composición (ejes, disposición); *b*) forma (contornos), *c*) proporción (tamaño, relación entre partes) y *d*) textura; así como otras sensaciones subjetivas que resulten fundamentales para quien no puede reconocer características visuales o tener una preconcepción cultural visual de un concepto.

El objetivo de nuestro trabajo consiste en desarrollar un modelo semiótico que permita analizar la pertinencia de las imágenes hápticas generadas para ser reconocidas principalmente por personas con ceguera congénita. Asimismo es nuestro interés analizar las variables en que apoyan sus representaciones y la manera en la que ellas las jerarquizan.

La semiótica y el ícono

Peirce (1986) afirma que el pensamiento sólo se puede entender a través del uso de los signos, al tiempo que la semiosis (construcción de significados) se convierte en un instrumento para conocer la realidad. Su concepto de signo es general y pragmático, y su postura resulta altamente cognoscitiva. Propone un modelo triádico en el cual es presentado *a)* un signo o representamen, definido como una cualidad material que está en lugar de otra cosa; *b)* un objeto (representado por el signo) y con el cual se liga a través del fundamento o *ground* (referencia o similaridad), y por *c)* un intérprete (concepto, imagen o idea).

Las relaciones que el signo establece con los tres elementos constitutivos de la Triada de Peirce: signo, objeto e interpretante, dan lugar a las tricotomías apoyadas en la Ideoscopia: primeridad (característica primaria), segundidad (a quien se le atribuye) y terceridad (la relación de la característica con quien se le atribuye), lo que vincula con la Gramática especulativa, la Lógica pura y la Retórica.

En Peirce (1986) las categorías de primeridad, segundidad y terceridad (faneroscopia) definen las modalidades de conocimiento. Así como existen tres categorías de conocimiento, existen tres tipos de signos correspondientes a la naturaleza, al individuo y a la sociedad/cultura, en la que los signos de la naturaleza (cualisigno, sinsigno y legisigno) están en el origen de los signos del individuo (ícono o signo, índice y símbolo) que a su vez son socializados como signos compartidos por la comunidad (rema, dicente y argumento). El signo más elemental es el cualisigno (pura posibilidad lógica) que puede interpretarse como signo del ser (como rema) y como similaridad (como ícono). En un segundo nivel se encuentra el sinsigno (existencia real) que se interpreta como existencia efectiva (dicente) y como objeto real (ícono). El legisigno representa el signo convencional (ley de la naturaleza) que se interpreta como norma (argumento) y como precepto de la naturaleza (símbolo).

Relación Tipológica	Elemento de la relación	Mensaje	Relaciones con el signo			
			1. Naturaleza Material del Signo	2. Reflexión Signo Objeto	3. Reflexión Signo Interpretante	
Cualitativa	Signo o representación	Formalidad	Cualisigno	Ícono o índice	a) Símbolo b) Diagrama c) Metáfora	Rema
Índice Epistemológico	Objeto	Formalidad	Íconosigno	Índice o símbolo		Dicisigno
Remática	Interpretante	Formalidad	Legisigno	Índice		a) Referencia b) Referencia c) Alusión

Imagen 1. Tricotomías propuestas por Peirce (Solano, 2012).

En la relación de la naturaleza material del signo, el cualisigno obedece a una cualidad o variable del signo-objeto: tamaño, color, material, etcétera; el sinsigno es el valor que el signo-objeto posee de manera particular en términos de la variable, por ejemplo: “colosal”, “gris”, “de cantera”, etcétera; y el legisigno es el establecimiento de la relación entre ambas, lo que le da el carácter simbólico.

Por su parte en la relación signo-objeto, la imagen es la forma del objeto; el diagrama, su representación y la metáfora, la analogía formal. El índice es la referencia tipológica y el símbolo la relación cultural de la forma sacralizada.

Finalmente en la relación signo-interpretante, rema es la interpretación básica del objeto, el dicisigno ya involucra una asociación del individuo y el argumento implica una connotación socio-cultural.

Relaciones con el signo-objeto		
1. Naturaleza Material del Signo	2. Reflexión Signo Objeto	3. Reflexión Signo Interpretante
Cualisigno "Nada es lo que representa, sino un signo"	Sinsigno "Forma que representa el objeto"	Rema "El objeto"
Íconosigno "Forma que representa el objeto"	Índice o símbolo "Forma que representa el objeto"	Dicisigno "El objeto"
Legisigno "Forma que representa el objeto"	Índice "Forma que representa el objeto"	Argumento "Forma que representa el objeto"

Imagen 2. Tricotomías de Peirce (Solano, 2012).

Peirce considera el ícono como signo del objeto dentro de la categoría de primeridad en su concepción triádica, a la que denomina faneroscopia, y con

ello lo eleva a un rango cognitivo, pues considera que estos signos describen lo que se encuentra en la mente o en la consciencia.

Concepto de imagen háptica

La imagen háptica se diferencia del concepto de imagen convencional en que ésta es una construcción no visual del objeto, ya que se genera a partir de percepciones del tacto activo principalmente y de diversos estímulos provenientes de otros sentidos. Esta es la manera de construcción cognitiva de las personas con discapacidad visual.

El tacto activo y el mecanismo exploratorio que se ponen en funcionamiento al ejercerlo, y es denominado *sistema háptico*, por John Gibson. El sistema háptico involucra el toque y la exploración; en él se integran la piel, los músculos y las articulaciones, para que, a través de movimientos de extremidades, sea posible reconocer lo que se toca (Kennedy, 1978), (Gibson, 1966).

La percepción háptica, a diferencia del sentido de la vista no responde a una percepción global, sino gradual, sintética, ordenada y construye sus significados a partir de las unidades individuales que le aportan información (Martínez de la Peña, 2011: 33). Este proceso tiene como objeto el reconocimiento del objeto.

La percepción háptica se especializa en la percepción de propiedades y características de las superficies y las formas de los objetos, como: *a)* la composición (ejes, disposición); *b)* forma (contornos), *c)* proporción (tamaño, relación entre partes), *d)* textura (superficies), *e)* temperatura del cuerpo, así como otras sensaciones subjetivas (olores, asociaciones formales, afectivas, etc.)

La imagen háptica: un enfoque psicológico

Respecto de cómo se construyen imágenes a través del sentido de tacto activo, el psicólogo holandés Geza Révész, publicó en 1938 "*La forma de tocar el mundo. Fundamentos de la háptica y de la psicología de los ciegos*", texto en el que se enfocó en la tesis kantiana de que toda la gente (aún aquellos que habían nacido ciegos) estaban equipados *a priori* con una percepción espacial.

El trabajo de Révész (2008: 24) acerca de la percepción háptica resulta fundamental ya que se oponía a la tesis dominante de Gelb y Goldstein que establecía que la percepción espacial solamente era posible a partir de la ayuda del sentido de la vista. Révész probó que la teoría óptica de la percepción visual era inválida, insistiendo en que la percepción espacial era posible

por medio de la percepción visual y de la percepción háptica ya que ambas trabajan de forma independiente una de la otra. Las conclusiones de Révész indicaban que en la percepción háptica subyace una organización que es establecida de forma completamente independiente a los principios de la percepción visual. No solamente exigió una metodología independiente para la investigación háptica, sino que demandó que la totalidad de las dimensiones de la háptica debían estudiarse desde un campo investigativo completamente independiente. Por el contrario la percepción háptica de las personas ciegas congénitas podía definirse como no influenciada por la experiencia visual y por lo tanto más autónoma. Révész diferenció entre lo “receptivo” de lo visual, (como pasivo, contemplativo sin la intención de reconocimiento) y las “actitudes intencionales” de la exploración háptica con el objetivo explícito de siempre reconocer algún objeto.

Este conocimiento y experiencia resultan fundamentales en la construcción de la “imagen háptica”, ya que las personas con discapacidad visual saben exactamente qué características deberá tener la representación de un objeto determinado: *a)* ¿cuáles elementos formales requiere?, *b)* ¿qué ordenamiento o composición resultan significativos? (por ejemplo la perspectiva, al ser un concepto visual aprendido, al tacto no le resulta familiar, ni tampoco importante en primera instancia); *c)* ¿cuáles proporciones y tamaños son los adecuados en una representación?; y *d)* ¿qué manejo de texturas le son más significativas y por qué? (Martínez de la Peña, 2011: 266).

La integración de la información proporcionada por las imágenes hápticas facilita la adaptación al medio para las personas con discapacidad visual y permite la posibilidad de interactuar con su entorno social y físico.

Una buena imagen háptica debería seguir los lineamientos de la construcción de imágenes provenientes de las conceptualizaciones y esquematizaciones de propias de las personas con discapacidad visual y además tener una convergencia con su representamen háptico.¹

Semiótica de la imagen háptica: el signo-ícono

Un ícono es un signo que entabla una relación de semejanza, de analogía, con su objeto, como una fotografía o un dibujo; se trata de “un signo puramente por similitud con cualquier cosa a la cual sea parecido” (Peirce, 1986).

De esta manera la semiótica de la imagen háptica ha de obedecer al establecimiento de una equivalencia de rasgos percibidos por al tacto activo,

con la intención de reproducir representaciones y encontrar un vínculo “representativo” entre personas ciegas que le permitan un código de lectura y se promueva así una comunicación más eficaz entre ellos o para ellos. En su construcción debe imperar una coincidencia de contenidos, que es obtenida no por convención sino por coincidencia. Esto se expresa en la distinción de un signo-ícono de un signo icónico, ya que este último genera una carga cultural simbólica que no es posible generar en una imagen háptica que se enfoca al reconocimiento y comunicación, y no a un nivel de connotación simbólica.

En contraposición a la imagen icónica, la imagen háptica se sustenta en una iconicidad primaria, en un nivel altamente denotativo y en un enfoque de vía de semejanza mientras que la imagen icónica conduce una fuerte dosis de reconstrucción cultural.

Sin embargo, a pesar de no tener una connotación simbólica, es necesario puntualizar que un signo-ícono sí implica una transformación que le conduce a nivel de código, dado que la representación construida con el tacto activo produce imágenes no reconocibles en términos universales sino particulares, compartidos sólo por aquellos que perciben mayormente con el tacto activo. Esto se explica porque con el sentido activo se perciben rasgos de manera distinta a los percibidos con los otros: las texturas se magnifican y no existe referencias visuales como la perspectiva, lo que al ser coincidente entre los ciegos permiten la construcción de imágenes comprendidas por ellos

y sólo entre ellos (convención entre grupos determinados). Esto permite conceptualizar la idea de códigos hápticos.

Finalmente, con la intención de socializar las imágenes entre personas con discapacidad visual, es imprescindible transferir las imágenes hápticas en haptic-gráficas para recibir información en alto relieve.

Análisis semiótico de una imagen háptica

Las imágenes hápticas, por su peculiar construcción e interpretación, corresponden a una propuesta de modelo derivado de Jakobson (1981), con un enfoque más antropológico-comunicativo.



Imagen 3. Modelo semiótico inspirado en Jakobson (Solano, 2015).

Acorde con Jakobson se distinguen cinco funciones en un modelo que incorpora al esquema de comunicación las imágenes hápticas en su calidad

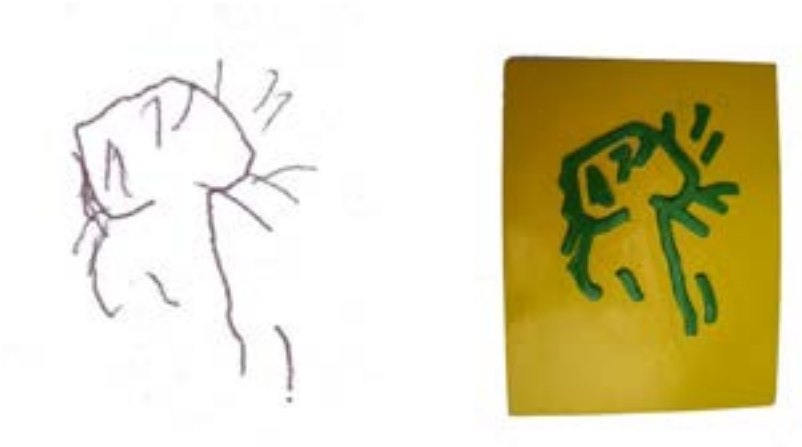
de código, y como canal la imagen haptográfica (construcción en altorrelieve) para ser reconocida a través del tacto activo.

El resto de los elementos son el objeto a comunicar (o reconocer), el destinador o emisor háptico, el destinatario o receptor háptico y el referente (en la memoria del emisor).

Estas funciones son:

1. Representativa: centrada en el emisor y su percepción.
2. De reconocimiento: centrada en el receptor o destinatario, quien responde a la identificación de la imagen haptográfica.
3. Referencial: se centra en la asociación que tanto emisor como receptor hacen de la imagen háptica (código háptico).
4. Metalingüística: se utiliza cuando el código sirve para referirse al código mismo.
5. Fática: se centra en el canal y trata de todos aquellos recursos que pretenden comunicar con la imagen haptográfica.

Es importante que no se considere la función poética del mensaje (considerada por Jakobson) ya que, como se explicó antes, la imagen háptica no implica connotaciones arbitrarias.



A la izquierda Imagen 4. Árbol dibujado por un ciego congénito (Martínez, 2012).

A la derecha Imagen 5. Imagen haptográfica (en altorrelieve) de un árbol, basado en el boceto realizado por un ciego congénito (Martínez, 2012).

La interpretación de la imagen háptica, al apoyarse en el reconocimiento, parte de la representación de similitudes entre lo percibido en un objeto y el ícono que lo representa. Sus principios de percepción, alejados de la concepción visual, son principios más que de composición, de una deconstrucción de las características que se aprecian con el sentido háptico: *a)* la composición (ejes, disposición de los elementos que conforman un objeto); *b)* forma (contornos, figuras); *c)* proporción (tamaño, relación entre partes), y *d)* textura así como otras sensaciones subjetivas que resulten fundamentales para quien no puede reconocer características visuales o tener una preconcepción cultural visual de un concepto.

De esta manera, una imagen háptica como el ejemplo expuesto en las imágenes 4 y 5 es reconocible por personas con discapacidad visual debido a que cumple con estos principios:

a) La composición. Es importante que el concepto de completud del objeto no existe necesariamente en la percepción háptica, ya que un ciego no puede palpar en muchos casos la totalidad del objeto (como es el caso del árbol), y que esta variable se circunscribe a lo que el tacto activo alcanza a percibir. De este modo una persona ciega puede palpar un árbol “abrazándolo” y sintiendo la existencia de un elemento eje preponderante, que corresponde al tronco y la existencia de elementos secundarios, es decir, las ramas. Asimismo, en este principio jerárquico se establece un tercer elemento que es la hoja y en su

caso el fruto. Por ello, ante una interpretación visualista, un ciego plasma una imagen en “planta” y no en alzado.

b) Forma. En una imagen háptica del árbol se plasma una figura *circuloide* de contorno irregular que representa el tronco. Existen también elementos que se desprenden de esta figura central y que responden a las ramas, finalmente algunas líneas independientes y de menor dimensión muestran la desconexión de las hojas de la concepción global.

c) Proporción. La relación entre las partes se representa en la imagen háptica, siguiendo una conexión centrífuga: conforme los elementos se convierten en secundarios, más se alejan del centro. Esta es la relación representada: tronco-rama-hoja. Igualmente el tamaño corresponde a una percepción que discrimina el tamaño del tronco como un elemento mayor, la rama como un elemento menor y la hoja como un elemento de tamaño terciario.

d) Textura. Ésta es representada estableciendo la relación analógica entre la superficie del objeto, donde una línea irregular representa una textura áspera o accidentada, mientras la línea continua (recta o curva) representa una superficie lisa.

Estos son los códigos manejados en las imágenes hápticas: la figura, la línea, la proporción, etc; ya descritos y cuyo reconocimiento ha resultado convergente entre personas con discapacidad visual. Ello nos permite afirmar que las variables descritas son suficientes para el reconocimiento del signo-objeto a través del tacto activo puesto que, en investigación de campo, ha sido posible constatar que la representación presentada en la figuras 4 y 5 es reconocible mediante tacto activo por personas con discapacidad visual, coincidiendo todas en que la imagen representada es un árbol.

Conclusiones: imágenes hápticas como signos intuitivos

Las imágenes hápticas, como signo-ícono, responden a localidad de un código, por lo que sus posibilidades comunicativas aún no se han explorado en su totalidad. La semiótica como disciplina que estudia dichos procesos ha sustentado la capacidad de las imágenes hápticas como signos intuitivos, que pueden abrir la barrera que separa a las personas con discapacidad visual y les

condiciona a comunicarse a través de sistemas convencionales como el Braille, que requieren de preparación previa, no siempre al alcance de todos.

La cualidad de los signos es la posibilidad de comunicación para personas con discapacidad visual, a través de imágenes que permitan al “lector” una asociación más significativa que el texto escrito. Por ello, entender cómo funciona el proceso de significación de las imágenes hápticas, permite la legitimación como un medio de socialización cognitiva y pragmática que enriquezca la comprensión de los ciegos sobre mundo que les rodea.

Notas

¹ “Un signo, o representamen, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Aquel signo que crea lo llamo interpretante del primer signo. El signo está por algo: su objeto. Está por ese objeto no en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea, a la que a veces he llamado fundamento ground del representamen” (Peirce, 1986).

Referencias

- Gibson, J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston, Houghton Mifflin Company.
- Jakobson, R. (1981). *Linguística, poética, tiempo*. Barcelona, Crítica.
- Kennedy, J. (1978). Haptics. (E. F. CARTERETTE, Ed.) *Handbook of Perception*. Perceptual Eucoding, No. 8.
- Martínez de la Peña, A. (2011). *El diseño háptico y su importancia en la generación de materiales editoriales en personas con discapacidad visual*. Recuperado el 12 de Agosto de 2014, de <http://revistaquadra.blogspot.mx/>
- Martínez de la Peña, A. (2011). *Puebla, ciudad legible*. Legado.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Révész, G. (2008). *Die Formenwelt des Tastsinnes: Grundlegung der Haptik und der Blindenpsychologie*, Bd. 1&2 Haag, Martinus Nijhoff. Grunwald Martin.

La experiencia estética contemporánea en la evanescencia de tres arte-factos: Diller, Margolles y Eliasson

Dr. Arturo Joel Padilla Cordova

Resumen

The Blur Building fue un dispositivo constituido en el año 2002, conceptualizado como una nube de agua sobre el lago Neuchatel, en Suiza. Conformado con una plataforma con miles de inyectores, *The Blur Building* succiona el agua del lago para posteriormente pulverizarla, provocando una densa niebla que desenfoca la visibilidad de los visitantes. El dispositivo contó con gran número de aspersores y una cantidad considerable de orificios medidos en micras. Se elaboró como respuesta a aquello denominado alta definición, como propuesta en contra de la saturación de estímulos visuales. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio disminuyen la distancia conceptual entre la arquitectura y el arte. *The Blur Building* es un dispositivo artístico que concentra su atención en lo desenfocado, el espectáculo, la experiencia y lo provisional.

Palabras clave: *The Blur Building*.

The Blur Building, Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio,
Vaporización, Teresa Margolles,
El pasajero ciego, Olafur Eliasson.

The Blur Building fue un dispositivo constituido en el año 2002, conceptualizado como una nube de agua sobre el lago Neuchatel, en Suiza. Conformado con una plataforma con miles de inyectores, *The Blur Building* succiona el agua del lago para posteriormente pulverizarla, provocando una densa niebla que desenfoca la visibilidad de los visitantes. El dispositivo contó con gran número de aspersores y una cantidad considerable de orificios medidos en micras.



Figura 1. *The Blur Building* de Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, Suiza, 2002.

Se elaboró como respuesta a aquello denominado *alta definición*, como propuesta en contra de la saturación de estímulos visuales. Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio disminuyen la distancia conceptual entre la arquitectura y el arte. *The Blur Building* es un dispositivo artístico que concentra su atención en lo desenfocado, el espectáculo, la experiencia y lo provisional.

The Blur Building significa nube, vaporoso, indefinido, informe, sin posibilidad ser aprehendido. Udo Becker define *nube* por su carácter de “velo misterioso y porque forma parte del cielo, a menudo se creyó que era la morada de los dioses, sobre todo cuando aparecen envolviendo cimas muy altas. Es frecuente que la divinidad se aparezca envuelta en nubes.”¹ En el arte contemporáneo, lo desenfocado² ha sido abordado de manera frecuente por otros artistas. Así, conceptualmente *nube* se refiere a lo indefinido, cambiante, movable, borroso, desenfocado. La tecnología disponible en *The Blur Building* permite la atomización de diminutas fracciones de agua que, por la ligereza de su constitución, permanecen suspendidas en el aire, provocando el desenfoco en la mirada de los visitantes. La luz cambiante del sol y las variaciones del

viento constituyen los agentes externos que modifican la estabilidad de las pequeñas partículas, propiciando una fluctuación perceptual por medio de diversas concentraciones de niebla.

Una heterotopía que transita a través de los distintos niveles de saturación del vapor de agua, en la que se advierte que “cumple una función, que puede ser de dos tipos: o bien funcionan como una ilusión que nos hace ver la realidad física como un espacio más ilusorio, o bien, crean un territorio tan organizado, estructurado y funcional que toda percepción del ambiente real es de desorden, embrollo y alteración.”³ *The Blur Building* transita entre ambas funciones.

La ilusión del espacio, producto de una alta organización estratégica, crea incertidumbre e inquietud. El cuerpo del visitante es resguardado y protegido de la humedad circundante por medio de herméticos impermeables. El mismo dispositivo advierte la necesidad de ir avanzando a territorios desconocidos e inciertos.

Comparte Alan Watts su fascinación por la ley del esfuerzo invertido, que él mismo llama *ley de la retrocesión*, mencionando que cuando se intenta “permanecer en la superficie del agua, te hundes; pero cuando tratas de sumergirte, flotas. Cuando retienes el aliento, lo pierdes.”⁴ *The Blur Building* descubre esta emocionalidad acompañada de inseguridad, incertidumbre que fija su atención en el instante que transcurre. Continúa Alan Watts mencionando que si se quiere “estar seguro, es decir, protegido del flujo de la vida, tengo que estar separado de la vida. No obstante, esta misma sensación de estar separado es lo que me hace sentir inseguro.”⁵ La vida se encuentra más cerca del flujo de la misma que del control de ella.⁶ Los visitantes al *The Blur Building* no tienen control cuando se adentran en una nube de agua finamente atomizada, extraviando su visibilidad, sin darse cuenta de lo que les espera. Es irónica la implementación de un dispensario de agua de procedencia diversa: agua mineral, de deshielo o de manantial, entre otras presentaciones del líquido.

Así, la arquitectura ha transitado de la promesa moderna de seguridad y desarrollo a los principios de complejidad y caos. *The Blur Building* es la respuesta a través de la experiencia que hace evidente la radicalización de la arquitectura con los límites tradicionales del arte. *The Blur Building* no señala la estabilidad y el orden, sino la inseguridad, el caos y la atención en el instante. Josep María Montaner advierte que “la posibilidad del caos se produce en un mundo en el que predomina la indeterminación, en un universo en el que (...) el

futuro no está escrito. También se produce en un mundo que acepta el vértigo de lo impredecible, lo inmensurable y lo infinito. (...) Se trata de un caos que para algunos posee un carácter seductor, un camino arriesgado de aproximación.”⁷ Diller y Scofidio plantearon la problemática cuando advirtieron la contribución del dispositivo sin forma, sin masa, sin color, sin peso, sin olor, sin rasgos. Insinuaron una estética del vacío, disolviendo los principales paradigmas del arte moderno. Gianni Vattimo estima “que en el arte actual ya no hay un solo lugar desde el cual se proyecte la utopía, por lo que el arte pasa a la heterotopía, ingresando a contextos espacio urbano y el tradicional.”⁸

The Blur Building dirige preguntas a la sociedad desarrollada que aspira a la alta tecnología y, en consecuencia, a los medios visuales electrónicos. Las cámaras fotográficas, los medios digitales y las producciones fílmicas, se aproximan con especial depuración al hiperrealismo, es decir, a la alta definición. La invención de la cámara fotográfica desplazó la visión de los pintores a horizontes interpretativos, abandonando la realidad como objeto. En cambio, la aparición de la tecnología digital y virtual no adoptó el mundo como existe, sino un simulacro de su existencia. Se logró fingiendo la realidad del mundo con la realidad creada. *The Blur Building* asume un discurso crítico sobre la alta definición, creando una atmósfera de baja definición, un Low Tech.⁹ En una sociedad donde los píxeles definen la calidad representativa de la realidad, la crítica de *The Blur Building* se centra en la baja definición que tiende a la indefinición, sobre la experiencia que ofrece el dispositivo a través de la recreación de una atmósfera artificial.

Efectuada en la galería PS1 de Nueva York en el año 2002, es una instalación consistente en un espacio saturado de niebla espesa con alto grado de humedad; los visitantes transitan de una experiencia lúdica a una traumática cuando un comunicado por escrito les informa que la humedad que flota en el ambiente es el residuo obtenido de la acción consistente de haber lavado ciertos cadáveres, producto de la violencia en México.¹⁰ La humedad que se adhiere a los visitantes está compuesta por agua con depósitos y sedimentos de sudor, sangre, saliva, orín. Se deambula de la indiferencia a la participación inevitable de la violencia; el cadáver es el resultado dramático del mismo. Sin alejarse, sin poder tomar distancia, la violencia flota en el ambiente con sus excreciones simbólicas que son incorporadas de manera consecuyente. Relata Bernard Sichère que “el mal, como mal radical, surge paradójicamente como la evidencia de algo extraño y amenazador que el sujeto experimenta y que desde el interior lo quebranta hasta el punto de arrancarlo de su propia cohesión.”¹¹ Los residuos humanos contenidos en la vaporización que flota en la galería son la evidencia de los cadáveres que fueron

victimados. En la instalación de Teresa Margolles lo amenazador no se advierte, se cumple: los residuos orgánicos de los cadáveres se impregnan de manera epidérmica en el visitante.

Lo muerto captura lo vivo: en el momento del nacimiento, la muerte hace presencia por su propia condición dialógica. La muerte no es el mal, es la condición de la vida; se evita el contacto con la muerte porque recuerda que es arriba inevitable. A pesar de ser destino, la muerte con violencia tiene otra advertencia: su llegada por la decisión de otro. Esta doble perspectiva maneja un doble siniestro, un presente desesperanzador y un futuro inevitable. Teresa Margolles denuncia la indiferencia a través de la aproximación epidérmica de lo que quisiéramos que no existiera: el cadáver, expresión del cuerpo muerto. Teresa Margolles, en *Vaporización*, presenta su dispositivo valiéndose de las secreciones de los cuerpos desaparecidos.

Si Yves Klein y Piero Manzoni consideraban al cuerpo como un nuevo territorio que desembocaría en las aportaciones de los accionistas vieneses, otros artistas-científicos de manera alternativa desterritorializan el cuerpo y lo liberan de sus ataduras con el mundo real. El cuerpo es territorio ocupado y ocupante; es contenedor e instrumento; el cuerpo finge no tener lo que tiene, se disfraza, engaña, disimula no sufrir lo que sufre; es fragmento que no se encuentra y busca, simula encontrar. El cuerpo se pierde en su finitud, en su muerte. Expresión del cuerpo doliente y paciente, finito en su materialidad. Los cuerpos se consumen, se compran y desaparecen. El cuerpo seduce en su condición sensorial con estrategias para atrapar al otro, el objeto de su cuerpo; muere para el otro, nunca para él mismo. El otro es el complemento del cuerpo, por eso sufre y se place; para poder completarlo, simula hacerlo. La muerte del cuerpo, por decisión de otros, es la tragedia que señala lo siniestro. *Vaporización* de Teresa Margolles es la concientización de esas muertes siniestras, que a través de la impregnación de sus residuos, sacuden la conciencia.

En el año 1919 Sigmund Freud escribió una obra sobre lo siniestro, denominada *Unheimliche*. Define la presencia inquietante de lo oculto, es decir, lo siniestro. Sigmund Freud había hallado en un "diccionario una definición de Schelling según la cual lo siniestro es aquello que debería de permanecer oculto y ha salido a la luz."¹² Teresa Margolles presenta *Vaporización* como un producto siniestro de los cuerpos lavados en las morgues. Hace evidente la inconsciencia entendida como un alejamiento indiferente al dolor del otro, confrontada por el dispositivo logrado por Teresa Margolles. Plantea que el conocimiento intelectual de la muerte de los otros no establece la diferencia comprometida que genera cambios en la estructura socio-política, sino hasta que nuestro

cuerpo convive con la muerte, de cerca. La galería-morgue se convierte en el taller necrofílico de Teresa Margolles, en el que los sedimentos corporales hacen presentes a los cadáveres que son transportados al imaginario mental de los espectadores.¹³

Anteriormente “la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día cuando, a base de vender modelos de juventud y de belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla solo mediante perífrasis, o bien exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo.”¹⁴ Esta evasión no es posible en *Vaporización*. Existe una pregunta explícita en su instalación: ¿es necesario reflexionar sobre la puesta intrusiva de un dispositivo que no permite la elección libre, sino la confrontación desde una postura siniestra? Valeriano Bozal menciona que “ante los ejemplos máximos de violencia planificada con resultado de auténtica barbarie en el siglo XX, se ha planteado la validez, insuficiencia o efectividad de las representaciones artísticas de la violencia y el daño.”¹⁵

Vaporización arroja las preguntas donde las respuestas no son encontradas con facilidad; muestra un rostro harto difícil de identificar, poseedor de una fealdad intrínseca a una sociedad que expone su indiferencia y su abandono. Teresa Margolles plantea un psicoanálisis tan cercano que su involucramiento se torna una condición que se adhiere y permea. Valeriano Bozal argumenta que el arte suministra “a la percepción inmediata del espectador una experiencia única especialmente intensa, ante lo que muchas veces éste se sentirá desarmado, empujado a hallar en sí mismo resonancia que le hagan redescubrir su propia sensibilidad, su propia fragilidad como ser humano.”¹⁶ Cuando se plantea que es necesario sentirse *empujado* para redescubrir la propia sensibilidad, queda sugerido que se ha perdido la capacidad de asombro y el pensamiento se ha enajenado. De tal forma, la instalación de Teresa Margolles podría funcionar como un despertar abrupto a la conciencia. Anteriormente, Sigmund Freud proponía integrar en la vida, a la muerte como forma de aceptación.¹⁷ Sin embargo, la atención se concentra en la decisión para que otro muera. Los sedimentos de sudor, sangre, saliva, lágrimas, orines y mugre, disueltos y vaporizados en el agua que flota en la galería de arte, se incorporan en la respiración y el propio metabolismo de sus visitantes. La capacidad de percibir el mal y la violencia como algo reprochable, permite construir al espectador como un ser moral al que le incumbe este hecho.¹⁸

En el Museo de Arte Moderno Arken de Dinamarca, en el año 2010 Olafur Eliasson propone un contenedor de noventa metros de longitud, invitando al visitante a viajar en su interior en un trayecto nebuloso. Una primera puerta

conduce a una exclusa donde posteriormente se ingresa a un espacio nebuloso que impide establecer contacto visual de manera nítida. *El pasajero ciego* deberá considerar el resto de sus sentidos para experimentar el tránsito de su cuerpo en la incertidumbre de sus pasos; cuestiona la relación del viajero con su entorno y la sobrevaloración visual para su aseguramiento físico. El cuerpo se somete en su recorrido a la construcción imaginaria de lo que le podría acontecer; el cuerpo es objeto de extravío y su desplazamiento deberá tener sentido.

Un instante se vive con especial atención hasta que llega el siguiente. La intensidad estética se convierte en un juego ferial en el que las fronteras entre lo divertido y lo sensorial se depositan a los lados de una delgada línea. Olafur Eliasson plantea la relevancia del instante, el espacio comprendido entre un segundo y el siguiente, no del trayecto, sino de la experiencia vivida. Caleb Olvera menciona que “el arte es pues, este guiño que nos hace dudar de que el mundo sensible sea como lo percibimos. En el arte la sensibilidad entra en contradicción, su dominio se ve truncado por el juego óptico y perceptual que produce la ruptura de la certeza y que da paso a la conciencia.”¹⁹ Para Olafur Eliasson este juego óptico provoca la incertidumbre, la duda, para confrontar al cuerpo con sus posibilidades mentales, con la construcción de su imaginario. No se viaja en la distancia, sino en la experiencia del momento, con las ataduras mentales que cada viajero deposita en su maletero. El dispositivo enfrenta, pone a prueba. El viajero es sometido al límite de sus capacidades visuales. Es así como Umberto Eco menciona que “el artista contemporáneo, en el momento en que empieza una obra, pone en duda todas las nociones recibidas a cerca del modo de hacer arte, y determina de qué forma ha de actuar, como si el mundo empezase con él o, al menos, como si todos los que le han precedido fueran mixtificadores que es necesario denunciar y poner en tela de juicio.”²⁰ Olafur Eliasson pone a prueba la historicidad de la materia, su manera de considerarla: el viajero no cuenta con un *corpus* que privilegie la mirada, sino con una densa capa de niebla que dificulta su transitar por el interior del dispositivo.

Se considera la materia como la realidad externa que es representada en objetos y que puede ser captada por los sentidos.²¹ Los otros sentidos crecen exponencialmente cuando se reduce la capacidad de mirar,²² ya que la realidad externa queda rota en porciones nebulosas que impiden su visión nítida. El dispositivo no solamente cuestiona el privilegio que tiene la vista con respecto al resto de los sentidos sino que problematiza la manera de abordar la realidad. Olafur Eliasson constata lo evidente, la disolución de la materia en beneficio de la vivencia. Yves Michaud explica que en el arte contemporáneo “se va

borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa (...) con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado.”²³

El dispositivo trastoca la manera de percibir el mundo exterior, la realidad. En términos lacónicos y dentro de la perspectiva del realismo ingenuo, “lo real es lo dado, lo que está ahí y que captamos con los sentidos, por eso Hegel resulta interesante, pues para él, el arte es la liberación de lo real, la apariencia que intenta hacernos entender que todo es apariencia.”²⁴ Según Hegel, el arte nos hace entender, siendo apariencia, que todo es apariencia, sosteniendo que las representaciones de las cosas involucran lo falso de la realidad. Olafur Eliasson, en *El pasajero ciego* no representa la realidad; trabaja más con el espectador activo que con la materia, someténdola a un plano de apoyo, acaso secundario. Profundizando en el mundo exterior, con lo que se encuentra ahí y es percibido, Olafur Eliasson lo desvanece denunciando su falsedad y su categoría de apariencia.²⁵

El pasajero ciego es el transeúnte que se desplaza sin la percepción habitual para encontrar la revelación de la idea que hace mención Hegel. Olafur Eliasson confronta al sujeto con el objeto: este último resulta disuelto tanto en la materia como en la percepción de la misma. La objetualidad y la subjetividad; el sujeto desaparece,²⁶ se desdibuja con la nebulización en el interior del contenedor, formando parte de un viaje en el que se produce un lugar sin referencias. Las condiciones son propicias para la revelación de la idea de Hegel. La estética del vacío hace su presencia de manera artística y existencial.

En *El pasajero ciego* de Olafur Eliasson, el sujeto desaparece en la nebulización de la atmósfera interior del contenedor, se libera de su condición de sujeto sometido, redimiéndose en su desaparición. Christa Bürger advierte de la condición del sujeto, el cual “tiene un doble sentido: estar sometido a alguien mediante control y dependencia y estar preso de la propia identidad mediante conciencia y autoconocimiento.”²⁷ Es así como la experiencia del viajero se limita a la indefinición de la forma, la incertidumbre, pero sobre todo, a la inexistencia del recuerdo de la materia. El dispositivo no abona a la construcción de la identidad, sino a la vivencia efímera e incierta del instante. El sujeto deja de estar preso de una identidad estructurada, desvaneciendo su condición de sujeto que recuerda. Para Hume la memoria “es la facultad por la cual revivimos imágenes de percepciones pasadas y considera que la memoria es fundamental para la identidad personal.”²⁸ En el dispositivo no existe recuerdo de la materia, queda disuelta, nebulizada en una atmósfera viajante.

Notas

- ¹ Becker, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*. México: Océano, 1998, p.230.
- ² Vaporización de Teresa Margolles y *El pasajero ciego* de Olafur Eliasson. Lo borroso, lo indefinido, va a convertirse en una categoría recurrente. Lo borroso como categoría es, según Benjamín Valdivia, una herencia del movimiento moderno.
- ³ González Flores, Laura: “El museo de fotografía como heterotopía: apuntes sobre una paradoja”. En: *Luna Córnea*, No 23, México: Consejo Nacional para Cultura y las Artes, 2002, p.97.
- ⁴ Watts, Alan: *La sabiduría de la inseguridad*. Barcelona: Kairos, 1991, p.9.
- ⁵ Ídem., p. 77.
- ⁶ Dejar fluir, no controlar, dejar que suceda, es un principio que aborda la experiencia estética, alejándose de la contención de la vida, abrazando su aceptación. Están vinculados ambos, a la destrucción del yo, la desaparición del sujeto.
- ⁷ Montaner, Josep María: Arquitecturas del caos. En *Arquine, Revista internacional de arquitectura*, No 10, Editado por Arquine, México, 1999, p.56.
- ⁸ Garbuno Aviña, Eugenio: *Estética del vacío, La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México: Espiral, 2012, p.103.
- ⁹ Vuk Cosic trabajó el Low Tech en el diseño digital a través el antiguo codificador de caracteres ASCII, que consideraba como una solución antagónica a las alternativas del High Tech en el ámbito del software. El programa trans-codificaba los caracteres que definían la alta definición para crear imágenes de muy baja definición, inscritos sobre una pantalla negra. Véase *Arte digital* de Wolf Lieser, ed. H. F. Ullmann.
- ¹⁰ La violencia en México también es abordada por Santiago Sierra en el dispositivo SUMISIÓN, realizado en Ciudad Juárez; los feminicidios y asesinatos por el tráfico de drogas y armas, y la trata de personas, aunados a los niveles de corrupción y pobreza que prevalecían, se incrementaron de manera alarmante.
- ¹¹ SICHÉRE, Bernard: *Historias del Mal*, Prol. Julia Kristeva. Barcelona: Gedisa, 2008, p.19.
- ¹² Eco, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 311.
- ¹³ Ver el dispositivo Usted de Urs Fischer, donde el espectador es advertido de que puede sufrir un accidente, inclusive morir. Ingresa al interior de la galería, en la que la pertenencia a la tierra es evidente. La muerte es advertida desde la propia perspectiva del visitante, que se percibe agobiado por la cercanía a la tierra, como si estuviera depositado dentro de su propia tumba.
- ¹⁴ Ídem, p. 62.
- ¹⁵ Bozal, Valeriano, et al.: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La balsa de la medusa, 2005, p. 81.
- ¹⁶ Ídem, p. 85.
- ¹⁷ Ídem, p.155.
- ¹⁸ Ídem, p 85.

¹⁹ Olvera Romero, Caleb: *Dilucidaciones de la estética de Hegel: una introducción a sus conceptos estéticos*, p. 48.

²⁰ Eco, Umberto: *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1983, p. 235.

²¹ Definición de materia: Hispánica, Macropedia, Kentucky, E.U: Ed. Enciclopedia Británica Publisher Inc., 1996, 14 volúmenes. En Vol. 9, p. 381.

²² En *A veces hacer algo no lleva a nada* de Francis Alÿs, empuja un bloque de hielo que termina, en el transcurso del día, disolviéndose. La materia abandona su condición de permanente para transitar a un plano secundario, donde la idea se presenta como protagonista.

²³ Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 32.

²⁴ Olvera, Romero, Caleb: *op. cit.*, p.45.

²⁵ Entendida la apariencia como el aspecto exterior que no corresponde a su verdadero estado o condición. Según Hegel, la obra de arte supera la realidad, la lleva a un estadio superior, dejando atrás al objeto y revelándose como portadora de la idea.

²⁶ Al desaparecer la obra de arte en su condición de materia permanente, sucede lo mismo con el sujeto en su condición de observador. La relación sujeto-objeto, subjetividad-objetiva, desaparece. Esta condición la vamos a ver en presente en varios dispositivos analizados más adelante.

²⁷ Bürger, Christa y Bürger, Peter: *La desaparición del sujeto, una historia de la subjetividad* de Montaigne a Blanchot. Madrid: Akal, 2001, p.16

²⁸ Olvera Romero, Caleb: *Las disoluciones de la primera persona*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2012, p. 106.

Referencias

- Becker (1998) Udo: *Enciclopedia de los símbolos*. México, Océano.
- Luna, C. (2002) No 23, México, Consejo Nacional para Cultura y las Artes.
- Watts, A. (1991) *La sabiduría de la inseguridad*. Barcelona, Kairos.
- Arquine (1999) *Revista internacional de arquitectura*, No 10, Editado por Arquine, México.
- Garbuno A., Eugenio (2012): *Estética del vacío, La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México, Espiral.
- Eco, U. (2011) *Historia de la fealdad*. Barcelona, Debolsillo.
- Bozal, V. et al. (2005) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, La balsa de la medusa.
- Sichère, B. (2008) *Historias del Mal*, Prol. Julia Kristeva. Barcelona, Gedisa.
- Eco, U. (1983) *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca.
- Olvera R., Caleb (2012): *Dilucidaciones de la estética de Hegel: una introducción a sus conceptos estéticos*. Buenos Aires, Ceraunia.
- Michaud, Y. (2007) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, C. y Bürger, P. (2001) *La desaparición del sujeto, una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal.
- Olvera R., Caleb (2012): *Las disoluciones de la primera persona*. México, Miguel Ángel Porrúa.

Giambattista Vico en el contexto contemporáneo y su relación con la Divina Providencia

Angélica Ovando González

Resumen

La interpretación que aportó Giambattista Vico sobre la historia. Es difícil no validar, por ello, la ambición que se pretende en este ensayo, es pensarlo sin su componente vital: la Divina Providencia, un elemento que fundamenta todo su constructo teórico, considerando que para él significa la naturaleza social del hombre. En la Scienza Nuova, Vico trata expresamente el tema de la Providencia, como una introducción metodológica que obliga a seguir un camino por el cual la historia gana un sentido y un orden necesarios para el entendimiento del comportamiento humano, por esta razón se estudiará como un referencial obligado para comprender de una manera cierta todo el proceso que involucra a la Teología civil razonada.

Palabras clave: Vico, Scienza Nuova, historia, theology, providence, divine, civil.

“¿Cómo podrá un grosero mortal encontrar palabras para explicar lo divino?”
Pablo Olavide.

Giambattista Vico, filósofo renacentista napolitano, fue tristemente opacado por figuras tan grandes como René Descartes. Pasarán muchos años para que la historia le haga justicia como uno de los más grandes pensadores de su tiempo.

Es difícil no tomar en cuenta la interpretación que aportó Vico sobre la Historia, por ello, la ambición que se pretende en este trabajo, es pensarlo sin su componente vital: excluir a la Divina Providencia como elemento fundante de todo su constructo teórico, considerando que para él, significa “la naturaleza social del hombre” (Piñón, 2003).

En la última sección del primer libro de la *Scienza Nuova*, Giambattista Vico trata expresamente el tema de la Providencia, como una introducción metodológica que obliga a seguir un camino por el cual la historia gana un sentido y un orden necesarios para el entendimiento del comportamiento humano, por esta razón se le estudiará y analizará como un referencial obligado para comprender de una manera cierta todo el proceso que involucra a la *Teología civil razonada*. Para Vico, la Providencia se reduce a un orden universal y permanece en un carácter permanente del proceso histórico, la idea de Dios es tan cierta como el hecho de no prescindir de intervenciones particulares cuyo fin último es la conservación y preservación del género humano.

La apuesta de este proyecto es llegar a pensar a Vico sin este recurso tan fundamental en toda su estructura, pensarlo en una forma independiente, actual, para no sólo reivindicarlo en este siglo, sino hacer de él y de sus ideas un rescate veraz y pertinente de estudios posteriores.

La historia de la humanidad no se puede comprender sin hacer un repaso de su propia concepción cíclica, lo aventurado será pensarla sin su elemento fundamental: el *molde divino, su Divina Providencia*, la cual es el artífice de toda explicación humana.

El mundo, de acuerdo con Vico, es la verdadera conquista del género humano, es decir el mundo civil, no así el mundo natural que es una creación de la voluntad de Dios, por lo tanto, lo único cierto y existente es la copia que el hombre trata de recrear de su autor original: “el hombre tan solo recombina”; a

partir de esto la propuesta tendrá que fluir como una posibilidad que permita pensarlo de manera distinta y factible¹.

Analizaremos en primer lugar algunos conceptos que se tienen sobre la misma noción de Providencia, posteriormente intentaremos dar un pequeño esbozo sobre el contexto histórico en donde se desenvuelve nuestro autor, para acotar ciertos elementos que fungirán como paradigmas de su tiempo, y en última instancia aterrizaremos por el momento en dos nociones del saber viquiano: la idea de Estado Ideal y la percepción muy particular sobre lo que entiende Vico en relación con la Providencia, como resultado de su propio momento.

1. Algunas nociones básicas sobre el término *Providencia*:

La palabra “providentia” del latín, viene del vocablo griego “pronoia”, que tenía una connotación cosmológica, son los padres de la Iglesia quienes le dan una dimensión teológica relacionada con el combate al epicureísmo como filosofía práctica de la vida y con la censura a las herejías fatalistas tal como el maniqueísmo o el pelagianismo (Da Rocha Carvalho: 19).

En el orden providencial, es la causa primera (términos aristotélicos) que da origen al universo y al mundo del hombre (*ibidem*: 18).

Es una cosmovisión así como una retórica que conjuga elementos teológicos, filosóficos y políticos (*ibidem*: 8).

Es la manera por la cual Dios gobierna el mundo según determinados fines (*ibidem*: 6).

San Agustín de Hipona en su obra “*La ciudad de Dios*” dará un giro al concepto relacionando la palabra con “los medios y los fines del poder providencial”. La teoría de la salvación va a poner en énfasis la idea de predestinación (*ibidem*: 17).

Es la unión mística entre la comunidad cristiana y Dios que sólo se comprende a través de la Providencia:

Críale para que mande, y le da la norma para que gobierne, diciendo, que le hace a su imagen, y semejanza; enseñándole, que para gobernar necesita de tener siempre presente el original de quien es copia; pues tanto acertará mandando a las Criaturas, cuando se conformará con el Creador obedeciendo, y no podrá cumplir con su fin si no se acuerda de su principio (*ibidem*: 32).

Hasta el siglo XVIII, la Naturaleza era considerada un libro abierto en que la razón humana se veía reflejada; la Providencia era la mano que disponía de

dicha obra (*ibidem*: 173), era imposible pensarla como desvalida y amenazada por el hombre; a partir del **siglo XIX**, se buscará valerse de la retórica de la Providencia para justificar esquemas mentales e ideológicos (*ibidem*: 376). El pensamiento sobre la historia en el paso del **siglo XVIII** al **siglo XIX**, lleva de manera inevitable al olvido y a la desaparición de la Providencia del pensamiento político y filosófico. El pensador francés Louis-Claude Saint-Martin afirma que “la Revolución Francesa es el testimonio final de la intervención providencial en la historia”; por el contrario, en el caso específico de los pensadores españoles, por citar un ejemplo, hasta este periodo (**siglo XIX**), la Providencia es todavía un principio a respetarse y en el que hay que creer sin mayores ambigüedades y sin mayores problemas de conciencia.

También es verdad que a partir de este siglo existe la idea de progresión infinita de las ciencias por el dominio de la naturaleza a causa del hombre, por lo que la providencia deja de ser percibida como una causa que antecede a los hombres para ser concebida como un mero constructo mental. Si al inicio del **siglo XVIII** específicamente demarcado el hombre escrutaba la historia a través de ella misma, después del **siglo XIX**, este principio se transforma en incómodo pues él mismo pone en evidencia los cuestionamientos de la humanidad respecto a su propia libertad y a sus elecciones concretas (*ibidem*: 411).

2. El contexto

El Renacimiento es un humanismo secular moderno en sus ideas medulares, abarca específicamente del **siglo XIV** al **XVI**. El hombre percibe su capacidad de autodeterminación, su capacidad para cambiar las condiciones de su existencia; en la nueva cosmología del Renacimiento, no es dios quien permanece en el centro, sino el universo, infinito, misterioso, una vasta área de recreo para la voluntad y el auto-propósito humano (*El Renacimiento – El ideal del nuevo hombre*: 29).

Fue un momento decisivo en la cultura y civilización occidental, representó una nueva confianza en el hombre y la creencia de que éste era libre para determinar su lugar en el universo y que poseía un poder incomparable para la auto-transformación (*ibidem*: 29).

Hablamos de Renacimiento cuando la imitación de la antigüedad se convierte en algo cotidiano, meticulado y consciente, no debiéramos contemplarlo de ese modo, tampoco como una era de *revolución cultural*, como si hubiera sido una ruptura súbita con el pasado, sino como un desarrollo gradual el cual un número cada vez mayor de individuos se sentían cada vez más insatisfechos

con algunos elementos de su cultura bajomedieval, y progresivamente más atraídos por el pasado clásico, y que hablando de Italia, por el contrario, la tradición clásica nunca fue algo remoto:

(...) el entusiasmo por la Antigüedad y por el Renacimiento italiano fue cambiando paulatinamente su significado como resultado de otros cambios en la cultura y en la sociedad. Uno de los cambios más notorios fue el resultado del movimiento que los historiadores acostumbra a llamar “Revolución científica” del siglo XVII, la obra de Galileo, Descartes, Newton y algunos otros. Se trataba nada menos que de una nueva imagen del universo, en la que la Tierra ya no era el centro, los cielos dejaron de ser incorruptibles, y los movimientos del cosmos podían explicarse mediante las leyes de la mecánica. La investigación de la naturaleza se realizó sobre la base de la observación y experimentación sistemática y no sobre el estudio de los textos canónicos. Las interpretaciones clásica y renacentista del universo fueron rechazadas. Se consideró que los nuevos descubrimientos demostraban la superioridad de los “modernos” sobre los “antiguos”, por lo menos en algunos aspectos. Esta nueva visión del mundo, al propagarse, hizo que los hombres cultos se alejasen del pasado; y de ahí que los historiadores fechen la desintegración del Renacimiento en las décadas de 1620 y 1630, la época de Galileo y Descartes. También debería resultar obvio por ello que no podemos compartir la opinión de Burckhardt de considerar al Renacimiento una época claramente “moderna” (Burke, 1999:47-48).

Los líderes del movimiento italiano estaban tan preocupados por la divinidad como por las humanidades, y realizaron un concienzudo esfuerzo para armonizar su devoción por la Antigüedad con su cristianismo, tal como habían hecho algunos padres de la Iglesia (*ibidem*: 33).

3. La Historia ideal viquiana:

La Historia ideal y eterna viquiana se presenta, conceptualmente, estrechamente entrelazada con la Historia de las Instituciones de cada conglomerado social en cuanto factores condicionantes de la conducta individual (Laserna, 1999: 9).

Dentro de estas instituciones ideales queda estipulado lo siguiente:

- a) No existe un destino ciego, o la idea de una mala fortuna que determine el comportamiento humano.
- b) La Filología se convierte en un instrumento capaz de reconstruir el pasado (*ibidem*).

La jurisprudencia, que ya desde el principio se había constituido en expresión de aquella totalidad que buscaba, acaba perdiendo su significación abstracta, heredada de los estoicos, para derivar definitivamente hacia un contenido

histórico-social de procesos. Es cabalmente el sentido dinámico de la historia ideal eterna (Sánchez García: 33).



La sucesión de las instituciones se ha dado en las naciones antiguas y modernas. Esta sucesión ideal de instituciones, realizada en las historias particulares y temporales de cada nación, constituye una historia ideal eterna. La sucesión de las instituciones sociales y de producciones culturales sigue, por lo tanto, un movimiento circular (corso) que comenzando en la barbarie, vuelve a ella para resurgir de ella, nuevamente (ricorso). En todos los tiempos y lugares las naciones repiten el mismo movimiento que no es más que el desarrollo de su naturaleza común (Mario Damiani, 2014:3).

Con el siguiente esquema podemos entender un poco más la concepción del Derecho Universal de las Gentes y su relación con la Historia ideal Eterna: Por otro lado, la Providencia se constituye, entonces, en un remedio natural que se actúa en razón de su necesidad, sin embargo, en la época racional cuando se llega a tener una idea cabal de la auténtica naturaleza humana; se descubren sus leyes inmanentes, su finalidad, y desde éstas se puede montar un sistema jurídico al margen de toda fundamentación próxima divina (*ibidem*: 8):
Edades de la Historia Ideal Eterna:

I. Gobierno patriarcal: gobierno patriarcal doméstica (domina las pasiones animales). este proceso de domesticación contiene a su vez dos momentos llamados por Vico *moral poética* y *economía poética*. El primer momento

consiste en la asimilación y ejercicio de las primeras virtudes (piedad y pudor) por los gigantes espantados por el trueno. La adivinación les permite a los padres seguir el consejo de los dioses y actuar de manera *prudente*. Cada padre se ocupa solo de sus dominios familiares, sin codiciar los ajenos, siendo por ello justo, y satisface su libido con una sola mujer, por lo que es *temperante*. Estas virtudes de la moral poética son el resultado de crueles supersticiones mediante las que los autores del mundo civil comienzan a gobernar pasiones animales.

La *economía poética* es el segundo momento del proceso de domesticación y *abarca la educación ciclópea que el pater familias ejerce sobre sus hijos y el dominio que mantiene sobre los fámulos*.

Durante este proceso, los autores del mundo civil “vivían persuadidos de que los dioses hacían todo”. El gobierno de las pasiones es posible, durante el proceso de domesticación, porque los padres atribuyen una autoridad absoluta a los dioses que imaginan. Los otros miembros de la familia primitiva son parte del dominio del padre y éste se encuentra sometido a los dioses. Los padres legitiman sus vínculos mediante la religión. Las ceremonias solemnes fijan la certeza de los matrimonios, la descendencia y la herencia de las tierras. Los fámulos no participan de los auspicios religiosos ni legitiman sus vínculos, permaneciendo en la carencia de certezas, propia del estado salvaje. Durante el proceso de domesticación se establece una diferencia jerárquica entre dos naturalezas: la naturaleza divina de los padres de familia y la naturaleza bestial de los fámulos.

La desigualdad ontológico-social entre padres y fámulos se establece por el modo en que cada grupo pasa a la sociedad humana. Mediante *horrendas religiones* los fuertes gobiernan el movimiento de sus pasiones y constituyen la *amistad noble* del matrimonio. Los débiles, en cambio, son arrastrados a los *asilos* de los fuertes por razones de supervivencia y constituyen una *sociedad de utilidad*, en la que son protegidos por los nobles a cambio de trabajo. Los padres y su descendencia han sido concebidos en el marco de lazos matrimoniales legitimados por ceremonias religiosas.

Ello hace que se atribuyan un origen y una naturaleza *divinos*. Los fámulos, en cambio, son percibidos por los padres como naturalezas duales, como *monstruos civiles*: hombres en su aspecto pero bestias en sus costumbres.

El carácter humano de una vida se garantiza y reconoce, desde el comienzo, mediante la certeza de convenciones institucionales.

II. Gobierno aristocrático: el gobierno aristocrático civiliza. El proceso de civilización comienza cuando los fámulos intentan liberarse de la servidumbre. Los padres intentan seguir conservando sus bienes, renunciando lo menos posible a sus privilegios. El orden civil aristocrático conserva la desigualdad propia del estado de las familias bajo la forma de dos naturalezas civiles: patricios de naturaleza heroica y plebeyos de naturaleza bestial. Cada noble deja de estar sometido sólo a los dioses y se somete a una asamblea de iguales. La primera forma de la autoridad política establece una diferencia jerárquica entre *dos pueblos*: los ciudadanos (patricios) y sus enemigos (plebeyos). La identidad de cada uno se define por el interés patricio de conservar los órdenes institucionales y las fronteras, y el interés plebeyo de transformar sus lazos naturales en lazos sociales.

III. El gobierno democrático y monárquico: humaniza la naturaleza humana. El proceso de humanización comienza cuando las instituciones del estado político reconocen la ciudadanía de los plebeyos. La eliminación de la dualidad entre dos naturalezas (heroica y bestial) atribuidas a dos grupos sociales diferentes permite la concepción de la idea de *género humano*. Las naciones superan, con ello, el largo período de barbarie en el que las instituciones reconocen la naturaleza humana en unos hombres y la desconocen en otros. La igualdad de todos los miembros de la comunidad ante la ley es una condición del proceso de humanización, que puede garantizarse sólo mediante gobiernos civiles republicanos o monárquicos. La racionalidad es para Vico un resultado histórico que tiene condiciones institucionales previas (familiares y civiles) y que se expresa en las últimas formas de organización civil de las naciones.

La historia de la naturaleza humana comprende, por tanto, tres momentos: domesticación, civilización y humanización. Estos procesos son necesariamente sucesivos, *sólo es posible que los ciudadanos de un estado político estén dispuestos a reconocer la legitimidad de instituciones equitativas, si antes han sido domesticados y civilizados*. La transformación de la naturaleza humana sólo es posible gracias a las instituciones familiares y civiles creadas, conservadas y transformadas por los hombres de acuerdo con certezas comunes (*ibidem*: 3-4).

La Providencia viquiana no garantiza a los autores del mundo civil la realización, la conservación ni la transformación de las instituciones.

Pero la Scienza viquiana no puede predecir la duración que tendrán las instituciones ilustradas, porque el establecimiento, la conservación y la transformación de las instituciones dependen exclusivamente del libre albedrío de sus autores (*ibidem*: 9).

Notas

¹ Estas líneas han sido escritas con el apoyo de dos artículos que serán expuestos en la bibliografía: “Nicolás Malebranche y Giambattista Vico” y María Luisa Bacarlett Pérez, “Giambattista Vico y los Antecedentes del Paradigma Comprensivo”.

Referencias

Bacarlett Pérez, M. L., (2008), “Giambattista Vico y los Antecedentes del Paradigma Comprensivo”, *Convergencia*, septiembre-diciembre, año/ vol. 15, número (048), [Toluca], [UAEMex].

Burke, P., (1999), *El Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica.

Da Rocha Carvalho, E., *La idea de la Providencia en el siglo XVIII español*, Tesis doctoral disponible en PDF.

Laserna, M., (1999), “Giambattista Vico: Una Nueva Ciencia, La Historia, (1725)”, Vol. XXIII, Núm. (88), ISSN 0370-3908, septiembre. [*Revista Académica Colombiana, Ciencia*]

Mario Damiani, A., (2014), *Augusto y la naturaleza común de las naciones en la filosofía política de Giambattista Vico*, Buenos Aires, Dossier *Actas de y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, CONICET.

-----, *Nicolás Malebranche y Giambattista Vico*, UNLP Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, ISBN 978-950-34-0578-9.

Piñón, F., (2003), *G.B. Vico: de la “ciencia” de dios al “conocimiento del hombre” ¿Un teólogo de la Historia?*, UAMIZ.

Sánchez García, E., *El derecho en la obra de Vico*, Tesis doctoral, disponible en <https://www.google.com.mx/#q=El+derecho+en+la+obra+de+Vico%2C+Tesis+doctoral+de+Eleuterio+S%C3%A1nchez+Garc%C3%ADa+pdf>, fecha de consulta 16 de febrero del 2015.

-----, *El Renacimiento – El ideal del nuevo hombre*, disponible en <http://www.contra-mundum.org/castellano/libros/impulso/6Renacimiento.pdf> fecha de consulta 9 de febrero del 2015.

Deconstructivismo+caos+flujos

Arq. Fernando Omar Reyes Peralta,
Mtro. Cruz Edmundo Sotelo Mendiola
Dr. Víctor Manuel Martínez López

Resumen

La siguiente investigación es de carácter inter y trans disciplinar por lo que se elabora un trabajo respaldado en teorías arquitectónicas, físicas, biológicas, filosóficas, entre otras, precisando estrategias que parten de la corriente deconstructivista, las cuales, al ser reinterpretadas, generan elementos formales por medio de procesos de diseño versátiles. Esta investigación se presenta como pensamiento complejo: aporta respuestas urbano-arquitectónicas, reforzando los planteamientos teóricos y procesos de diseño gracias a su desarrollo experimental; se acude a la exploración, hacia técnicas y/o estrategias para representar el espacio arquitectónico y no sólo visualizarlo, sino interactuar con él, a partir de prospecciones con la herramienta cinematográfica, con la propia materialidad y concebirlo táctilmente con la ayuda también de impresión tridimensional u otras.

Palabras clave: *Estrategia, Experimental, Inter y Trans disciplinar.*

Rifluzos arquitectónicos

Creo que nuestro problema más grave es el furor tecnológico, el furor por hacer todo lo que sea posible. Hay una diferencia entre posible y deseable. Creamos una avalancha catastrófica de porquerías porque es posible, cuando deberíamos poner atención a lo que es deseable. Yo lo llamo “una mejor calidad de error”. Cuando intentas mejorar el error terminas con más error. Generas un error exitoso. *Paulo Soleri*

Estrategia rifluzo-energética

Al entrar en la definición de las estrategias a partir del deconstructivismo experimentado, involucrando fenómenos, operaciones, energías, sentires, se fortaleció el encuentro, a partir de estos intentos caóticos, de nuevas categorías complejas que vienen desprendiéndose de los senderos horadados, en lugares de serendipia, recuerdos de infancia, como el juego con el magnetismo o el ver un nacimiento de un ser humano a temprana edad junto con mis hermanos, así como otros sucesos como los expuestos en este capítulo. Podemos decir con seguridad que la infancia nos define, es allí donde el caos se programa para después olvidar el algoritmo y afligirnos por situaciones que al vivenciarse se encasillan en azarosas cuando somos mayores, y otras veces, tales vivencias se reorientan o más bien se organizan acomodando la información en el lugar que le corresponde. Tal agonía del olvido programático es anhelar no estar subordinados a un cuerpo, que consiste en una extraña inconsistencia como bien dice Toyo Ito: la arquitectura de límites difusos. “El cuerpo como experiencia vivida no nos satisface totalmente, de manera que siempre llevamos en nuestro interior otro cuerpo que intenta escaparse” (Ito, 2006, 30), la imagen exteriorizada de esa otredad es la arquitectura inmersiva y emersiva.

Tales resultados experimentales los someteremos a la mirada crítica de quienes han planteado una arquitectura cercana a los postulados que se han presentado en este trabajo, tal es el caso de Rachel Armstrong, Sanford Kwinter entre otros.

Idea-concepto-prefiguración

Los siguientes procedimientos estratégicos han surgido de manera compleja, tanto por la intervención del propio bagaje intelectual y vivencial como por la adición de disciplinas y personas que han colaborado oportunamente en la conceptualización directa o indirectamente de tales construcciones teórico-formal-experimental. Dichas estrategias se han clasificado en dimensiones debido a que, durante el desarrollo de las mismas, se han notado cualidades

que permiten el intercambio energético de manera arbórea, desde uno o varios puntos tangenciales o simplemente visuales, debido a la diferencia escalar, como es el caso del primer procedimiento, el organismo rizoma, el cual se ha entendido a partir de puntos en movimiento que tienden a redirigirse en líneas y estas líneas en superficies, y éstas en volumen, y este volumen en hiper-volumenes, siempre conservando la dimensión $n-1$, el rizoma, el cual se ha podido comprender en varias dimensiones y con la ayuda de otras herramientas, como veremos más adelante.

Ese fue tan sólo un ejemplo, sin embargo la idea, la prefiguración conceptual de estas seis exploraciones, ha surgido de distintas maneras; de un tiempo pre-programado en nuestras infancias, y quizá en etapas previas. Otras, apareciendo como resultado del conglomerado de vivencias previas, la acumulación del caos, energías, y el estar atentos, el presente del presente, a ellas claro está. Si bien la mayoría “es una especie de mezcla entre lugares de vida, que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los puntos pueden pertenecer a cualquier lugar” (Muntañola Thornberg, 2002, 103); también su concepción, antes que su configuración, se ha dado al coincidir en los orígenes de la arquitectura, o sea la geometría, y sus operaciones básicas y de ese juego, que nos recuerda a los juegos de los niños, el explorar, y más que un juego es el libre diálogo, un roce con la mayéutica, es el intercambio entre flujos energéticos y un cuerpo descontaminado, no preconcebido en una cápsula o sistema aún terrestre, sin embargo, sí ha sido pre-programado como previa idealización en lo que los griegos denominaron el *Topos Uranos* que, cabe decir, también ha sido parte fundamental en una de las estrategias desarrolladas que presuponen la idea de un nuevo habitar o cuestionan la idea actual del habitar.

En las seis estrategias aquí implementadas y consideramos, personalmente, una misma, se habita de maneras quizá ficticias para algunos, pero para nosotros son modos de habitar que implicarían una re-conceptualización en nuestra manera de entender los términos arquitectónicos comúnmente utilizados. Por ejemplo, el habitar en espacios que confieren la relación de elementos naturales con actividades y usos antropológicos, el habitar formas complejas a partir de geometrías básicas y sus repercusiones sobre la naturaleza del ser humano, el hacerlo un entorno donde no sólo éste es quien posee movimiento sino que la misma masa se agencia del entorno inmediato, y este entorno inmediato es reflejo y extensión de la misma masa; un habitar que consigue distinguir el espacio como etapas, escenarios coherentes entre sí, o el habitar que ofrece potenciar los sentidos para ser incluyente y, al final, un habitar que

nos recuerda que quizá no necesitemos de prótesis, de parches tecnológicos para que tanto la arquitectura como el ser humano puedan transformarse en un espacio concebido no como el vacío o la nada inmaterial, sino como una serie de fuerzas positivas beligerantes.

1. Rifluzo polidimensional n-1: organismo rizoma

No se trata de controlar, ni de comprender cómo se da la construcción a partir de principios propios del caos, más bien se trata de permitir el caos, de dejar ser, de hacer rizoma, y hacer rizoma es acumular fuerzas, es la reunión de energías afines que han arribado por el llamamiento *acausal*, sincrónico, es el nodo, la red, es la amalgama energética más potente, es la atracción atroz y/o bondadosa en la que incurre cualquier tipo de energía que regresa al origen, al proto, al rizoma; o como sucede “para el cuerpo como experiencia vivida, la construcción de un edificio o ciudad no implicaba una interrupción del curso de la naturaleza para crear un mundo aislado, sino, al contrario, señalaba la esfera de lo vivo en el flujo de la naturaleza” (Ito, 2006, 30). La vida es rizomática, si se dejara de hacer rizoma, el intento quedaría incompleto, como simple raicilla, no habría conexión ni suma o acopio de energías, por ende, la fisión que dota de movimiento y vida se vería pausada, atrofiada, en ese hacer también hay pérdida energética, pero ello no quiere decir que tales pérdidas, por el hecho de que a nuestra escala científica las veamos como tales, y muy en particular en el caso, de las raíces al ser frontera se detengan y mueran; su rizoma es distinto, el intercambio ha transmutado hacia otras formas más evolucionadas, no así las ciudades y su arquitectura, pues hoy válido que tal rigidez formal realice el intercambio a partir de prótesis pero, ¿acaso estas prótesis comparten vínculos familiares? ¿A quién interesa extender la recepción energética proveniente del entorno inmediato, de las comunidades y sus ecosistemas? ¿Existen esos conectores sinápticos? La respuesta nos la dan nuestras ciudades, veamos cómo la arquitectura acota la evidente poli-dimensionalidad orgánica de que está hecha la realidad; tan solo hablemos del equipamiento de las colonias, de los barrios, de nuestros centros históricos, todo ello es artificial, casi nada efectúa un agenciamiento de orden universal-planetario, si cabe el término, ni mucho menos orgánico; quizá para el hipotético lector resulte un tema dispar a la disciplina arquitectural y, al mismo tiempo, sea blasfemo conjeturar que la arquitectura que está presente es, en el mejor de los casos, el más sublime de nuestros errores exitosos.

La pérdida geométrica en múltiples dimensiones provee de carácter orgánico al ser arquitectónico; cabe resaltar que ya no es más el “objeto” arquitectónico, pues se hubo de olvidar que tal ente es la suma de los reflejos, de las ideas de

seres orgánicos, como lo es el ser humano, por ello esta visión rechina con lo que vemos fuera de nuestras diminutas mentes aceradas; la arquitectura que nos embebe es una herramienta para el consumo, deterioro y degeneración del ser humano.

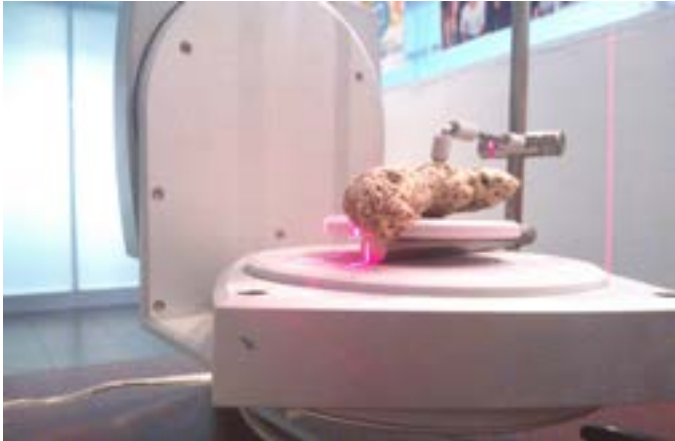


Figura 1. Fernando Omar Reyes Peralta.

2. Rifluzo unidimensional: operaciones booleanas

El procedimiento que se llevó a cabo para la obtención de nuevas formas se realizó con la ayuda de herramientas tangibles e intangibles como es el caso de modelos a escala 1:1, útil para realizar una primera prospección de lo que pudiéramos encontrar, apoyándonos en el croquizado no sólo de las respuestas esperadas, sino del cómo se concebían las interacciones entre cuerpos sólidos geométricos. En otros casos, por la falta de pericia con las herramientas manuales, nos apoyamos con un *software* de modelado, *SketchUp*, que agilizó la búsqueda de lo desconocido.

A continuación se describen de manera general los pasos que dieron forma a la estrategia; posteriormente se desglosará de manera detallada cómo se configuró el proceso:

1. Introducción a las operaciones booleanas y al concepto de anomalía para facilitar las prospecciones con modelos físicos, así como con el bosquejo manual y/o digital de las interacciones y posibles resultados.
2. Selección de dos sólidos básicos para su manipulación e interacción entre ellos; cubos, prismas, esferas, pirámides, cilindros, entre otros.

3. Interacción de los sólidos para aplicar las operaciones booleanas lo cual nos permitirá encontrar nuevos sólidos.

4. Elección de dos sólidos de los cuatro resultantes, a los cuales, como segunda condicionante, llevaremos a abandonar la ortogonalidad para después hacerlos coincidir nuevamente y aplicar como segunda vuelta las operaciones booleanas, generando nuevos sólidos.

5. A partir de los nuevos sólidos formaremos dos parejas con los cuatro sólidos de nueva creación, los cuales someteremos a dos distintas operaciones booleanas, una operación por pareja.

6. En este momento obtendremos dos sólidos de composición compleja, los cuales nuevamente henderán el espacio ajeno y propio.

7. Una vez que tengamos este nuevo objeto procederemos a aplicar anomalías: rotaciones de superficies, estiramiento de aristas, cambio de escala o reflejo de alguno de sus elementos.

8. Posteriormente intersecaremos todas las superficies del objeto para depurar la forma.

9. Aplicaremos texturas. Construiremos un entorno congruente a la forma resultante; del mismo modo se hará interactuar con algún flujo, como puede ser un cuerpo de agua.

10. Finalmente realizaremos una serie de tomas que editaremos con estilos, sombras, transiciones y, cómo salida, obtendremos un archivo visual de cómo se llegó a tal transformación.

Nota: antes de ejecutar cada movimiento se sugiere generar una copia para mantener el registro de como el objeto fue transformándose a lo largo de la estrategia. Es necesario contrastar la escala insertando la escala humana para que la comprensión del objeto sea más completa. Pueden realizarse copias de un elemento o varios, resultando una composición más compleja y única.



Figura 2. Fernando Omar Reyes Peralta

3. Rifluzo bidimensional: transdeconstructivismo

Asemejándose a un organismo vivo, comunicándose con la topografía territorial que le da soporte, raíces para enramarse en su contexto y entorno inmediato; las mareas, afluentes o cuerpos de agua lo limpian, comportándose como una esponja que embebe y hace circular este flujo dentro y fuera de él; los vientos que devuelven movilidad al ente aterido haciéndolo respirar; la energía solar que lo alimenta, recarga y anima; y es debido a estos cuerpos (in) orgánicos olvidados que el organismo bajo procesos de inmersión y emersión de estos flujos energéticos se autoregula y regenera, transformándose, no sin antes destruir la membrana que lo ata todavía a su forma primitiva: después, se expulsa, entonces nacerá la nueva forma orgánica de la arquitectura, una nueva deconstrucción. Un nuevo reinicio, una nueva forma del proto,¹ para nosotros no como se ha descrito en la conferencia que fue dictada por el futurista Juan Enríquez en 2009, “The next species of human” (The Sapling Foundation, 2012) en la cual se daban tres tendencias que consistían básicamente en la manipulación y diseño de células, tejidos y robots. Tales tendencias serían, serán o ya son la nueva corrupción del ser humano; nuevamente el ser humano rebasado, tal vez manipulado, por este nuevo circo, y la fútil respuesta de Darwin que no supo aceptar sus carencias teóricas; bajo esta óptica de frenesí tecnológico el nuevo ser humano se asoma, como producto modificable y entre comillas “se le cede” el control evolutivo pero, ¿con qué costo? ¿A quién estamos vendiendo nuestro futuro? si bien es cierto que los avances tecnológicos nos han permitido mirar donde no teníamos acceso, sanar enfermedades, movernos en minutos al otro lado del mundo, contactar a seres queridos en segundos a través de un portal, la interrogante flota, las dudas generadas no son casuales, la crisis no es sorpresiva, el que aparezcan en el mercado estas propuestas para consolar al ser humano y por ende a todos los artificios que de él emanan, llámase arquitectura, es una estrategia de mercado que explorando estas tendencias, nos ofrece la eternidad, reprogramarnos como máquinas para enfrentar la misma contaminación que nosotros mismos hemos generado debido al consumo desenfrenado; células, tejidos y robots como ápice de este nuevo centro galáctico, la nueva cárcel; o para

otros la otra mirada de colaborar, de estar en constante diálogo con la naturaleza, a través de materiales metabólicos a los que se les permite realizar e interactuar con nuestras arquitecturas, únicamente expresar sus propiedades sobre elementos arquitectónicos que son compuestos de otras reacciones y elementos químicos; entonces sucede que la retroalimentación potencie las propiedades dormidas de los materiales y ayude a la reconstrucción arquitectónica, como el ejemplo de la ciudad de Venecia edificada sobre pilares de madera que ha sido erosionada por el mar; por ello, la propuesta de hacer crecer un arrecife de piedra caliza haciendo uso de proto-células que se alejan naturalmente de la luz y se depositan en los apoyos petrificándolos, “se tiene una arquitectura que se conecta a una ciudad con el mundo natural de un mundo directo e inmediato. Es la química terrestre. Todos la tenemos” (The Sapling Foundation, 2012). Y más que química y procesos evolutivos artificiales llevados de la mano por la tecnología, nos preguntamos si tal reinicio evolutivo del ser arquitectónico podría darse sin la necesidad de recurrir a estos artilugios tecnológicos. Para ello el ser humano, como pieza clave, además de las energías primigenias que lo acompañan en este coexistir diario, llamase, energías solar, energía eólica, energía hídrica, energía geotérmica, pudiera caer tal posición en campos ajenos a la arquitectura, como por ejemplo la espiritualidad; para no “desviarnos” del tema arquitectónico supongamos que el área a intervenir provee al ser arquitectónico de aquellos flujos inmersivos y emersivos, como un afluente, una situación topográfica que acune los ramales eólicos y a su vez sea explanada abierta a una orientación favorable para su constante recepción solar; estaríamos hablando de condiciones positivas en términos energéticos para la evolución arquitectural del sitio en cuestión, sin necesidad de parcharlo con tecnologías ilógicas ni soluciones superficiales; atenderíamos pues la problemática de quienes habitan y pretenden apropiarse de este espacio de manera pasiva. En este punto necesitamos dejar en claro que la trans-deconstrucción no se trata de proclamar a la tecnología como respuesta a procesos de diseño, sino que tal concepto llama a las energías primarias y, con ellas, a responder, quizá de modo fenomenológico, con formas que resultarían no pertenecer a nuestro planeta; sin embargo, tan lejos estamos de tener una arquitectura propia del ser humano y más cercanos estamos de parecernos a objetos que aceptan vivir en objetos-máquina y a aceptar entequeias como arquitectura para el ser humano. Se arguye pues, en esta estrategia, no a la casa *matrix* sino a “Una arquitectura que incorpore una relación interactiva entre el entorno artificial y el natural, garantizando un hogar agradable para el nuevo cuerpo” (Ito, 2006, 30).



Figura 3. Fernando Omar Reyes Peralta

4. Rifluzo tridimensional: L'ARBERINTO

Arquitectura como estructura tridimensional, vista en convulsas interacciones, ambientes y atmosférica, con música, afectada por estas envolventes, como si se tratara de una cápsula dentro de otra, como si de un juego de plataformas del cual salir fuese el reto, de la construcción en tiempo real de una arquitectura dispuesta a tejerse de acuerdo con la esencia de quien la habita; esa arquitectura de rifluzos tridimensionales trata la siguiente estrategia, que si bien pudiera ser ficticia, tiene sus reminiscencias en los mitos griegos, en la caverna de Platón, en frases sueltas que penden los recuerdos que como hilos habrán de reconectarse en un tiempo en el que no fueron concebidas, pues cada hilo nació en un momento específico y sólo ahora lo que hemos denominado rifluzos se encarga de fusionar, de traer a la memoria al maestro Octavio Paz, y tales rifluzos son capaces de buscar el sentido que buscaba Claude Fell; la arquitectura vista como larva y como la dinámica de las palabras e imágenes es sustancial para esta arquitectura rifluzo energética, que si bien se presenta a una sin escala, a través del lente cinematográfico, emerge de pronto lo posible, dejando a un lado lo utópico-ficticio; entonces las estaciones del año, así como cada uno de los elementos alquímicos, es parte del montaje, de esta propuesta sarcástica se arguye, para quien ahonda más allá del ápice gélido, el develar la realidad arquitectural y de la propia vida, haciéndola endeble, visible, desnudando las estructuras rígidas del sistema, el árbol del conocimiento, Brahma, el árbol matemático, de Newton, el doble fondo, el eterno retorno como uróboros de vida y muerte; entonces:

El laberinto es nuestro andar, el espacio que nos conecta hacia todas direcciones y ninguna. Su tarea es confundirnos, adentrarnos y distraernos, hacernos elegir; posee una arquitectura atractiva y demencial a la vez; es el juego dentro del juego, testigo de la metamorfosis del ser humano en el universo, estructura hueca sin fin (Fernando Reyes, 2014).

Así inicia este cuarto momento lleno de evidencias y simbolismo, de propuestas de vanguardia, de adolecer en estulticia, de la ignorancia férrea de sabernos fuera de “nuestra” arquitectura. Aunque tal propuesta cinearquitectural tuvo en lo académico su nacimiento y como paso previo fue el tercer momento de esta serie de estrategias, fundada en el grado cero de la arquitectura, y si bien como ignotos del tema las preocupaciones se derivaron por otros caminos, mas nunca sobre el tenor técnico que en su momento resolveríamos de manera autodidacta; las ideas se acumulaban, rondaban, se potencializaban, los primeros días después de la convocatoria tuvimos nuestra primera reunión, la lluvia de ideas, los aspectos creativos estaban un tanto cubiertos, se tenía el esqueleto que iba a dar pie a una historia que no teníamos. Pero entonces la idea apareció, se conformó un *script*, una historia, los bocetos, la idea universal, la vida, y la arquitectura rifluzo energética como elemento que nos devuelve memoria, por ende, un espacio que reconocemos y que nos pertenece y, finalmente, un cortometraje arquitectónico para reflexionar en la siguiente cuestión: ¿qué es la arquitectura cuando soy yo quien habito un cuerpo² que puede permitir el intercambio energético para con los demás seres vivos³ y todos nosotros para con el universo⁴?, entonces se comenzamos a jugar en un mundo, que como bien cita Rachel Amstrong, donde nuestras ciudades están situadas está vivo; entonces la propuesta de una arquitectura viva de “Edificios vivos que podrían absorber contaminantes y dióxido de carbono, e incluso ofrecer una mejor protección contra los desastres naturales. En una época en que nos enfrentamos a las repetidas inundaciones, tornados, huracanes y terremotos” (Hobson, 2014).



Figura 4. Fernando Omar Reyes Peranta

5. Rifluzo tetradimensional: ceguera

¿Somos conscientes? Hace algún tiempo entre colegas, personas de variadas disciplinas y gente interesada con la cual intercambiamos puntos de vista, se inclinaba por el inconsciente como factor primordial para el acto creativo,

sin embargo “Es asombroso el hecho de que cada mañana nos despertemos cuerdos –o relativamente cuerdos, digamos– después de haber pasado por esa zona de sombras, por esos laberintos de sueños” (Borges, 2001, 71). Aquellas elucubraciones ¿de nuestro inconsciente?: en primer lugar relacionamos de manera muy ligada al consciente y al inconsciente con la actividad de estar despiertos o dormidos o semidormidos, respectivamente, y este estar despiertos lo familiarizamos con el abrir de los ojos y el dormir con el cerrar de los mismos, aunque el despertar pudiera darse con el deslumbramiento de algún suceso que transformaría nuestras vidas, y el mantener los ojos abiertos no es indicio de que mi sentido de la vista se encuentre despierto, sino habría que preguntar a las personas ciegas, pero ¿se trata de una necesidad por redundar la captura de realidad o de sentir otra realidad?

“Es posible sentir con los ojos” (Castaneda, 2012, 362) y sin ellos o con nuevos ojos, un mirar hacia dentro. Entonces estaríamos hablando de nuevas formas de sensibilidad, percepción espacial, experimentando y reconociendo

una arquitectura con límites blandos que puede reaccionar ante el entorno natural... Esto significa adoptar un límite flexible que responda a la naturaleza. Una arquitectura provista de un límite que funcione a modo de sensor (el ser humano siendo no límite es la chispa), a semejanza de la piel humana y tan sensible como ésta (Ito, 2006, 28).

El siguiente proceso es una adaptación de una dinámica aplicada al “teatro para ciegos”, en la cual nos interesó de manera muy especial la búsqueda de habitar al otro, claro está, de reconocerlo previamente, de identificar el espacio, mi entorno, el construir el espacio ajeno, recorrerlo en las diferentes dimensiones para coincidir y guiar el espacio y nosotros como hilos arbitrarios, desiderativos y azarosos, concurrentes para rizomatizarnos como flujos caóticos afectados por energías que nos incitan o no a decidir. A continuación se describe el proceso:

5.1 Reconocimiento espacial

- a. Reconozco el espacio en el que me encuentro haciéndome consciente de lo que percibo con mi cuerpo, de los olores, sonidos, texturas, de lo que veo y si puedo probar también lo hago.⁶
- b. Camino, identifico mi manera de caminar atravesando el espacio.⁷
- c. Comparto el antifaz, la máscara, no una máscara de tragedia ni de comedia, sino un antifaz de introspección, de reconocerme a mí mismo, por ende,

reconocer al “Otro”; vendo mis ojos para reconocer, experimentar, vivenciar el espacio de otra manera, que es la mía, pero no he desarrollado.⁸

5.2 Construcción de la realidad corporal “el otro”

a. Nos confrontamos en dos líneas contrapuestas, sin vernos, sin hablar, vamos pues a tocar el rostro de la otra persona, de la persona que se encuentra frente a nosotros, voy a percibir texturas, intentar construir una imagen real de la persona que estoy escaneando.

Enseguida quitamos el antifaz y compartimos esas proyecciones que tuvimos al rastrear en esa superficie que se me presentó frente a mí y con la lectura de mis dígitos.

b. Genero un intercambio para realizar la actividad con otra persona distinta. Y finalmente, exponemos aquellas nuevas experiencias y elucubraciones de quien pudo estar frente a nosotros y luego concluimos si lo que percibimos fue correcto.⁹

5.3 Un espacio feliz en las diferentes dimensiones

a. Camino lento-deprisa y finalmente corro

(Bailo, me muevo en vertical y horizontal, contorsiono, invento) con música de fondo (tomado del hombro):

Uno vendado y uno no. Intercambio.¹⁰

b. Platico en corto pero a distancia moviéndome, caminando, mi voz es la guía para que el otro camine.¹¹

5.4 El hilo concurrente

a. Platicar con la otra persona, genero movimientos, me inclino, me recuesto, me elevo, me hago pequeño, etc. lo hago divertido. Conversación en corto. Hago intercambio.

b. La voz de quien no se venda será la guía, el hilo para conducirlo dentro del espacio. Después hago el intercambio.¹²

5.5 Rizoma-flujo-caos¹³

a. Un ciego puede conducir a otro ciego, caminamos el espacio acompañados de “otro ciego”.

b. Si nos encontramos con las otras parejas redirigimos el curso del andar, reconfiguramos.

c. En un segundo momento caminaré sólo con los ojos vendados.

d. Al toparme con los demás y pasado un tiempo de ambular por el espacio tomaré la mano de quien me encuentre, lo mismo sucederá para la otra mano, tomo a alguien más con quien coincida. Todos nos encontramos, nos conectamos, hacemos rizoma.

e. Se genera un círculo, se tensa, unos dando la espalda al centro, otros a la inversa entonces nos ensimismamos al centro, nos plegamos, comenzamos a interactuar, a enredarnos, a reconstruirnos. Nos complejizamos.

f. Aun con la ceguera, intuyo la forma final de este nodo, de este enredo, y soy al inicio inconsciente de las partes de mi cuerpo, pues las corporeidades que me rodean me son propias, pero después de un rato me hago consciente de mi cuerpo mutante, comprendo el nudo, el rizoma.

g. Ya sin el antifaz buscamos desenredarnos, generamos el círculo nuevamente, nos extendemos, dilatamos, explotamos el aro concéntrico y nos reconocemos.

h. Ahora percibimos el rizoma, nos sabemos flujo corporal al interactuar con las decisiones naturales del otro, el caos, somos seres imbuidos y expelidos en rifluzos



Figura 5. Fernando Omar Reyes Peralta

6. Rifulzo transdimensional: magnetismo

El último proceso rifulzo energético es curioso y complejo sin tratarse de un enfoque descarrilado de elucubraciones sin sentido, lo que da paso a que

concibamos una “...arquitectura que transforma el programa en espacio... un carácter flotante que permita cambios temporales. Ello significa que la construcción de un espacio debe permitir cambios de programa” (Ito, 2006, 30) de forma, por ende, está hecha de flujos que cuestionan y convierten las interacciones del medio en aleaciones como suma de vacíos necesarios; sin estos intersticios no habría arquitectura, así como sin silencio no habría música. Estamos hablando de una arquitectura provista, desterritorializada, con un nuevo cuerpo que se encuentra “más allá de la transparencia y la homogeneidad. Requiere una ciudad diferente e invisible” (Ito, 2006, 30), pero demandar esto implica una sociedad distinta y experimental; la tenemos, pues como laboratorio nuestras ciudades funcionan, tan solo detengámonos en el monitoreo de las telecomunicaciones, el control estadístico, el registro digital de nuestros datos, vaya que el experimento viene dando resultado por muchísimos años; la ciudad, la sociedad, los sistemas, son fieles indicadores del comportamiento antinatural de los rifluzos energéticos, como lo expresó en su momento Henry David Thoreau “Las ciudades son sitios en los que millones de personas se reúnen para estar solos”; esta soledad se debe a múltiples factores, es como si energías invisibles invocaran a distanciarnos, a no afectarnos o interactuar, quizá tales energías adversas desmaterializan las relaciones humanas: la arquitectura socavada por nuevas tecnologías.

Por el contrario, la vida siempre sucede, la arquitectura congruente con tales dimanaciones energéticas, se adapta, la energía se transforma, la arquitectura es energía, actualmente es energía alterada, aterida, involucionada.

La materia en equilibrio es ciega, cada molécula sólo ve las primeras moléculas que le rodean. En cambio, el no equilibrio hace que la materia *vea*. Aparece entonces una nueva coherencia. La variedad de las estructuras de no equilibrio que se van descubriendo resulta asombrosa (Prigogine, 2009, págs. 160).

Para esta estrategia nos apoyamos de la fuerza magnética, de un fluido, de actores con autonomía y tocados por una tercera fuerza a manera de simulación de los rifluzos energéticos, todo ello para hallar formas experimentales, si se quiere, pero que son consecuencia de la interacción energética de procesos inmersivos y emersivos. Si tomáramos

Un recipiente que contenga materia, asilada del mundo. Este sistema va a alcanzar el equilibrio. Si observamos las moléculas al microscopio, veremos un movimiento desordenado incesante: es el *caos molecular*. Si ahora abrimos el

sistema y permitimos que penetren en él flujos de energía y materia, la situación cambia radicalmente. Por un lado, a escala macroscópica, se producen fenómenos irreversibles, flujo de calor, reacciones químicas que llevan a nuevas estructuras espaciotemporales imposibles de realizar equilibrio. Por otro lado el caos molecular se organiza y da lugar a rupturas de simetría temporal y espacial (Prigogine, 2009, págs. 160).

En nuestro caso particular los flujos de inmersión son los balines, mientras que los flujos de emersión son las fuerzas electromagnéticas que al impactar contra los balines imantados impelen a estos tratando de expulsarlos nuevamente fuera del sistema como si el sistema negara y no deseara verse sometido a un estado de irreversibilidad, queriendo mantener su equilibrio. Cuando se realizó esta proceso de diseño nos encontramos que este juego con la materia lo hubo de efectuar el Dr. Fernando Donado Pérez, y cuyo nombre es “Fluidos electro y magneto-reológicos: teoría y experimento”. Para nosotros fue una sensación plena pues el camino que parecía para quienes estaban enterados, dígase profesores o compañeros, de tal proceso y que tenía tintes excéntricos y para otros rayaba en aberraciones o disparates no provocó más que continuar con esta sana insania de diseño. Y sobre todo veíamos que nuestras propuestas, que venían desprendiéndose de procesos transdeconstructivistas, hallaban certeza y veracidad en los senderos horadados por la serendipia y los recuerdos de infancia, y que no sólo estos procesos son definidos por tales etapas, sino la arquitectura, de la cual hoy disfrutamos, tuvo lugar en el algoritmo que no anhela estar subordinado a un cuerpo que intenta escaparse, sino que es la imperiosa necesidad de vaciarse en las experiencias que nos pueda dejar la arquitectura y todas las demás ciencias afines y complementarias.



Figura 6. Fernando Omar Reyes Peralta

Notas

- ¹ Del griego: *Proto*, primero 1. elem. compos. Indica prioridad, preeminencia o superioridad. (RAE, 2013).
- ² Consideramos que esta es la primera arquitectura, es la que se nos presenta tan ligada, tan propia a nosotros y desconocida a la vez. N. del A.
- ³ Aparece una segunda arquitectura que tiene que ver con las relaciones de intercambio energético entre los seres vivos en un medio que se llama Naturaleza. N. del A.
- ⁴ Como gran arquitectura el universo en el cual coexisten vacío y energía. Tantas dimensiones como nos podamos imaginar. N. del A.
- ⁵ Aplicaremos una envolvente, una música de fondo, generamos una atmósfera y si ella nos afecta o nos es indiferente a las decisiones que tomaremos al reconocer el espacio. N. del A.
- ⁶ Música: *Fila Me Akoma* por Panos Mouzourakis y Kostis Maravegias.
- ⁷ Música: *Bitter Sweet Symphony*, por The Verve.
- ⁸ Música: *Kinetic* por Radiohead.
- ⁹ Música: *Desde que llegaste*, versión instrumental por Reily Barba.
- ¹⁰ Música: *Alalalong* por Bob Marley y/o Me gustas tú por Manu Chao.
- ¹¹ Música: *Presents fascinated* por M.I.K.E.
- ¹² Música: cero música.
- ¹³ Música: *Untitled 3* de Sigur Ros; *Give up the ghost, Feral, Reckoner*, de Radiohead; *Titanium* de David Guetta Ft. Sia; *The beginning of the end* de Clint Mansell y *Kronos Quartet*; *Hideaway* de Karen O.

Referencias

- Borges, J. L. (2001). *Siete Noches*, México, FCE.
- Castaneda, C. (2012). *Las Enseñanzas de Don Juan*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fernando Reyes, G. R. (Dirección). (2014). *L'arberinto* [Película].
- Hobson, B. (25 de mayo de 2014). *Dezeen magazine*, Obtenido de Dezeen magazine: <http://www.dezeen.com>
- Ito, T. (2006). *Arquitectura de límites difusos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Muntañola, T. J. (2002). *Arquitectura y Hermenéutica*, Barcelona, UPC.
- Prigogine, I. (2009). *Las leyes del caos*, Barcelona, DRAKONTOS BOLSILLO.
- Soleri, P. (2013). UDLAP, Puebla.
- The Sapling Foundation. (2012). TED *Ideas Worth Spreading*. Recuperado el 26 de noviembre de 2012, de <http://www.ted.com>

¿Contrarios o complementarios?

Guadalupe Mirella Maya López
Thelma Beatriz Pavón Silva

Resumen

La Revolución Digital a diferencia de otras revoluciones, ha logrado que las transformaciones se produzcan a gran velocidad. Las formas de comunicación, organización, trabajo o diversión son diametralmente diferentes a las de hace un cuarto de siglo. En este entorno la educación necesita valerse de todas las herramientas que estén a su disposición para cumplir con sus objetivos. El mayor reto en el mundo educativo es para los docentes. Este texto pretende generar la reflexión sobre la actividad docente en función de dos elementos: las tecnologías de información y comunicación y la formación con sentido humano. Sus antecedentes son un estudio sobre las TIC en la vida académica de estudiantes y la formación de estudiantes con sentido humano.

Palabras clave: cultura digital, educación, humanismo.

Las tecnologías de la información y la comunicación en la vida académica

Los participantes en la Conferencia Mundial sobre la Educación Superior-2009, en “La nueva dinámica de la educación superior y la investigación para el cambio social y el desarrollo” suscriben un comunicado que entre los puntos más sobresalientes menciona:

En su condición de bien público y de imperativo estratégico para todos los niveles de la enseñanza, y por ser fundamento de la investigación, la innovación y la creatividad, la educación superior debe ser responsabilidad de todos los gobiernos. En ningún otro momento de la historia ha sido más importante que ahora la inversión en los estudios superiores, por su condición de fuerza primordial para la construcción de sociedades del conocimiento integradoras y diversas, y para fomentar la investigación, la innovación y la creatividad (UNESCO 2009: 2).

La aplicación de las TIC a la enseñanza y el aprendizaje encierra un gran potencial de aumento del acceso, la calidad y los buenos resultados. Para lograr que la aplicación de las TIC aporten un valor añadido, los establecimientos y los gobiernos deberían colaborar a fin de combinar sus experiencias, elaborar políticas y fortalecer infraestructuras, en particular en materia de ancho de banda (UNESCO 2009: 3).

La aparición a finales del **siglo XX** de lo que en su momento se llamaron nuevas tecnologías ha sido la causa de la llamada Revolución Digital; ésta, a diferencia de las revoluciones anteriores, ha conseguido que los cambios y las transformaciones se hayan producido a una velocidad sin precedentes en lo que hoy se conoce como Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Los efectos que tienen en la vida de personas, de instituciones, de la iniciativa privada y de los gobiernos se han manifestado en una variedad de actividades en menos de una década (Martín-Laborda, 2005).

Hoy se observan cambios en la forma de comunicarse, de organizarse, de trabajar o de divertirse. Se ha configurado una nueva sociedad, la Sociedad de la Información (SI), caracterizada por acceder a volúmenes inimaginables de datos, y a la vez, con la posibilidad de conectarse con otras personas sin límites de espacio ni tiempo. Ante esta situación, es momento de plantearse interrogantes tan importantes como cuál ha sido el efecto de las TIC en la educación. La respuesta más superficial: parece que el impacto ha sido menor que en otros espacios. Sin embargo, una reflexión más profunda plantea que lo que hay es un gran atraso debido a las implicaciones que los cambios educativos suponen porque, además de invertir en equipamiento y en formación, también

se necesitan cambios en las actitudes y la disposición de los implicados en el proceso educativo (Martín-Laborda, 2005).

Al mencionar TIC en la educación vienen a la mente herramientas como internet, plataformas educativas, dispositivos móviles, entre otras, que son utilizadas por las comunidades en las Instituciones de Educación Superior (IES); no se conciben las tareas fundamentales de investigación, docencia y extensión sin el uso del internet como un auxiliar obligado para docentes, estudiantes y administrativos.

Las TIC han facilitado el acceso a la información, han modificado conceptos como espacio, tiempo e identidad, han redefinido los roles, han cambiado la forma de comunicación humana al hablar de información y aprendizaje; internet es sin duda la base para la creación de herramientas de que se dispone actualmente y no ha permanecido estática, teniendo una evolución crucial desde su aparición como una red orientada inicialmente a conectar información, hasta su actual papel central: conectar conocimiento.

Parafraseando a la Mtra. Navales y sus colaboradores, la revolución digital, junto a la creciente globalización de la economía y el conocimiento, conducen a profundos cambios estructurales en todas las naciones. México no puede permanecer ajeno e ignorar el contexto educativo. La educación requiere la incorporación de metodologías y medios que se correspondan con el uso y desarrollo de las TIC, por ello, se precisa establecer relaciones esenciales y generales entre los objetivos, contenidos, métodos y evaluación para propiciar aprendizajes significativos. Sólo así el alumno estará en posibilidad de concientizar la habilidad que se le está formando y de utilizarla. Con esta incorporación se garantiza que el futuro profesional sea proactivo, capaz de crear conocimientos en el área de su competencia y dar soluciones adecuadas a los problemas que se le planteen.

Una de las repercusiones fundamentales de las nuevas TIC en el campo de la educación radica en la oportunidad para cambiar las estructuras clásicas del modelo de enseñanza tradicional, esto es, la coincidencia espaciotemporal entre la persona que aprende y la que enseña (Navales, 2009).

Entre los beneficios que se pueden considerar en el plano educativo, la computadora favorece la flexibilidad del pensamiento porque estimula la búsqueda de diferentes soluciones a un problema, permite un mayor despliegue de recursos cognitivos, implica mayor grado de abstracción de las acciones, toma de conciencia y anticipación de lo que a veces se hace de manera

automática. Navales y sus colaboradores argumentan que, desde los planos afectivo y social, el manejo de la computadora permite el trabajo en equipo, genera cooperación entre sus miembros con la posibilidad de intercambiar puntos de vista y favorece sus procesos de aprendizaje (Navales, 2009).

Existen tecnologías orientadas a la educación y en la actualidad son motivo de investigación y debate; por ejemplo, E-Learning (E-L), Objetos de Aprendizaje (OA) llamados también Recursos Educativos (RE), repositorios, definidos como un sistema *software* que almacena recursos educativos y sus metadatos, Recursos Educativos Abiertos (REA); éstas y otras tecnologías están disponibles, sin embargo, son las IES las que deben seleccionarlas, contextualizarlas y aplicarlas con el propósito de apoyarse en ellas para satisfacer a los cambiantes requerimientos de la sociedad. Cada IES elige la mejor forma en función de sus propósitos y fines, utilizando para ello modelos como aprendizaje basado en competencias, que involucra conocimientos, habilidades y actitudes que el alumno debe adquirir dentro y fuera del aula, preparando estudiantes para un aprendizaje autónomo; aprendizaje centrado en el estudiante, lo que significa dejar el control del aprendizaje, en las manos del aprendiz; inteligencias múltiples que permiten aprender a vivir, a conocer, a hacer y a ser (Bagnasco, 2003); aprender haciendo (*learning by doing*), sea a través de intercambio de experiencias o desarrollo de proyectos de forma cooperativa; educación flexible y personalizada, entre otros (Cueva, 2009).

La educación en todos sus niveles necesita valerse de todas las herramientas que estén a su disposición para cumplir con sus objetivos y, dado el rol que juega la educación superior en la formación de los ciudadanos, no puede quedarse relegada del avance tecnológico. A futuro, la presencia de las TIC en la educación superior será predominante en tanto se logre que los desarrollos en este espacio (internet, nuevos productos, *software* amigable, etc.) sean accesibles para todos. Esta es la necesidad y el desafío de la educación superior: avanzar cualitativa y cuantitativamente (Cueva, 2009).

Por su enorme relevancia, hay que hacer hincapié en la importancia que tienen los profesores en el reto de incorporar las TIC en la educación. Mientras los profesores no utilicen la tecnología para preparar sus clases y para trabajar en el aula y compaginen los métodos y los recursos tradicionales con los tecnológicos, no se podrá decir que las TIC se han incorporado a la enseñanza y que favorecen el cambio educativo. Ahora más que nunca, el papel de los docentes es imprescindible y de ellos y de su actitud dependerá que las TIC sean un factor que influya de forma decisiva en la calidad de la educación (Martín-Laborda, 2005).

Uno de los retos más importantes de los profesionales de la educación debe centrarse en el estudio de la relación de los jóvenes con las TIC, ya que amplían sus posibilidades de relación y comunicación, uno de los grandes afanes en esta etapa evolutiva. Aspecto de gran interés es conocer cómo influencia el uso de las TIC en las relaciones sociales de los alumnos con sus compañeros, amigos y profesores. En uno de los estudios realizados (Berríos; Buxarrais, 2005) se pone de manifiesto que esta interacción es más frecuente cuando el uso de estas tecnologías se relaciona con las actividades de ocio.

El uso de las TIC en los diferentes niveles y sistemas educativos tiene un impacto significativo en los estudiantes tanto en su aprendizaje como en el fortalecimiento de las competencias para la vida y el trabajo que les hará más fácil su inserción y desempeño profesional.

En la actualidad el acceso a una computadora y a internet se ha incrementado permitiendo obtener información de una manera rápida. Sin embargo, es un error pensar que con el simple hecho de tener una computadora ya se puede aprender todo. El equipo y las conexiones dan acceso a la información pero no necesariamente al aprendizaje.

Entre las ventajas que se tienen con las TIC en el proceso educativo, se pueden mencionar que existe una mejor comunicación entre docente y alumno, en cualquier momento y lugar, diferentes herramientas didácticas para favorecer el aprendizaje, mayor información sobre un tema, propicia el intercambio de experiencias y puntos de vista en espacios y tiempos diferentes al aula y aprendizaje colaborativo. Pero también se presentan desventajas como distracciones, dispersión de la información, pérdida de tiempo, obtener información no fiable y en exceso que hará muy difícil su procesamiento, el aprendizaje puede ser incompleto y/o superficial, depender de la tecnología en la mayoría de las circunstancias, procesos educativos con poca interacción directa. Es curioso ver como los jóvenes están uno al lado del otro, pero no se hablan, directamente, están conectados a sus redes, no hay mayor intercambio personal y en clase para qué se molestan en escribir cuando pueden sacarle una foto al pizarrón.

Educar para formar universitarios con sentido humano

En los diferentes niveles educativos el docente genera condiciones para el aprendizaje y de manera consciente o inconsciente transmite a los alumnos su forma de ver la vida. La educación superior tiene como propósito estar al servicio de la sociedad, contribuir al logro de nuevas y mejores formas de existencia y convivencia humana, promover una conciencia universal, humanista,

nacional, libre, justa y democrática. Entonces ¿cuál es el sentido humano que debe tener la formación de universitarios?, ¿cómo puede combinarse con el alejamiento que provoca la cultura digital?

La Universidad Autónoma del Estado de México nace en la segunda década del siglo XIX, desde entonces tiene definido su objetivo: generar, estudiar, preservar, transmitir y extender el conocimiento universal y estar al servicio de la sociedad a fin de contribuir al logro de nuevas y mejores formas de existencia y convivencia humana, y promover una conciencia universal, humanista, nacional, libre, justa y democrática.

Han pasado más de seis décadas desde que la universidad estableció su objetivo. Es ahora, en la primera década de este siglo, cuando se trabaja con un currículo flexible, basado en competencias, cuando se establece que el logro supremo del ser humano es el conocimiento y la capacidad de transmitirlo, pero, ¿cuáles son las propuestas para contribuir al logro de nuevas y mejores formas de existencia y convivencia humana? ¿De qué estrategias se pueden valer los actores del proceso educativo para promover una conciencia humanista, nacional, libre, justa y democrática?

Como dijera Delors: Frente a los numerosos desafíos del porvenir, la educación constituye un instrumento indispensable para que la humanidad pueda progresar hacia los ideales de paz, libertad y justicia social” (Delors, 1996:9), en los docentes recae la enorme responsabilidad de acompañar a los estudiantes en su trayecto escolar y lo hacen compartiendo su manera de pensar la vida, de verla, de actuar en ella, aunque no necesariamente reflexionen en el valor del ser humano; en la oportunidad de reconocer la capacidad afectiva, las virtudes humanas, y la importancia de la convivencia. Todo esto requiere de esfuerzo, dedicación y, sobre todo, de conciencia humana.

El humanismo

El humanismo como filosofía de la vida se basa en el principio de que los seres humanos son responsables de dar significado y propósito a sus vidas, confiando en su razón y responsabilidad y en los recursos naturales y sociales.

De manera muy apretada se puede decir que el humanismo se inclina por el completo desarrollo de todos los seres humanos. Sostiene la más amplia observación de los principios democráticos en todas las relaciones humanas. Reconoce la independencia humana, la necesidad del respeto mutuo y el parentesco de toda la humanidad. Lucha porque la sociedad mejore de tal forma que todos accedan a las instituciones y condiciones que proporcionen

a cada persona las oportunidades para desarrollar su potencial completo y obtener su bienestar.

Rechaza las creencias basadas en dogmas, en revelaciones, en el misticismo, o en lo sobrenatural. Esta doctrina afirma que los problemas individuales y sociales pueden resolverse por medio de la razón, el esfuerzo inteligente y el pensamiento crítico junto con la compasión y un espíritu de empatía por todos los seres vivos, ya que los humanos somos parte de la naturaleza y nuestra supervivencia depende de un planeta saludable que nos proporcione a todos los seres vivos un entorno compatible con la vida.

Los seguidores de esta corriente apoyan el desarrollo y extensión de las libertades humanas fundamentales expresadas en la Declaración Universal de Derechos Humanos. Abogan por la resolución pacífica de conflictos entre individuos, grupos y naciones, por el uso del método científico, tanto como guía para distinguir los hechos de la ficción como para ayudar al desarrollo benéfico y creativo de los usos de la ciencia y la tecnología.

La ética humanista fomenta el desarrollo de las potencialidades positivas en la naturaleza humana y apoya conductas basadas en el sentido de responsabilidad tanto hacia uno mismo como hacia todas las otras personas, reconoce la dignidad de cada persona y el derecho de libertad compatible con los derechos de los demás (Malambo, 2006).

El Humanismo en la educación

En el devenir del tiempo se han presentado profundas transformaciones en torno a la forma de ser, actuar y pensar de esta civilización¹ que en realidad muy poco tiene de civilizada². El progreso de una sociedad no significa tecnología de punta y competitividad; el progreso debe de ser el bienestar y desarrollo del individuo y de la sociedad misma. El Humanismo es antagónico a la postura que concibe al hombre como un consumidor, fabricante y poseedor de objetos (Rosales, 2005).

El Humanismo en la educación es un acto de formación y reencuentro del hombre con su esencia, consiste en reflexionar y velar porque el hombre se eduque humano. Un profundo conocimiento del ser humano con sentimientos y emociones, con características intelectuales que se pueden cultivar y acrecentar. El hombre debe convertirse en un todo armónico donde además de la razón han de desarrollarse plenamente todas sus potencialidades.

En el proceso educativo uno de los problemas que contribuye a la pérdida del sentido humano es el actuar del profesor en el aula, con conductas y actitudes como el autoritarismo, el individualismo y el abuso de poder. Para revertir esta situación habrá que empezar la verdadera educación al humanizar a los docentes. La propuesta es hacer el mejor esfuerzo para generar y mantener un ambiente cordial, de respeto y de empatía en las comunidades académicas.

Desde el punto de vista de Rosales Gutiérrez, el Humanismo es el respeto a las diferencias personales y al entorno. Su preocupación reside en rescatar valores de respeto, solidaridad, libertad, responsabilidad y tolerancia en una sociedad llena de tecnología y competencia.

Los valores como respeto, humildad, tolerancia, solidaridad, libertad, no son el resultado de una comprensión y mucho menos de una información pasiva. La formación de profesionales con sentido humano es algo más complejo y multilateral pues se trata de la relación entre la realidad objetiva y los componentes de la personalidad, lo que se expresa a través de conductas y comportamientos, por lo tanto, sólo se puede educar en valores a través de habilidades de valoración y reflexión en la actividad práctica. Se trata de alcanzar comportamientos como resultado de aprendizajes conscientes y significativos en lo racional y lo emocional.

Por lo tanto, la educación formal será deficiente o incompleta si no contiene cuando menos algunas consideraciones del humanismo, el trabajo responsable y graduado es un buen ejercicio formativo a toda edad, favorece la adquisición de capacidades de concentración, responsabilidad y constancia, la relación y cooperación humanas plenas son indispensables para el mejor funcionamiento y mayor bienestar del ser humano.

Educar para la libertad es educar para la conciencia, dice Alicia Vázquez, y agrega: educar para la asunción de valores entraña el serio problema de la toma de conciencia, la aparición del sentido crítico en el comportamiento humano y con él su postura ante la realidad, una postura por cierto consciente y comprometida.³

Rescatando un poco de documentos oficiales e históricos de esta Universidad, se tiene:

En el campo de la educación, los valores son patrimonio de educandos y educadores, son bienes intangibles que les llevan a defender y acrecentar la dignidad de sus personas, a profundizar en sí mismos, a reconocerse y manifestarse plenamente

como seres humanos... La formación humanista y liberadora de la educación superior de la UAEM, invita a estudiantes y académicos, a guiarse por los valores como una forma de vivir, de afrontar situaciones y de actuar. (...)

Ésta es premisa de la educación a la que aspira la UAEM de cara al término de la primera década del siglo XXI, una misión educativa transformadora y creativa con sustento ético... Los valores no son objeto de enseñanza o mecánica transmisión; más bien, la comunidad académica es portadora de los valores que representamos, de los cuales partiremos para renovarnos y renovar nuestra universidad. Así, mediante el diálogo, alumnos, académicos y personal administrativo adquiriremos la capacidad de interactuar como seres humanos con un valioso potencial ético y humanista (PRDI, 2009: 33-34).

Humanismo que transforma. Hablar hoy de Humanismo implica ubicar el sentido de dicho término a la luz de los tiempos actuales, caracterizados por cambios vertiginosos donde privan los flujos constantes de información, dinero, mercancías, gente, ideas, imágenes y valores; en los que lo único permanente es el cambio, en los que los preceptos y términos que creíamos canónicos o definidores de la tradición se han vuelto inestables.

Como el término señala, el Humanismo nos habla de una inquietud por el Hombre, de manera que se trata de una ideología marcada por la noción de movilidad y de que nada está acabado, sino que se encuentra en un proceso de constante perfeccionamiento, pues el ser humano, lejos de ser una entidad definida, está abierta, expuesta a innovar nuevas formas, nuevas capacidades, nuevas perspectivas.

Ahora bien, si dentro de esta corriente se considera al ser humano como tal, sin investirlo de ninguna jerarquía, creencia o cualquier otro distintivo, entonces la igualdad, la fraternidad, la libertad y el respeto cobran un lugar predominante, al igual que la autorresponsabilidad, porque el Hombre se piensa a sí mismo, su situación y su ser, sin necesidad de que le digan qué y cómo pensar; por ende, es responsable no sólo de lo que piensa y de lo que hace, sino también de las consecuencias de su pensar y de su actuar. Si somos libres, somos también, más que nunca, "responsables" de lo que hacemos; a nadie pueden imputar nuestras acciones más que a nosotros mismos. (PRDI, 2013: 39)

En resumen, cuando nos preguntamos cuál es la situación del Humanismo hoy, en un mundo gobernado por la velocidad y el cambio, la contestación sería: una apuesta por dar cuenta de los cambios y la velocidad de la vida actual, pero sin

dar la espalda a la tradición, a todos esos siglos de experiencias e ideas que la humanidad ha construido a su paso.

Además, el Humanismo es una forma de vida más allá de disciplinas, grados académicos o nivel de estudios; conforma el *ethos* propiamente humano, por lo cual no es algo que le pertenezca a una u otra disciplina, ni una marca o mote que alguien pudiera reclamar para su uso exclusivo, es decir, su rasgo constitutivo es que surge de y para todos los humanos, es prerrogativa y responsabilidad de todo ser humano, pero tampoco es exclusivo del hombre, antes bien, afecta todo aquello que constituye su ser, que le da su ser, por tanto, implica a los animales, la naturaleza, el mundo.

Son precisamente estas características las que nos han movido a hacer del Humanismo, la guía de las acciones que se llevarán a cabo durante el rectorado 2013-2017. Como indica Estela Ortiz Romo, “la Universidad es esencialmente humanista o no es Universidad. Debe proporcionar a la persona la oportunidad de un desarrollo humano tal, que la lleve a integrarse a la sociedad como factor de cambio” (Ortiz, 2004: 14)(PRDI, 2013:40).

Si estamos de acuerdo con lo anterior, ¿qué haremos?

Conclusiones

En educación cuando se mencionan las TIC se piensa en internet, plataformas educativas y actualmente no se conciben las tareas fundamentales de investigación, docencia y extensión sin el uso de estas herramientas como auxiliar en obligados para docentes y alumnos.

El uso de las TIC repercute en el campo de la educación en la oportunidad para cambiar las estructuras clásicas del modelo de enseñanza-aprendizaje tradicional.

Con la incorporación de las TIC al proceso educativo, se garantiza que el futuro profesional sea capaz de crear conocimientos en el área de su competencia y asegurar su inserción al campo laboral con mayor facilidad, debido a que cada día más empresas y organizaciones solicitan que, además de la disciplina para la cual fueron formados los egresados, tengan un amplio dominio de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.

Un reto importante para los docentes de educación superior es el conocimiento de la relación de los estudiantes con las TIC, ya que éstas amplían su vinculación

y comunicación, para poder optimizar adecuadamente el manejo de ellas en beneficio del proceso enseñanza-aprendizaje.

La tarea de educar es de todos; en los docentes recae la gran responsabilidad para ser más reflexivos, actuar con principios éticos, más abiertos, fomentar el espíritu de cooperación basado en el respeto y reconocimiento mutuo, más humanos para mostrar sentimientos, emociones y aspiraciones, vivir con dignidad y amor a nosotros mismos para tener la oportunidad de respetar y amar a nuestros semejantes. Si nuestro trabajo es educar, vivamos con sentido humano, seamos orgullosos de formar no sólo hombres y mujeres de éxito sino de formar hombres y mujeres de valor.

Notas

¹ Desde las ciencias sociales, entendida la civilización como el grado superior de desarrollo de la sociedad humana.

² Asumiendo que el grado superior de desarrollo de una sociedad radica en buscar y obtener el bienestar humano, en realidad en este tiempo poco se tiene para apoyar la idea que somos una civilización.

³ La conciencia definida como conciencia social y para la formación de la conciencia presenta dos cuestionamientos, por un lado, ¿cómo los seres humanos nos apropiamos de la realidad? Y por el otro, ¿cómo se enseña esa realidad para que otros la aprendan?

Referencias

- Arana, M. (1997) *La educación en valores: una propuesta pedagógica para la formación profesional*, Cuba, Organización de Estados Iberoamericanos. Para la educación, la ciencia y la cultura.
- Cardozo, G. (2008) “Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Educación. Un punto de vista para discusión” en *Revista Iberoamericana de Educación*, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la cultura (OEI)
- Cueva S. (2009) “Tecnologías de Información y Comunicación (TIC’s)” en *Educación Superior*, Universidad Técnica Particular de Loja [consultado el 14 de mayo de 2013] disponible en www.colombiadigital.net/.../Doc%2010196%20.
- Delors, J. (1994) *La educación encierra un tesoro*, México, Ediciones UNESCO.
- Martín-Laborda, R. (2005) *Las nuevas tecnologías en la educación*, Madrid, Fundación AUNA.
- Navales M. (2009) *Las tecnologías de la información y la comunicación y su impacto en la educación*, en bibliotecadigital.conevyt.org.mx/colecciones/documentos/somece/43.pdf , Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México [consultado el 21 de mayo, 2013]
- Savater, F. (1997) *El valor de educar*, México, Ariel.
- UNESCO (2009) *Conferencia Mundial sobre la Educación Superior-2009: La nueva dinámica de la educación superior y la investigación para el cambio social y el desarrollo*, París, UNESCO.
- UAEM. (2009) *Plan Rector de Desarrollo Institucional 2009-2013*, México, UAEM.
- UAEM (2013) *Plan Rector de Desarrollo Institucional 2013-2017*, México, UAEM.
- Vázquez A. (1999) *En busca de la enseñanza perdida*, México, Paidós.

Ideal y realidad

Phil Robert Stingl

Resumen

Cada cultura produce y necesita ideales e ideas como en las áreas de la política, arte, valores o moral, etcétera, para guiar o transformar a sus participantes. El carácter de las ideas e ideales depende siempre de su contexto de la realidad. Por un lado vivimos en la misma realidad pero en diferentes contextos culturales o geográficos que hacen dudar en la universalidad de las ideas. Estos son específicos y tienen su validez únicamente ahí y donde se realizaron. Cada continente en su contexto histórico generó ideas e ideales según sus necesidades. Algunas empezaron como Utopías que se transformaron a ideales y al concluirse desaparecieron como ideales y son parte de la realidad en que vivimos. El carácter de los ideales está siempre conectado a la realidad o deben tener al menos una relación con ella. En Latinoamérica encontramos que tomaron ideales e ideas de otras culturas sin respetar que estos son hechos para diferentes necesidades. Estos son solamente tomados, pero no adaptados o generados y llegan así, en su realización, a sus límites. Este trabajo tiene el objetivo de describir la transformación de los ideales y sus límites en un contexto intercultural.

Palabras clave: Ideal, Realidad, Interculturalidad.

Transformación de las ideas en un contexto intercultural

La formación de las naciones y las nuevas sociedades en América Latina pusieron a los fundadores del estado frente a un problema: ¿sobre qué ideas e ideales deben establecerse? El impulso para la independencia vino de Europa, donde la dominación y los sistemas sociales cambiaron radicalmente en el siglo XVIII. Bajo la bandera del liberalismo y el *leitmotiv* “libertad, igualdad y fraternidad” se levantaron las ciudadanas y ciudadanos contra el sistema feudal, impulsados por las ideas de la Ilustración, en las que no se debe aceptar ninguna otra autoridad excepto la propia razón; Immanuel Kant llamó a este proyecto la liberación de la *inmadurez*. Los ciudadanos libres deben formar a sus sociedades con base en su voluntad libre. Un contrato debe regular los derechos y obligaciones entre el ciudadano y su gobierno y ya no por un poder legitimado unilateralmente. Las leyes deben crearse de acuerdo con el carácter, costumbres, clima y religión de cada pueblo, sin embargo deben garantizar la justicia entre los ciudadanos. Los ilustrados como J.J. Rousseau, Voltaire o Montesquieu, que formularon los ideales de la Ilustración francesa, daban a las personas, por medio de los derechos humanos, derechos universales e integrales, fundaron un sistema político sobre los cimientos de la justicia y la igualdad. Este viento de libertad sopló sobre los Estados Unidos hacia América Latina y puso en marcha un movimiento que condujo a la independencia de los poderes coloniales. La emancipación de los colonizadores europeos en el nuevo continente se inició con la declaración de independencia de los Estados Unidos en 1776. La revuelta de esclavos en Santo Domingo en 1804 logró la liberación de Francia y se logró construir el primer estado de esclavos y mestizos. Seguido por México en 1821 y la mayor parte de América del sur en 1824 bajo el liderazgo de Simón Bolívar.

Aunque el carácter de las luchas fue diferente, todas resultaron en la formación de nuevas naciones y sociedades. Pero pasaron muchos años hasta que todos los países de América Latina pudieron liberarse. Aunque el ideal para la creación de nuevas naciones y sociedades que condujo a los cambios sociales fundamentales en Europa y también a la creación de las naciones europeas se aplicó en América Latina, no se hizo de la misma forma. Al inicio del movimiento independentista hubo discrepancias entre los criollos sobre la orientación de la política y sus objetivos. Los moderados querían ganar más autonomía y libertad de la corona española por medio de reformas, pero estuvieron de acuerdo principalmente en permanecer con su madre patria. Los jóvenes radicales como Bolívar se impusieron; impulsados por el espíritu de la Ilustración, para ellos no había ningún compromiso. Sin embargo, en la realización del concepto político todos tenían algo común, como es visible en el conflicto entre Bolívar y Francisco de Miranda. El compatriota de Bolívar se

hizo conocido en las filas de los Girondistas en el ejército revolucionario francés y fue traído a Venezuela por la defensa de la primera República. Después de la caída de la República en 1812 y la reconquista de España, Bolívar puso la responsabilidad del fracaso en Miranda, lo arrestó y lo entregó a los españoles.¹

No sólo por los medios de la independencia sino también sobre la reorganización política, hubo diferentes puntos de vista. Aunque Miranda estaba de acuerdo con Bolívar en hacer la independencia por fuerzas militares, tuvo su propio modelo político: “imperio republicano con una Constitución presencial en forma de monarquía, siguiendo el modelo de los Estados Unidos” (Zeuske, 1995: 212).

En comparación con las ideas republicanas de Bolívar, aunque la visión de Miranda para el continente previó la unión de todas las naciones y una identidad común de los americanos bajo la consideración de los hábitos y costumbres de la población indígena, excluyó una gran parte de la población del proceso político, en el cual los dividió en ciudadanos activos y pasivos. Destaca que el derecho activo del voto dependió de la propiedad, edad y género, por lo que sólo el 5% de la población era elegible para un cargo público. Pese a todas las diferencias con Miranda, Bolívar compartió esta idea, y además lo redujo dando prioridad a los militares; al igual que en su “Discurso de Angostura”, prevalece desde los viejos hasta los jóvenes criollos un pensamiento aristocrático elitista y conservador, que es contrario a las ideas de los ilustradores europeos. Esta es la profunda desconfianza hacia el pueblo que determina el discurso político. “TODO no se debe dejar al acaso y a la ventura de las elecciones: el pueblo se engaña más fácilmente que la naturaleza perfeccionada por el arte” (Bolívar, 115-1819).

También, a diferencia de Europa, las sociedades de América Latina no se forman sobre una base homogénea. Indígenas, esclavos deportados por la fuerza desde África, los europeos dominantes y la mezcla de grupos étnicos, así como nuevas olas de inmigrantes, causaron una amplia variedad de culturas, religiones y valores bajo un patrocinio católico. Frente a las sociedades multiétnicas y multiculturales, surgió la pregunta por la identidad. Para Bolívar la definición de un americano era alguien que abogaba por la independencia. Esta definición tuvo un alcance amplio para la interpretación, pero fue suficiente para la lucha por la independencia. Los problemas llegaron con la fundación de las nuevas naciones, y la respuesta a la cuestión de la definición de una identidad común era tan necesaria porque ésta debía ser el fundamento de la nueva nación.

Para Bolívar también estaba claro que una nación sólo puede estar basada en la libertad de sus ciudadanos y esto abarca todas sus partes, pero las heridas entre las capas sociales estaban todavía presentes. Los trescientos años de historia desde el descubrimiento de América, por Europa, fueron una historia de explotación, destrucción y enajenación que no se pueden olvidar fácilmente.

Aunque la abolición de la esclavitud en Europa y América del norte tomó mucho tiempo, es un indicador, no sólo de la mala aplicación de los derechos humanos universales, sino también de que las ventajas económicas valen más que los ideales. Incluso en Francia, la cuestión de la esclavitud fue controversial después de la revolución francesa y no se abolió con ésta. La riqueza de la familia de Bolívar se estableció, como la de muchos criollos, con la explotación y el desplazamiento de la población indígena y de la esclavitud. Aunque Bolívar liberó a sus esclavos antes del estallido de la guerra de independencia, sus motivos para hacerlo no son claros. Probablemente eran una carga para la próxima pelea. Hizo concesiones a las élites criollas, que se unieron contra la abolición de la esclavitud. El presidente afroamericano de Haití, Pétion, apoyó económicamente a Bolívar a cambio de la promesa de prohibir la esclavitud en las zonas liberadas, pero esta promesa se quedó incumplida por la condición de Bolívar de que los esclavos debían unirse, por su libertad, al ejército. Muchos países de América prohibieron la esclavitud muchos años después de la independencia.

La construcción de las sociedades después de la independencia no cambió, continuó la opresión y explotación, que tampoco eliminaron las revoluciones; sin embargo, se trató de cerrar la brecha de falta de identidad colectiva con un fuerte nacionalismo; pero algo que no consideramos es que los símbolos, los ideales y la estructura política y social de la nueva nación fueron creados por gente que no tenía ningún interés en la participación del pueblo; éstos fueron impuestos unilateralmente y por lo tanto para muchos sigue siendo algo abstracto. Los criollos utilizaron partes de la liturgia religiosa para transmitir la necesidad y la legitimidad del estado a la gente común. Incluso hoy las ceremonias políticas recuerdan a rituales religiosos. Los héroes nacionales se transforman en santos, libres de malas virtudes, y la crítica al estado es condenada como un sacrilegio; utilizaron esto para compensar la falta de experiencia política. Aunque Bolívar buscó una sociedad basada en la justicia y la igualdad de derechos, descartó la participación de algunos segmentos de la población en los procesos políticos: “Los hombres nacen con todos derechos iguales a los bienes de la sociedad está sancionado por la pluralidad de los

sabios; “como también lo de está que no todos hombres nacen los igualmente aptos a la obtención de todos los rangos” (Bolívar, 1819: 110).

La legitimidad del dominio está ligada a las virtudes de las élites, sin embargo, los criollos utilizaron la iluminación para sus metas, pero la interpretaron para su propio beneficio. La libertad significaba solamente la libertad económica y política de los criollos de España, pero no para el resto de la población. El objetivo de ellos fue el cambio del poder sin tocar las estructuras sociales en las colonias. Una participación en procesos políticos y democráticos por parte del pueblo era impensable, porque soportaron el peso financiero de la independencia.

El problema para Bolívar fue que la tierra en América Latina no estaba preparada para los ideales de la Ilustración; las colonias vivían bajo el sistema político de sus amos coloniales y leyes que no fueron creadas para la realidad del continente, la violencia llevó a una enajenación, dependencia y habituación a esto. El sistema colonial no permitió tampoco que adquirieran experiencia política porque todos los cargos importantes estaban cerrados para ellos. Así como los españoles desconfiaron de los criollos, también los criollos desconfiaron de su propio pueblo. Por eso la independencia y la creación de las naciones fueron un campo de juego para la aplicación de la teoría a la práctica, y a menudo sus propias teorías políticas fueron diseñadas desde la práctica.

Por lo tanto, una liberación de la *inmadurez*, como estaba previsto en la Ilustración, no era posible, porque el sistema educativo permaneció cerrado para la mayoría; no fue diseñada para hacer esta tarea. La educación era un asunto de los aristócratas que podían pagarla; además, fue organizada siguiendo el ejemplo europeo. La Inquisición trabajó para sofocar con eficacia cada indicio de ideas liberales desde su raíz. Las escrituras “peligrosas” llegaron a las colonias por caminos largos, ocultos como cargamentos ilegales en barcos de Europa. Aunque los derechos humanos fueron traducidos por Antonio Nariño y ocasionalmente intentó traer cambios sociales radicales como la revuelta de esclavos de 1797 en Venezuela por Gual y España, estas ideas de la Ilustración no llegaron a la gran masa. Además, no vieron ningún beneficio personal para sí mismos, puesto que la interpretación de la Ilustración era a favor solamente de la pequeña élite económica. Sólo después de la independencia se fijaron metas educativas, pero estaban orientadas a fortalecer las instituciones del estado. La falta de educación o la no apropiación de estos ideales es evidente en la movilización para la guerra de independencia, porque fueron diferentes de Europa donde se impulsaron con los ideales de “libertad, igualdad y fraternidad” de la revolución francesa. Mientras la movilización por la independencia en

México fue con motivos cristianos, la lucha en América del sur derivó en una violenta guerra civil, en la que familias y vecinos fueron hostiles entre ellos mismos. Por el impedimento de los criollos a implementar los ideales y las libertades, aprovecharon los españoles para prometer libertades a los estratos sociales débiles en las colonias, y así tener más éxito en las movilizaciones.²

Un papel importante en la transformación de las ideas fue el que ocupó España, porque los libros pasaron por el filtro de la traducción antes de llegar a América. Las ideas liberales, según Bolívar, no podrían aplicarse fácilmente y fueron las culpables del fracaso de la primera república en Venezuela porque los responsables, en lugar de tomar decisiones, se perdieron en las discusiones. El liberalismo paralizó, bloqueó la lucha por la libertad. Como escribió Bolívar en el “Manifiesto de Cartagena”: “La fatal Adopción que hizo del sistema tolerante; Sistema improbadado como Débil es ineficaz” (Bolívar, 1812: 9).

En lugar de hombres de acciones, que tuvieron que tomar la responsabilidad en las manos frente a la reconquista española, los filósofos y filántropos hicieron fracasar al Estado. El Liberalismo no tenía ninguna sanción efectiva hacia las conspiraciones contra el nuevo gobierno.

Por manera tuvimos que Filósofos por jefes, filantropía por Legislación, dialéctica por táctica y sofistas por soldados. Con semejante subversión de principios y de cosas, el orden social se sintió extremadamente conmovido, y desde luego corrió el estado a pasos agigantados a una disolución universal, que bien pronto se vio realizada (Bolívar, 1812: 9).

Esta fue la razón por la cual Bolívar recibió poderes ejecutivos muy amplios durante la guerra, que lo hicieron sospechoso de ser un dictador o un caudillo. Aunque era abierto para el Liberalismo, lo culpó por el fracaso. La renuencia de los criollos contra la democracia y la participación del pueblo en la política los unió, como expresó Bolívar: “la esclavitud es la hija de las tinieblas; un pueblo ignorante es un instrumento ciego de su propia destrucción” (Bolívar, 1819: 105).

El período de la independencia fue para Bolívar una época de lucha y no de las ideas. Debido a la constante amenaza de España y a la falta de antecedente de las tradiciones liberales, una implementación de los ideales europeos se hizo imposible. Para la movilización, los aristócratas recurrieron a la *leyenda negra*, que los declaraba como víctimas de la violencia y la explotación por parte de los españoles. La *leyenda negra* era una herramienta de propaganda de los protestantes en el siglo XVI en la Contrarreforma para desacreditar a la España católica. Presentaban a los españoles como bárbaros por la crueldad

que ejercían a los pueblos indígenas en las colonias, aunque en este periodo casi no había informes de los territorios conquistados. Fueron sellados herméticamente del mundo exterior y necesitaron un permiso de la Corona para entrar y salir de las colonias. Sólo a través de la expulsión de los jesuitas en 1767 y del gran viaje a América en 1799-1804 de Alexander von Humboldt llegaron las primeras informaciones detalladas a Europa. No sólo los españoles, sino los criollos, se beneficiaron económicamente de la explotación de las colonias, y así los explotadores se pusieron del lado de las víctimas.³

El rechazo a la introducción de leyes liberales con referencia a las virtudes inexistentes del pueblo también condujo a un paternalismo prevalente en todos los niveles sociales. Los criollos se vieron obligados a patronizar al pueblo por falta madurez intelectual. En este sentido, también cambió el colonialismo después de la Ilustración, porque se pensaba tener una posición privilegiada en el mundo por medio de logros intelectuales y culturales. Esto justifica el paternalismo del mundo occidental con el resto del mundo; para resolver este inconveniente, el pensamiento político de Bolívar no solamente separó los poderes en Ejecutivo, Legislativo y Judicial, sino también quiso establecer un cuarto poder del Estado para la educación moral del pueblo. Cuando los ciudadanos no están aún preparados para los ideales y las ideas de la filosofía europea, porque básicamente él comparte las ideas de los europeos y también su realización en Estados Unidos, entonces la educación tiene que preparar a los ciudadanos: “Nuestros débiles conciudadanos tendrán que en robustecer su espíritu mucho, antes logren digerir el saludable nutrido de la libertad“ (Bolívar, 1819: 105).

La influencia de su maestro Simón Rodríguez, quien es también conocido como el Rousseau latinoamericano (enseñaba con mucho entusiasmo las ideas de la Ilustración a su alumno) es evidente en el pensamiento de Bolívar; También su tiempo en Europa, especialmente en Francia, los afectos de la Revolución Francesa y los principios de la época napoleónica influenciaron su pensamiento. Sin embargo, en él prevalecieron sus actos políticos realistas. Bolívar estuvo de acuerdo con la idea republicana, pero conectó su aplicación a la realidad; de América Latina. La realidad del continente definió sus acciones y estaba dispuesto a sacrificar los ideales para el objetivo de la independencia. Su compromiso único fue el ideal de la libertad y sólo la libertad. Esto hace difícil una evaluación histórica de Bolívar como persona y causa una discusión muy polémica y controversial. Un detalle importante en América Latina, sin embargo, es que los pensadores de la Ilustración también fueron aquellos que tuvieron que implementar los ideales en la realidad, por

eso no se quedó en la pura teoría: cuando fue necesario, por la realidad, adaptaron ideales o los desecharon.

Aunque las ideas de Bolívar para la transformación de la sociedad a través de un código de moral como el cuarto poder del estado no se realizaron, porque recuerdan a la Inquisición católica, el *paternalismo* domina todos los aspectos de la vida social en América Latina. La idea de que los ciudadanos deben ser dirigidos por su inmadurez condujo a la dependencia de los ciudadanos del estado y sus instituciones. Aquí se cierra el círculo de la inmadurez y el paternalismo. Se debe pasar la responsabilidad al pueblo para madurar con ella; es decir, madurar con ella aunque se cometan errores. Aquí, Latinoamérica contrasta con los Estados Unidos en el que domina el pensamiento protestante donde el Estado entra lo menos posible en las libertades de sus ciudadanos y, por lo tanto, lo hace lo menos dependiente de él. Bolívar también reconoce las virtudes de los ciudadanos en el norte, que realizaron un sistema tan débil como el federalismo. Esto no fue posible en América Latina; por eso él favoreció el sistema centralista en comparación con el federal.

La independencia de América Latina representa un punto decisivo en la historia, porque muchos problemas sociales y políticos pueden rastrearse hasta ella. Ciertamente, el mundo se ha vuelto más complejo debido a la globalización y sus problemas, pero los problemas específicos provienen de este cambio histórico. La Independencia en América Latina no se formó por revoluciones en el sentido clásico, se quedó en una oportunidad desaprovechada para transformar la sociedad de una manera sostenible y fundarla en ciudadanos libres. Tampoco las revoluciones que tuvieron lugar en casi todos los países después de la independencia fueron capaces de reestablecer este desequilibrio social; esto también fue causado por el conflicto de la identidad, que continúa en el proceso de resolución. El reconocimiento y la autonomía de los pueblos indígenas fue un proceso que inició desde finales del **siglo XX**; incluye el reconocimiento de las lenguas indígenas como lenguas oficiales o, incluso, la autonomía de crear leyes propias en sus comunidades. La independencia de Europa se logró para todos, pero los cambios sociales, no. Políticamente, sólo la clase dominante ha sido reemplazada.

La implementación de los ideales europeos fracasó en la realidad del continente o en la falta de voluntad de sus políticos en implementarlos. Los responsables del Estado pensaron de antemano que los ideales no funcionarían, aunque particularmente los implementaron, no los ejecutaron realmente. El paternalismo impidió que los ideales se desarrollaran igual que en Europa. Un hecho es que la realidad en América Latina no sólo por el clima, gente y

tradiciones es diferente del contexto europeo, sino también por condición histórica. La colonización y la dominación dieron lugar a un desequilibrio en la sociedad y a un conflicto con la identidad, que era desconocido en Europa. La filosofía europea fue creada de su contexto histórico y por eso deben una respuesta a las condiciones y realidades de un continente diferente. Sin embargo, esto significó que en América Latina se encuentra con sus fronteras y no puede cumplir su universalidad prevista. Hasta hoy, América Latina está en conflicto con su propia identidad. Las tensiones sociales que no se resolvieron con la independencia ni con la revolución son todavía evidentes y se articulan en la violencia. Según los datos de las Naciones Unidas, América Latina es considerada la parte más violenta del mundo y es hogar de las ciudades más peligrosas. Todavía las ideas occidentales, a través de la globalización, siguen formando sociedades política y socialmente en América Latina, aunque vienen de un contexto totalmente diferente. América Latina es sospechosa de imitar ideales extranjeros para resolver el conflicto de la identidad en lugar de desarrollar propias soluciones. Pero, ¿cuál es el problema de apropiarse de los ideales extranjeros? La respuesta se encuentra en el significado y el concepto de los ideales sociales y políticos.

El significado del “ideal” proviene del Griego *idéa* y ningún otro filósofo más que Platón lo definió. Aunque Platón mismo sabía que su teoría de las formas era vulnerable e inmadura, y en gran medida fue rechazada por su discípulo Aristóteles, forjó a muchos filósofos después de él. Platón compartió el pensamiento de que la idea es algo absoluto y no transformable. De la idea se desarrolló el significado del ideal y también su aplicación política como ideología. La idea es la perfección como un arquetipo o una figura perfecta. Describe una finalidad en su perfección que solamente pueden alcanzar objetos estáticos, pero no dinámicos como los sistemas políticos o sociales. La realización de las ideas son las imágenes que ya no son iguales a sus ideas pero son parecidas; como una estatua lleva la idea de la belleza en sí misma, pero en su realización no la alcanza totalmente solo de forma relativa. Las imágenes son meras sombras de los originales, como en la alegoría de la caverna de Platón. Él tenía también la idea de que los originales crean la realidad y no sus imágenes, y se encuentran fuera del alcance del conocimiento humano. Por su universalidad independientemente del tiempo, limitaron Immanuel Kant y Georg Friedrich Hegel el ideal al área de la estética. Según Kant el ideal es una imaginación subjetiva de una idea. Por lo tanto, para él, los ideales existen solamente en términos de estética y ética. Porque la idea del bien y el mal son términos de la imaginación individual. Hegel asigna al ideal la tarea de ser una representación sensual de la idea y por lo tanto lo demarca estrictamente en el campo del arte. Sin embargo, por la modernidad los ideales entraron

lingüísticamente al área política y social. A partir de la modernidad, el hombre se vio obligado a crear su propio concepto de la vida, mientras que antes existía sólo un ideal: llevar una vida pía, que estaba definida en Dios y debía cumplirse sólo en la totalidad. En la modernidad el hombre tuvo que definir el sentido de la vida por sí mismo, debido a la ausencia de autoridad fuera de él. Por lo tanto, pudo y tuvo que definir su propio ideal. La realidad fue la respuesta sobre el cumplimiento de los ideales. Mientras los ideales individuales fueron impulsados por los comunes, con el tiempo se influenciaron los ideales comunes por los individuales como en un *círculo hermenéutico*. El concepto de la vida en la modernidad obligó a la persona a darse su sentido y definir su propia finalidad.

A través de las utopías, los ideales encontraron en el **siglo XIX y XX** su camino a la política. Lejos de la discusión sobre si la República de Platón es una utopía o un programa político, por tanto, un ideal, las utopías se convirtieron por su realización en el comunismo y el fascismo en ideales. La República de Platón se define en este contexto como un estado ideal, aunque Foucault opinaba que un líder filósofo podría ser sólo una utopía. La definición y realización de las ideas de la Ilustración contribuyó también a que los sistemas sociales se alinearan a los ideales. Por lo tanto, hay una estrecha relación entre los conceptos realidad, ideal y utopía. Mientras que la utopía es un diseño de un orden social fuera de un contexto histórico, por lo que existe sólo como una idea, los ideales políticos son concretos y realizables. Son realizables cuando se adaptan a la realidad, mientras que la utopía puede existir independientemente de ella. Las utopías pueden transformarse en su realización en ideales y estos a su vez afectan la realidad.

El mayor problema de Platón era, según el filósofo austriaco Karl Popper, dónde se ubican temporalmente las ideas. La filosofía de Hesiodo y Heráclito dice que el mundo se transforma cíclicamente, lo que dificulta la ubicación de las ideas. Todo fluye, todo cambia, nada permanece. Como Heráclito, también el pensamiento de Platón fue producto de su tiempo, en el que hubo muchos cambios sociales, donde la aristocracia perdió su influencia política. Ellos vieron esto como una decadencia política y moral de la sociedad. Por lo tanto, las ideas tuvieron que tener su origen antes del inicio de esta decadencia. Las nuevas formas políticas y sociales fueron solamente una imagen de los ideales. Platón puso la creación de los ideales, los originales, en una época de oro anterior a la existencia de los humanos, y a partir de ésta inició una decadencia permanente. Esto también fundó un conservadurismo político y el derecho a un liderazgo de élite que fue el único capaz de restaurar los procesos sociales a través de las ideas; fue el pretexto de la aristocracia para legitimar su gobierno. Popper describe esto como

un historicismo en el que se intenta predecir e influir eventos sociales a causa de los ideales y las ideas. Al igual que Platón y los aristócratas en la Antigüedad, los criollos en el poder se vieron solamente a ellos mismos capaces de ejercer el poder político. El conservadurismo, además del paternalismo, es uno de los más comunes medios políticos en América Latina.

Dos errores en la historia de las ideas griegas forjaron la filosofía y el pensamiento de muchos filósofos hasta la actualidad. Por un lado es la falsa suposición en la enseñanza de las categorías de Aristóteles, que describe el incumplimiento del *telos* como degeneración. Aristóteles tenía la opinión que la naturaleza se desarrolla bajo leyes y causalidades hacia un fin y no por casualidad. En este punto estuvo en desacuerdo con Demócrito y Empédocles, quienes hablaron más sobre variación y selección y así fundaron las bases de la evolución dos mil años antes de Charles Darwin. Por otro lado, la teoría de las formas de Platón, según Popper, dio lugar a un historicismo en el que los procesos sociales y políticos no fueron vistos como algo dinámico, sino como algo estático. El indicio de que por el aumento del conocimiento las sociedades evolucionan y por lo tanto generan nuevos problemas, fue rechazado por los opositores del historicismo. Cualquier sociedad en su contexto histórico es un sistema cerrado que se encuentra bajo el constante cambio. Ambas teorías causaron un problema del conocimiento del mundo que hace creer a los humanos que existe un orden atrás de las leyes de la naturaleza, y por lo tanto de los procesos sociales. La idea que el hombre impone su propio orden al caos del mundo y todos los procesos están sujetos a la posibilidad y no a la necesidad es inimaginable. Ya Heráclito afirmó que el mundo surgió de un montón de estiércol.

Por lo tanto, las virtudes de un político deben ser la habilidad para identificar problemas y resolverlos libre de ideologías. Es la flexibilidad que debe caracterizarlo. Si hay una política sin ideales es ciertamente cuestionable, pero la resolución de los problemas sociales no adquiere un pensamiento estático. Por lo tanto se deben considerar las ideologías con especial precaución. Como dice Popper, el mundo mejoraría resolviendo los problemas reales y no siguiendo ideologías. Los ideales políticos y sociales no pueden existir por la definición del ideal, porque los sistemas sociales se desarrollan dinámicamente y su cumplimiento causaría un fin de la historia. Sería una sociedad utópica que detendría su desarrollo. Incluso Hegel fue derrotado con esta suposición, cuando proclamó el fin de la historia con la llegada de las tropas francesas a Berlín, los doscientos años posteriores fueron tan sangrientos y dinámicos como nunca en la historia. Pero la Ilustración seguía siendo un proyecto inacabado, como lo vimos en los eventos históricos del siglo XX. Surge la pregunta de si todavía necesitamos ideales para alinear nuestra realidad a ellos; Si es así, ¿qué

características deben tener?. Por un lado, los ideales deben ser factibles, para no ser como una utopía: inalcanzables. Debido a la complejidad de la realidad, los ideales deben ajustarse a ella. No es suficiente si cubren sólo una parte de la realidad. Los ideales transforman realidades. Esto plantea la cuestión ética ¿en qué medida los ideales pueden cambiar a los humanos contra su voluntad? ¿Valen más los ideales que los humanos? Los campos de concentración del siglo XX son símbolos de la adaptación violenta de los humanos a los ideales. La realidad crea ideales; los ideales creados en un contexto histórico diferente son cuestionables necesitan una permanente redefinición, de lo contrario pueden causar un problema semántico. Por ejemplo, la democracia de la Antigüedad se diferencia claramente de las democracias de hoy, sin embargo, utilizamos una definición general de un ideal que en ningún momento histórico fue realizado. Los ideales pueden desaparecer de la realidad, se hace evidente cuando ésta cambia. Los ideales pueden ser olvidados. Ciertos ideales como la libertad de expresión, principios de justicia e igualdad siempre necesitan su renovación.

La única manera de América Latina para resolver las desigualdades sociales se encuentra en la propia definición de sus ideales. La imitación de los ideales extranjeros causó que se transformaran en utopías porque no tienen ninguna relación con la realidad del continente.

Notas

¹ Karl Marx imputa a Simón Bolívar, en su contribución para el National Geographic “Bolívar y Ponte”, que entregó a Miranda a los españoles, para salvarse a sí mismo.

² Los llaneros lucharon al inicio por España, pero cuando los españoles no cumplieron sus promesas, cambiaron de bando con los independentistas.

³ La victimización es un recurso ampliamente utilizado en América Latina. Es muy frecuente culpar a los países extranjeros para distraer de los propios errores. Sin duda, ocurrieron injusticias con los países latinoamericanos, pero siempre con el apoyo de los propios compatriotas.

Referencias

- Bolívar, S. (2009). *Doctrina del Libertador*, Biblioteca Ayacucho; Tercer Edición, Caracas.
- Lynch, J. (2006). *Simón Bolívar A Life*, New Haven and London; Yale University Press.
- Madariaga, S. *Bolívar*, traducción de Helmut Lindemann; Deutsche Verlag Anstalt, Stuttgart.
- Kossok, M. (2000). *Kolonialgeschichte und Unabhängigkeitsbewegungen in Lateinamerika*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig.
- Kossok, M. (2000). *Vergleichende Revolutionsgeschichte der Neuzeit in Ausgewählten Schriften*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig.
- Krumpel, H. (1992). *Philosophie in Lateinamerika*, Akademie Verlag; Berlin.
- Max, K. (1964). *Bolívar y Ponte*, Dietz Verlag, Berlin.
- Zeuske, M. (1995). *Francisco Miranda und die Entdeckung Europas*, Hamburg Ibero Amerika Studien, Hamburg
- Zeuske, M. (2007). *Kleine Geschichte Venezuelas*, Verlag C.H. Beck; München.

Deconstruyendo la frontera desde su estética

Lic. Julia Corona Chaparro

Resumen

El propósito del siguiente ensayo consiste en reflexionar y analizar el concepto de frontera, para especificar su utilidad en la vida contemporánea y desarrollar una representación estética desde la deconstrucción de la vida de los migrantes y de lo que significa cruzar la frontera. Es por eso que utilizaré las mismas situaciones cotidianas de las urbes de tránsito de los migrantes desde nuestra sociedad de consumo. Es decir, lo que conforma justo ese ambiente de globalización e individualismo que conlleva a las personas de los países pobres a viajar, por la creencia de que una vida mejor se mide en la necesidad de un consumo independiente a la calidad de vida que no tenían en su país de origen.

Palabras clave: Deconstrucción, frontera, migración.

La Frontera aquí y allá

El objetivo de esta investigación consiste en reflexionar, analizar y deconstruir el concepto de *frontera*, especificar su utilidad en la vida contemporánea para desarrollar una representación estética desde la vida en las ciudades de paso de los migrantes, y analizar cómo se afecta el imaginario colectivo de las personas que migran, sobre lo que significa para ellos y para nosotros *cruzar la frontera*.

Para Roxana Rodríguez Ortiz el término frontera es lo que diferencia a un Estado de cualquier otro independientemente de su frontera física, cuando se encuentra un cambio en la religión así como en el idioma y se puede localizar un conflicto socio-político delimitado a través de la historia de ambos lugares. Ya que al contextualizar la vida cotidiana del migrante desde los efectos del neoliberalismo a través de la atmósfera que les rodea, es plausible observar y determinar la transculturización que afectan a las ciudades, que les sirven de punto de descanso en su trayecto hacia el norte:

...Las condiciones de vida en las que se encuentran cuando se instalan en las ciudades fronterizas son, en la mayoría de los casos, deplorables, pues están enmarcadas por la pobreza, el abuso, la explotación, la prostitución, la violencia o el narcotráfico está delimitada por escenarios áridos, desérticos, estériles donde hace un calor abrasador o un frío gélido, que contrasta con el colorido de las luces neón de todos los sitios de paso (bares, prostíbulos, hoteles de paso, restaurantes) que se erigen a lo largo de la frontera para dar refugio a los inmigrantes que con añoranza esperan poder cruzar al otro lado y salir del infierno en el que están inmersos (Rodríguez, 2013: 93).

La vida del inmigrante, desde nuestro contexto social, puede determinar la dinámica de las ciudades *de paso* en su trayecto hacia el Norte y así esclarecer cómo se vive, se ve y se disfruta la frontera. Puesto que, en palabras del Dr. José Mendívil: “Una interesante tarea crítica consiste en la exploración, ampliación y construcción de otras metáforas e imágenes que nos ayuden a explicar e ilustrar nuestra situación contemporánea, puesto que ayudan a dar testimonio, rememorar, mejorar la convivencia y a generar solidaridad con el dolor de los migrantes” (Mendívil, 2014: 5). El uso de imágenes en el texto y lo que implica en la mirada subconsciente de la persona que lo lee, puede ayudar a reconstruir el viaje de los migrantes, sus peligros, las anécdotas, los sueños perdidos y las vidas desaparecidas en la ausencia del desierto.

Lo significativo al querer retomar esta tarea, sobre el uso de metáforas conceptuales para el análisis de los estudios fronterizos, es no perder de vista que la importancia de investigar el fenómeno de la migración es no utilizar a los migrantes como mártires o personas que van por la vida sufriendo. Porque al contrario, como lo hace notar Francesca Gargallo, pareciera que el

gobierno “Es cómplice de la burla que afianza la solidaridad entre los asesinos. Es atolondramiento ante el cuerpo desnudo, animalizado, que se expone en su muerte” (Gargallo, 2014: 53). Se trata de encontrar una solución a través de las políticas de los países por los que transitan para que no se abuse de su calidad de *ilegal*.

Si no encontramos una solución pronto podemos recaer en el mayor error histórico de la humanidad de nuevo, como lo dice el Dr. Mendívil, sobre la metáfora ferroviaria que: “También se podría utilizar metafóricamente la experiencia (...) los trenes hacia la muerte como imagen epítome del terror nazi (...) sin capacidad para distinguir la violencia de la no violencia, perdían su humanidad y se acercaban a la barbarie” (Mendívil, 2014: 9). Puesto que si yuxtaponemos a la Bestia sobre cualquier imagen de esos trenes cargados de pasajeros pero que regresaban vacíos por el mismo camino, podríamos reflejarnos fácilmente sobre nuestra actitud como sociedad ante las desapariciones de miles de migrantes cada año, cada mes, cada día. Por lo que, si se tomaran otras políticas públicas acerca del tema migratorio en nuestro país se podría ante ello evitar las violaciones de los Derechos Humanos a los que son merecedores.

En cambio José Mendívil aclaró que “México se ha convertido en un lugar de tránsito y en una frontera preliminar, una suerte de “bisagra”, pero también un filtro en donde se detiene al 95% de los migrantes centroamericanos (...) Ha sido declarado por Amnistía Internacional en 2010 como una de las “rutas más peligrosas del mundo”, y por la Corte Interamericana de Derechos Humanos como una “tragedia humanitaria” para los migrantes” (Mendívil, 2014: 6) y los gobiernos constantemente lo que hacen son leyes más duras para las personas ilegales en vez de encontrar una solución totalmente distinta para terminar de perseguir a los migrantes y darles en cambio apoyos mientras tienen su estadía en el país, ciudad o municipio en el que estén residiendo en ese momento.

Ante esta situación de desapariciones forzadas y muertos anónimos, surge el Colectivo Bordados por la Paz, que lo que busca es recuperar, del número de desapariciones forzadas en México de las personas, a los individuos. Es decir, lo que tratan de hacer es redescubrir sus nombres, su vida, sus sueños. Porque “el número de los desplazados internos ha incrementado vertiginosamente en México los últimos cinco años. Si bien 160 mil personas viven desplazadas, 140 mil de ellas han sido desalojadas por la violencia desde 2007 y 26,500 tuvieron que abandonar sus hogares durante el año pasado convirtiéndose en migrantes forzados.” (Gargallo, 2014: 66). Ante ello, este colectivo quiere sacarlos del anonimato a través del bordado en espacios públicos como: plazas,

parques, calles para que la gente que camina por ahí logre echarle un vistazo a su manifestación pacífica que va en contra de tanta violencia, muerte y desapariciones en nuestro país.

Sentadas y sentados en el suelo, en las banquetas, en sus propias sillas, punto tras punto, hilando sus reflexiones, los y las bordadoras por la paz han rescatado la memoria de las víctimas de una guerra sin refugios, trincheras ni exilio posibles. Han identificado la mentira implícita en la construcción de un conflicto policiaco-militar contra un “enemigo” al que se le ha despojado de su condición de sujeto de derecho: un monstruo, un oponente de excepción, un “otro” contra el que la policía puede disparar a discreción y hasta reírse de su dolor o sus quejas (Gargallo, 2014: 56). La urgencia de bordar los nombres de estas víctimas es para que la gente que los lea tenga en la memoria que esas personas fueron víctimas de la guerra contra el narcotráfico que empezó la presidencia de Felipe Calderón. “Para que la sangre de las y los mexicanos, el vacío de sus desapariciones en las carreteras del norte del país, las fosas clandestinas de decenas de millares de migrantes centroamericanos y nacionales, se conviertan en una realidad tan visible como catártica, las bordadoras y bordadores de la calle erigen tendederos de nombres concretos rescatados de una muerte violenta y no esperada” nos comenta Francesca Gargallo en su libro *Bordados de paz, memoria y justicia*. Pero lo más importante es recordar que cada uno de esos números le correspondió a una vida definida.

Estas diversas maneras que hay de cómo investigar y sobre todo de denunciar lo que sucede en nuestro país a causa o alrededor de la frontera que nos divide de los EE.UU. y de Centroamérica son luchas cotidianas que se hacen desde dos fronteras distintas. La primera desde el trabajo teórico y académico y la segunda desde el trabajo del activismo social, que juntos logran que la gente empiece a tomar conciencia de la situación que vive nuestro país al trasladar el número cualitativo, de las estadísticas de las personas que han muerto durante estos años, a las imágenes, las metáforas o a través del arte para que la sociedad poco a poco empiece a ser más sensitiva ante las pérdidas humanas que día a día tenemos a lo largo de nuestro país.

En este sentido, es necesario re imaginar la frontera para hablar de los propios límites y, a partir de ellos, reestructurar las nociones que han permeado la discusión contemporánea de las fronteras (cualesquiera que éstas sean). Desde esta perspectiva, es conveniente desarrollar nuevos modelos de aproximación y conceptualización que, por un lado, guíen las acciones y toma de decisiones de los sujetos fronterizos en beneficio de sus comunidades; por otro, permitan un enfoque epistemológico de la frontera en/desde sus propios procesos de conformación cultural e identitaria (Rodríguez, 2013: 143).

Por lo que hay que vencer primero nuestra propia frontera, el concepto y la palabra. Hay que fragmentarla, dividirla, destrozarla y volverla a construir para que vuelva a tener el significado que hoy en día merece tener. Porque, esa frontera ahora sirve solamente para delimitar la geografía, pero sobre todo, para defender el territorio de *los otros* que entran en la idea de que ese otro es un invasor y que trae consigo sólo problemas que ocasionarán la desestabilización del país, por lo que José Mendívil lo interpreta como: “En un entorno plagado de formas violentas que aparecen como legítimas o legitimadas frente a la supuesta “amenaza” de los otros no deseados” (Mendívil, 2014: 5) ya sean ilegales, terroristas, narcotraficantes o ejércitos invasores. Mientras que Roxana Rodríguez afirma que en:

La conceptualización de la frontera, (...) no es posible aludir a ésta si no se considera que la movilidad humana es parte de ser-en-sí. Es decir, existen las fronteras porque se debe resguardar o delimitar un territorio. Una nación, del otro-otra; sin embargo, la globalización y mundialización han puesto en jaque estos supuestos al presuponer que los flujos de capitales transitan libremente, a diferencia de lo que sucede con el flujo de personas en todo el mundo (Rodríguez, 2014:13).

Fluir de un marco conceptual a otro entre el ir de un contexto sociopolítico e histórico hacia lo que es la subjetividad de la individualidad que ha logrado el capitalismo a través del consumo puede darnos inmensos temas que contrastan entre lo posible, lo inimaginable a lo real. Lo real ahora, lo que me compete entonces, es la frontera y cómo esa palabra que delimita regiones, lugares, es una palabra que nos remite a los problemas que actualmente tenemos en nuestro momento histórico: la migración.

Cuando el otro aparece en plural (...) Son estas medidas de justicia social precisamente las que urge fortalecer, como un derecho a migrar, la seguridad sanitaria, la protección de los derechos más allá de las fronteras nacionales, el respeto a la diferencia sexual, el derecho a la educación, la protección por razones de discriminación de género. Son éstas medidas la que echamos de menos en el caso de los y las migrantes en todo el planeta (Mendívil, 2014:5).

Todo lo que comenta José Mendívil, lo olvidamos al momento de discriminar al migrante que atraviesa nuestro país sin dinero, sin papeles y sin permiso. Copiamos las políticas públicas de los EE.UU., Francia, España, etc. En vez de retomar los daños colaterales de aceptar que la firma del tratado de libre comercio afecta en gran medida nuestra economía interna provocando, en nuestro caso específico en México, el descuido del campo al eliminar los

apoyos a los campesinos y desvalorar el costo de producción de su mercancía al favorecer al mercado externo lo que ha provocado por años el desplazamiento de miles de campesinos hacia nuestro país del norte. Deberíamos de retomar nuestro ejemplo y desde ahí comprender que la migración es un efecto universal del neoliberalismo al emplear políticas económicas en los países en desarrollo que ha provocado más aletargamiento a su propio desarrollo al seguir endeudados con aquellos que se benefician de la explotación de recursos naturales de otras naciones pobres.

La migración que es por naturaleza el libre tránsito de especies en el mundo que le permite vivir a través del ecosistema que se ha formado por milenios y que nos permiten hoy definir conceptos, ideas y racionalidades sobre ¿por qué es el ser humano, el único ser en la tierra que es capaz de transmitir, controlar y transformar su medio ambiente?. La migración humana se ha vuelto ilegal porque trastoca los intereses de esa misma sociedad que ha logrado establecerse en un territorio para conseguir por sus propios medios, alimento, seguridad y proyectos a futuro. Somos seres que vivimos en el tiempo, en el ahora, en ese instante mismo que logra vivirlo mientras está atrapado mentalmente en el pasado pero soñando y viendo hacia el futuro.

Por lo que el estado se determina por una línea imaginaria que atraviesa un territorio que, a su vez, delimita a otro estado que es su vecino. Es un límite que permite que los que estén dentro puedan estar seguros del exterior que los amenaza constantemente. Se juntan en un espacio que representa la propia subsistencia de esa sociedad. Donde podrá producir su propio alimento, tener recursos naturales para su desarrollo económico-social y permite a los ciudadanos que logren tener un pequeño pedazo de ese territorio siempre y cuando le de a la sociedad una remuneración de cualquier tipo para el enriquecimiento de su país.

Identidades fronterizas

La identidad se enmarca desde el contorno de la frontera, cuando ésta es una simple y llana palabra que me permite transitar desde el interior hasta el exterior de mi ser, para lograr explayarme en ese contorno de ideas conceptuales que contiene la frontera como espacio delimitado e inmenso y probablemente intrínseco, en una sociedad negada a vivir sin límites que la obligan a comportarse de acuerdo a ese espacio-tiempo que significa vivir en un determinado país y no en otro. “Son emociones o estados de conciencia que están directamente relacionados con la construcción identitaria de una comunidad que no termina por definirse sino es mediante la performatividad

de un discurso híbrido y de la representación casi teatral de sí mismos frente al otro” (Rodríguez, 2013: 89). O de salir de uno y habitar en otro ajeno.

La frontera es una palabra que da para mucho. Pensemos primero en la frontera como identidad, primero debemos esclarecer qué es la identidad y cómo podría vincularse desde la frontera, pero estaríamos entrando en la tradición filosófica de cómo se hace filosofía desde la conceptualización de las palabras, desde su uso en la realidad ¿De qué otra manera podemos relacionar entonces frontera como identidad? ¿Qué es lo que me permite desde la frontera darme una identidad para que los demás me reconozcan en el mundo?

Roxana Rodríguez explica, en su libro *Alegoría de la Frontera*, que la identidad es una característica muy fácil de entender desde la literatura chicana o desde la literatura fronteriza a través de las novelas, cuentos o poemas que escriben sus autores quienes residen de un lado y del otro del muro fronterizo México-EE.UU., porque:

No existe la tierra prometida (...) Es sólo producto de la imaginación de quienes constantemente ese lugar que, en todo caso, se asemeja a un no-lugar; es un pretexto más para enarbolar el discurso posmoderno que encuentra en la deconstrucción de sus propios límites una fórmula efectiva para deslindarse de los textos canónicos y de los discursos dominantes. La frontera como tal se erige como el lugar del exilio y de la añoranza (Rodríguez, 2013: 137).

Los migrantes se apropian de los lugares que habitan aunque sea por unas cuantas horas o días y se transforman de no-lugares a espacios habitados y multiculturales. Puesto que “En este mundo moderno que va demasiado deprisa y que ha perdido su estabilidad, existiría una especie de “muerte de la morada” debido al funcionalismo universalizante; todo es usado, reemplazado y desechado, y las personas no encuentran un hogar.” (Mendívil, 2014: 10). Las personas que buscan una vida mejor o que por lo menos buscan ganar más dinero por el trabajo que laboran, se adueñan de esos lugares vacíos y solitarios. Porque al carecer de un lugar propio, ellos se apropian de esos espacios y los llenan con su identidad a través de la estética visual de los ambientes que habitan.

Logran que estos lugares sean compartidos por la solidaridad que se crea al seguir un mismo objetivo. Espacios poco comunes de convivencia, como los puentes, las alcantarillas, las cuevas, los matorrales, etc., se transforman en un

espacio en el que habitan varias formas de vida, de creencias, con concepciones del mundo distinto y con lenguas diferentes.

Se puede dilucidar que la frontera es un lugar de convergencia multicultural que transforma a las personas que llegan a habitar o a vivir alrededor de ese concepto. Ya que la problemática real que motiva a esas personas a abandonar sus lugares de origen, es la pobreza que se origina por la explotación de los países del primer mundo sobre los países pobres de Centroamérica. Por lo que esas personas están dispuestas a pasar por la violencia, el racismo, las violaciones y los abusos por parte de la policía, la gente y las bandas delictivas con tal de llegar a su objetivo principal: la frontera. Van persiguiendo una frontera que en su trayecto se ha vuelto parte de su vida y su vida es la frontera misma.

Lo que conforma justo ese ambiente de globalización e individualismo que conlleva a las personas de los países pobres a viajar, por la creencia de que una vida mejor se mide en la necesidad de consumo independiente a la calidad de vida que no tenían en su país de origen. Ante esto cabe cuestionar lo siguiente ¿Son las personas migrantes sujetos pasivos que ignoran su situación social ante el sistema capitalista o son sujetos conscientes de la situación política de su país y por ende son activistas sociales?

La vida del migrante, desde nuestro contexto social es importante de analizar y estudiar a profundidad ya que, a partir de él se puede determinar la dinámica de las ciudades *de paso* en su trayecto hacia el Norte y así determinar o esclarecer cómo se vive, se ve y se disfruta la frontera. Hacer un cuestionamiento sobre el neoliberalismo y los Derechos humanos más que apoyar a las personas que han sufrido de trata, esclavitud, guerra, injusticias sociales, desplazamiento forzado, migración o abusos infantiles, lo que logra es remarcar las continuas fallas que acarreamos como seres humanos al tratar de hacer que nuestra vida en sociedad sea lo más pacífica y justa posible.

Soluciones éticas para un problema humanitario; La migración

La problemática de la humanidad frente a la migración o desde la migración es un cuestionamiento que debemos de hacernos con más frecuencia y con prontitud ante situaciones que nos preocupan al mismo tiempo que nos asombran, como el posible caso de esclavitud que se viralizó con el rescate de trabajadores forzados en Guatemala: “Es sabido que en 2010 aparecieron en el Petén, Guatemala, trabajadores agrícolas forzados que habían sido secuestrados en las rutas de migración, a la altura del estado de Veracruz, en México” (Gargallo, 2014: 74) y ante este tipo de situaciones graves y muy serias

es oportuno definir cómo México llegó a tener una crisis humanitaria dentro del tema de la migración.

Será entonces que ¿los migrantes actúan por egoísmo, es decir emprenden un viaje para llegar a países desarrollados para abastecer su necesidad de avaricia? No, actúan por el neoliberalismo y las fallidas prácticas de la democracia que no han sido incapaz de gobernar las naciones subdesarrolladas y post colonizadas del mundo con la idea de desarrollo social. Porque son ellos, las empresas transnacionales, las que operan la democracia a su conveniencia y bajo los deseos de ese neoliberalismo universal.

Es importante retomar la idea de progreso de los países expulsores de migrantes, que se basa en la idea de la apertura al comercio así como la libre explotación de las riquezas naturales que haya en su territorio, concediéndole los permisos necesarios a aquellas empresas que tienen la capacidad económica para extraerlas, dejando de lado el desarrollo nacional y el apoyo a las necesidades más básicas de su sociedad volviéndola pobre. Pobre porque se les niega la salud, la vivienda, la alimentación, los apoyos económicos, la educación y sobre todo un salario que logre cubrir las necesidades que el Estado no logra abastecer.

Por lo que estas poblaciones se ven atrapadas en la violencia que se ha creado por años de carecer de los apoyos de su propio gobierno que obliga a las juventudes a delinquir y a unirse a grupos pandilleros.

En México por ejemplo, el gobierno de Felipe Calderón no trató de solucionar este problema con la apertura de capital hacia la propia industria mexicana para redirigir su desarrollo hacia el comercio exterior, sobre todo en el campo. En vez de eso, dictaminó que el ejército debería intervenir en los asuntos de seguridad nacional en contra del Narcotráfico, pues le atribuía a esa mafia, la violencia encarecida en nuestro país.

Tuvimos pues, “un ejército y una marina traídos a la vida civil para atemorizar a la población y violentar un narcotráfico que, viéndose cortar los caminos tradicionales, incrementar y diversificar sus redes delincuenciales: trata de personas, mercado de migrantes, tráfico de armas, prostitución.” (Gargallo, 2014: 60) y por ello no es casualidad que durante estas décadas de desintegración

social, hayan llevado a nuestra sociedad a que sus individuos actúen de la forma más fría y antihumana.

En México, hoy es posible que la comercialización de las y los secuestrados-desaparecidos para los trabajos esclavos constituya una forma de trata nueva, donde lo ilegal aporta “mercancía humana” al mercado legal desregulado, que se suma a la de mujeres y niñas para la explotación sexual y de género y al tráfico de migrantes (más de 70 mil centroamericanas/os han desaparecido en México según las Madres de Migrantes que en 2012 realizaron su tercer viaje para encontrar a sus familiares desaparecidos) (Gargallo, 2014: 76).

Esa descomposición social crea personas que han sido desestructuradas social, cultural y humanamente y, actúan desde los más bajos instintos. Son estos sujetos el resultado de una economía global que desintegra a su población desde el empobrecimiento de su país y hoy en día la humanidad entera se asombra de las barbaridades de lo que puede ser capaz la propia humanidad.

Ante esto, varios colectivos, activistas sociales, académicos e intelectuales han coincidido en que la mejor manera de lograr que la migración deje de ser el blanco perfecto para estos grupos delictivos es necesario promover, instar y dar seguimiento a las políticas públicas de los países de paso de las rutas migratorias del mundo.

Si queremos escalar de la teoría a la práctica tenemos que empezar por proponer modelos de sociedades vigentes para los países y, específicamente, para las comunidades afectadas (de afección y afectación) a la migración, vinculados a políticas públicas en los que se enfatice la necesidad de impulsar el reconocimiento del otro-otra mediante distintas estrategias culturales. Evidentemente, la política del reconocimiento del otro no consiste únicamente en promover un discurso equitativo del género o reglamentos migratorios, sino que implica un esfuerzo mayor que atribuya a modificar (erradicar) conductas misóginas, xenófobas, homófobas y demás fobias presentes en el inconsciente y, por tanto, en el imaginario colectivo de la(s) sociedad(es) en general (Rodríguez, 2014: 102).

Se sigue buscando la creación y cumplimiento de las políticas públicas de los países expulsores de mano de obra o de los países de tránsito de esas miles de personas que van en busca de trabajo en aquellos países desarrollados. Son pues los migrantes, aquellos obreros o trabajadores asalariados que tienen una condición social vulnerable por carecer de Identidad frente al país en el que residen, siendo ilegales frente a su aparato jurídico. Y sólo por ese simple motivo sería necesario que los gobiernos empezaran a regularizar y otorgar permisos por tiempo a las personas que transitan por las ciudades denominadas *de paso*.

Referencias.

Gargallo C. F. (2014) *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilidad*, México, Grafisma Editores.

Rodríguez O. R. (2013) *Alegoría de la Frontera México-Estados Unidos*, México, Ediciones Eón.

----- (2014) *Epistemología de la Frontera; Modelos de sociedad y políticas públicas*, México, Ediciones Eón.

Mendívil M. V. (2014) *Justicia, migración y género*, Universidad de Guanajuato.

Erik Ávalos Reyes

Resumen

Es de llamar la atención cómo las artes plásticas en su creación, manifestación, exposición y apreciación han dado un giro importante ante las interminables formas en que viajan por la red; dicha mediatización provoca que cualquier obra expuesta en zonas rurales o urbanas del mundo sea inmediatamente subida a ese nuevo espacio – tiempo. Se abren grandes interrogantes: ¿todo lo expuesto en la calle como una intervención artística es arte? ¿Repercute en la experiencia sensible y/o de lo sublime en los sujetos participantes u observadores dichas obras? ¿Cómo dichas intervenciones artísticas intervienen el espacio público y con ello el criterio de los sujetos? La conjetura que guiará el presente trabajo se plantea de la siguiente manera: las intervenciones artísticas en zonas urbanas replantean lo sublime y el juicio en las manifestaciones sociales y políticas de cualquier ciudad, ya que en el sujeto y en las comunidades se modifica la aparición, inserción y, sobre todo, la interpretación del espacio, al ser vividas como signos.

Palabras clave: *Intervención artística, urbanidad, juicio, signo, semiosis.*

Violencia e intervención en la urbanidad

La sociedad donde las manifestaciones e intervenciones artísticas se ejercen e impactan actualmente está llena de violencia o, mejor dicho, de diferentes expresiones de violencia; me refiero a un plano local, regional e internacional; incluso de un modo secundario y trascendental, podemos asumir desde diferentes enfoques psicoanalíticos, de psicología de la salud e intervenciones psiquiátricas, que el epicentro de la violencia se localiza en la misma interiorización del sujeto; a la larga, traslada a esos deseos destructores hacia la sociedad misma y sus estructuras.

Estamos en una época de violencia extrema, donde los objetos aparecen en relación con una necesidad y bajo la lógica capitalista, esto es, del comprar y del desechar; lo interesante es que el producto más demandado es el sujeto mismo, se vuelve objetivo y entra en la dinámica del objeto que satisface a un sujeto, un producto para los deportes, para el arte, para la televisión, para el internet; es decir, cada acontecimiento, por nimio o trascendental que sea, inmediatamente se hace producto de consumo, de necesidad y de deseo, permeando cada motor de búsqueda en la red, de tal forma que el sujeto en tiempo y forma real pueda opinar, compartir o comprarlo.

Un producto ofertado y con mucho impacto es la violencia, ya sea en imágenes, música, video o testimonios en vivo; cada vez podemos observar cómo a partir de ella se está modificando la estructura y el tejido social, además de profundizar en la aparición de un nuevo sentido de pertenencia comunitaria: la sangre; el espectáculo de sangre fermentado y detonado en la red muestra un horizonte que exige ser pensado; específicamente ese deseo por destruir todo aquello que signifique desarrollo cultural o subjetivo, ¿acaso los sujetos estamos destinados a desaparecer como una consecuencia lógica de nuestros desarrollos cognitivos y civilizadores?

La sociedad y el Estado son los encargados de regular nuestras relaciones intersubjetivas y materiales, es decir, los vínculos recíprocos entre los seres humanos de una forma narcisista están condenados al dominio entre ellos mismos; por ello, la ley y el límite impulsados por las figuras políticas y tradicionales han de intervenir en beneficio del colectivo; claro, se corre el riesgo de que la sociedad caiga en un punitivismo y el Estado en un autoritarismo castigador y perverso. Sin embargo, si cada uno de los sujetos diéramos rienda suelta a nuestros deseos y caprichos, hace ya bastante tiempo que habríamos desaparecido; por ello, en la actualidad, donde las normas, las costumbres y la ley se han dejado de lado por nuevas formas de vinculación, se observa un

desajuste en las redes de poder que están destruyendo todo testimonio de la humanidad, generando *representaciones* cada vez más caóticas y huecas.

Sartre nos recuerda: “El ser humano no es solamente el ser por el cual se develan negatividades en el mundo; es aquel que puede tomar actitudes negativas respecto de sí” (Sartre, 1979: 91). Dichas actitudes en la actualidad han estimulado la destrucción del entorno; los ecosistemas cada vez están desapareciendo más rápidamente; las instituciones sociales se desmoronan a diario; las relaciones morales y éticas son sustituidas por la lógica capitalista de vernos entre todos como meros objetos, cuya única utilidad es un capital económico y político; las zonas rurales y urbanas ceden su limpieza, su geometría, su civilidad, sus parques y jardines, sus escuelas y sus habitantes a los paradigmas más banales de destrucción; por ejemplo, la rapiña y hecatombe provocada por el estado islámico en ciudades y museos que no comparten su adhesión dogmática a una interpretación religiosa; también podemos contemplar como la basura producida por nosotros invade calles, coladeras, casas, patios y coches, de tal forma que la pestilencia producida cada vez es más habitual a nuestros sentidos, ya no nos sorprende ver basura tirada o excremento por todos lados, nos es tan propio que en muchas ocasiones la limpieza como *cortesía* nos incomoda.

También la arquitectura ha sido invadida por rayas, dibujos, ideas u opiniones sueltas que la masa o algunos individuos han considerado pertinentes colocarlas en esas narraciones urbanísticas que dan cuenta de una forma de asumir nuestra condición de finitud ya que construimos para heredar cultura, tradición, modos de vida, conocimientos. Dichas intervenciones artísticas pueden tener una doble lectura para nuestra sensibilidad que más adelante esbozaré.

Un autosabotaje respecto de la creación que se asume como necesario para criticar al gobierno o por mero vandalismo, “por cierto, para quien practica la mala fe, se trata de enmascarar una verdad desagradable o de presentar como verdad un error agradable” (Sartre, 1979: 93). ¿Es la destrucción o manipulación del paisaje urbanístico una forma de cambiar lo que no nos agrada del modelo capitalista? No lo sé, pero parece ser que últimamente asumimos, como verdad o dogma, la idea de que destruyendo el espacio público se propiciará un cambio en los modos políticos y económicos que tanta deshumanización causan.

Estos acontecimientos suponen una sordera ante la violencia y vivir de su espectáculo, el discurso de ésta nos provoca un olvido del uso perverso que lleva a la práctica la aniquilación y el ocultamiento del otro; algo está pasando

y la dinámica de la sociedad cambia velozmente, pero hacemos como que no sabemos nada de ello, mientras muchos mueren por redes del poder. Una nueva comprensión ontológica de la realidad nos hace asumir la responsabilidad de recuperarla con lo que queda de ella, desde sus mismas ruinas. No vemos lo que pasa, aunque somos partícipes de ello.

El acontecimiento de la violencia subjetiva y urbana es incomprensible en su dimensión actual, sin embargo, sí afecta nuestros modos de pensarnos y de sentirnos. No es lo que se ve, sino la manera en la que cada uno de nosotros lo ve y se suma a la manifestación: para no verlo definitivamente, para justificarlo, o para repudiarlo; cambiando nuestra forma de relacionarnos con la realidad, no ella misma, sino la modulación que tenemos de su apropiación mediante los signos que producen, de su interpretación, vivencia y funcionalidad.

Cassirer apunta: “...si existe alguna definición de la naturaleza o esencia del hombre, debe ser entendida como una definición funcional y no sustancial” (2011: 107-108). No hay ninguna idealidad *a priori* a la que nos debamos aferrar, simplemente hemos de partir de un punto base: no morir y no aniquilar nuestro espacio de convivencia, por ello es pertinente que *intervengamos* constantemente las intervenciones simbólicas:

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (Cassirer, 2011: 47).

Dicho universo de variantes, de acomodos, de significados; aparece a diario ante nuestra mirada, no somos neutrales, todo signo nos dice algo, mueve nuestra subjetividad, nos estamos haciendo y reinventando cada que somos testigos de la producción de nosotros mismos o de otros humanos, desde las obras encarceladas en museos hasta las rayas que encontramos en paredes, edificios, coches, baños, o imágenes que arrojamamos al internet, ¿qué nos dicen todos esos *productos*? ¿Cómo cambia nuestra subjetividad al enfrentarlos, al vivenciarlos?

Nada está dado de una sola vez, siempre existe la posibilidad del cambio, es decir, las intervenciones que observamos en la ciudad no son duraderas, la utilidad de los edificios cambia, el sentido de calles y avenidas cambia, los parques, los jardines, los estacionamientos, las plazas también se modifican,

entonces las intervenciones están en movimiento, así es como el sentido siempre está siendo otro, la ciudad también educa con sus rayas o pintas, simplemente no hay que permitir que deje de moverse:

...el acto creativo representaba la lucha de la vida por la auto identidad. Siempre que la vida se expresa a sí misma, desea sólo expresarse a sí misma; de hecho, hace quebrar toda forma que se quiere imponer como realidad o como ley que valen por sí mismas (Simmel, 2000: 321).

Hostilidad e interpretación en la ciudad

Las intervenciones y las apropiaciones creativas de la ciudad generalmente inducen una hostilidad con motivos mediáticos y de disfrute de los otros, de los que no mueren, de los sobrevivientes del espectáculo, de medios, del capital cuya moneda de cambio son las imágenes; éstas también son propicias a la reflexión y nos lleva a intentar entender la fantasía de un sistema donde no pasa nada, donde la muerte de muchas personas y la desaparición de otras tantas ya no inmuta a ninguna autoridad, o la destrucción de la propia cultura es un asunto echado a un lado, ¿acaso vemos ese acontecimiento de rompimiento? Al parecer estamos ante el juego de la evasión perpetua, pero no únicamente de ignorar o desear ignorar, sino ante el deslizamiento semántico entre la violencia y la vida, porque el sentido esencial del sujeto y su cultura es *no olvidar su significado como condición de seguir significando*.

Las llamadas fuerzas improductivas para el sistema democrático y capitalista como los ancianos, los locos, los enfermos, los *delincuentes*, los inmigrantes, los refugiados políticos, los desempleados, los desposeídos, los pobres y hasta los estudiantes, necesariamente han de significar algo para la misma sociedad, su sola presencia modifica, agranda o minimiza nuestra interpretación del mundo; por ejemplo, debido a que los vemos, asumimos la idea de que no deseamos estar en su lugar, o comprendemos que todos somos diferentes y nadie es igual, o ensanchamos nuestro entendimiento de miseria o pobreza, es decir, *nuestro pensamiento lingüístico cambia en tanto nos enfrentamos a los signos vivos*.

En la calle observamos grafitis o pintas que causan una reacción lingüística en nosotros, los aprobamos o desaprobamos; esta experiencia hace que pisemos el entorno de otra manera, somos unos sujetos que caminamos por calles repletas de muros pintados, de basura o de personas intentando decorar portones o barandales con imágenes y colores, y somos otros si caminamos por calles cuyas casas están todas pintadas de un mismo color; la ciudad y su urbanidad también nos intervienen, es decir, hay una relación recíproca entre el signo y

nuestra percepción de él, el significado es ese ir y venir, nuestro pensamiento está en devenir debido a que no hay una única forma de interpretar una misma imagen, una palabra, un saludo; *estamos abiertos ante un mundo de inagotables interpretaciones y, por tanto, de múltiples pensamientos.*

Esta es la sociedad que compartimos como sujetos, ella es la que nos educa y nos brinda la posibilidad de ser diferentes al resto de los humanos; es decir, se aporta tanto material civilizatorio que las personas están presentes ante un abanico de posibilidades inagotables; por ello, podemos suponer que las intervenciones en las ciudades, en las zonas urbanas, también pueden sembrar expectativas positivas, generando paisajes en la mente del que las experimenta y precisamente cambia su actitud frente al mismo mundo, es decir, siempre lo percibe diferente; también pueden generar puntos de escape del peso de la realidad en constante despliegue cruel y opaco.

La actualización de los significados se encuentra en un violento conflicto con las inclemencias de la realidad, la movilidad en las zonas urbanas y la intervención que se hace de ellas a cada momento; propician que los sujetos decidan comprometerse a estar en constante movimiento racional y sensible o simplemente se dejen aniquilar por la cotidianidad, por la rutina de ver siempre un mismo significado en un mismo signo; *la vanidad del pensamiento lingüístico consiste en no estar en constante movimiento.* ¿Cómo se mueve? Precisamente la ciudad como un paisaje abre esa posibilidad, *la urbanidad también nos da qué pensar para crear;* aunque la sociedad sea depredadora y sus forma de presentarse nos aniquile, ella misma es un mundo real, donde hay lugar para la ficción y para la intervención artística, y con ello posibilitar un cambio de sensibilidad en todos aquellos que al pasar todos los días por una calle logran descubrir imágenes e interpretaciones nuevas.

Parece ser que un ambiente violento con imágenes o mediante otros tipos de intervenciones urbanas implica un imperativo que nos compele a mantenernos constantemente en actitud defensiva frente a los otros. Sin embargo, es menester que no ignoremos dichas presencias: el grafiti, las rayas, también son signos y dicen algo en las calles; también la pared, las letras en transporte público, las dedicatorias en los baños, las correcciones ortográficas en letras de muros. En esas interpretaciones es donde los sujetos se topan con los excedentes de sentido para alentar la ampliación de una comunidad de significados en contextos cada vez distintos, diversos, que brindan la posibilidad de existir de otra manera.

Pierce y la posibilidad de un interpretante dinámico

Replantando lo dicho en párrafos anteriores es necesario resaltar dos cosas: primero, la ciudad o las zonas urbanas son elementos indispensables para todo tipo de intervención, las artísticas; segundo, la dinámica observada en dichas intervenciones está, últimamente, supeditada al contexto de violencia que impera a nivel social e individual, es decir, al parecer hay una *metafísica del aniquilamiento en las creaciones de los humanos*, por ejemplo, las pintas o grafitis que algunas personas colocan, ya sea para manifestar la posición política de algún grupo o alguna postura personal, son consideradas como erradas por la percepción o sensibilidad de otros sujetos; sin embargo, y recordando nuestras preguntas iniciales (¿todo lo expuesto en la calle como una intervención artística es arte? ¿Repercute en la experiencia sensible y/o de lo sublime en los sujetos participantes u observadores dichas obras? ¿Cómo dichas intervenciones artísticas intervienen el espacio público y con ello el criterio de los sujetos?) podemos suponer que sí es evidente que en dichas intervenciones podamos localizar un aprovechamiento de ellas y se pueda invertir el efecto de ser colocadas ahí, es decir, su interpretación como un símbolo posibilita que la intervención de un interpretante sea constante y dinámica, de tal forma que siempre modifique nuestra sensibilidad al intervenir con nuestra percepción.

Para completar lo anterior es necesario exponer algunas ideas de C. S. Pierce respecto de la semiosis; para este pensador norteamericano el mundo se presenta en función de signos y de cómo estos al estar en constante movimiento logran relacionarse, dando paso a lo que llamaré *interpretante*; es decir, razonar, sentir, imaginar, soñar, pintar y señalar, de entrada son ya una interpretación de algo –el signo o signos– que al mismo tiempo desembocan en sentidos consensados o nuevos.

En un breve texto llamado *¿Qué es un signo?*, escrito en 1894 (Pierce, 1999), inicia ubicando el problema en relación con tres estados mentales fundamentales en nuestra forma de conocer; es necesario señalar que de entrada él hace una crítica al clásico problema occidental del dualismo cartesiano, donde la dualidad mente – cuerpo asume la supremacía de la primera y un reniego constante respecto del segundo, además, se tiene la pretensión metafísica de asumir como única experiencia posible del conocimiento los contenidos apriorísticos llamados ideas y que se encuentran en la mente, bajo el supuesto de un ejercicio racional encabezado por las matemáticas; Pierce no concibe de esa forma la adquisición del conocimiento o, más específicamente, la

construcción del conocimiento, es decir, cambia la pregunta clásica de las filosofías del conocimiento: *¿qué es?*, por *¿qué hace?*

Los estados mentales son *la sensación, la reacción y lo pensado*, el primero tiene que ver con una experiencia pura y sin referencia que se presenta en nuestra mente, una mera vivencia sin implicación cognitiva, onírica o inconsciente, evidentemente esta experiencia es imposible reconocerla de manera consiente, sin embargo, se asume su existencia porque es necesaria para el movimiento de la triada. En la *reacción* se asume la actuación de una cosa sobre otra, un choque entre sensaciones que producen algo, de entrada un movimiento que muestra el sentido del mundo como una realidad perceptible para quien tiene esa experiencia de encuentro; como se observa, la *reacción* implica la *sensación*, por decirlo de alguna forma simple, una no existe sin la otra, lo cual determinará la existencia de una tercera manera de intervenir en el mundo, esto es, lo *pensado*.

...el tercer estado mental: está PENSANDO. Esto es, es consciente de que está aprendiendo, o de que experimenta un proceso por el que se descubre que un fenómeno está gobernado por una regla, o que tiene una manera general de comportarse que puede llegar a ser conocible. Descubre que una acción es la manera, o el medio, de producir otro resultado. (...) Además, este tercer estado mental, o Pensamiento, tiene un sentido de aprendizaje, y el aprendizaje es el medio por el que pasamos de la ignorancia al conocimiento. Así como el sentido más rudimentario de la Reacción implica dos estados de Sensación, también descubriremos que el Pensamiento más rudimentario implica tres estados de Sensación (Pierce, 1999: 2).

¿Qué hace nuestro conocimiento? O, ¿qué es lo que hace que los signos sean la manera en que se presenta y ejerce nuestro conocimiento de la realidad? Este tercer estado mental es la respuesta que presenta Pierce, es evidente su diferencia respecto de los dos anteriores, claro; los experimenta y necesita para existir, ya que este estado es el que nos lleva a la captación inmediata, y sólo para nosotros, de una realidad que al mismo tiempo es la de todos; retomando el ejemplo de la ciudad, es nuestra relación con las sensaciones y la reacción que otros presentan en los espacios urbanos lo que nos provoca un pensamiento: existimos conociendo porque otros sujetos nos provocan con sus formas de percibir, experimentar y crear la realidad; nosotros, al no dejar de ver esas formas – por ejemplo, grafitis o rayas en las paredes-, interpretamos una propia forma de asumirlas y vivenciarlas.

Las cosas que han hecho otros –nosotros también las hacemos- se llaman *signos*, porque esas representaciones, en tanto son vividas por nosotros, se

convierten en mediaciones que nos provocan, colocándose como ideas de las cosas en nuestra mente; hay tres clases de signos:

En primer lugar, hay semejanzas o iconos; que sirven para transmitir ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. En segundo lugar, hay indicaciones o índices; que muestran algo sobre las cosas por estar físicamente conectados con ellas. (...) En tercer lugar, hay símbolos, o signos generales, que han sido asociados con su significado por el uso. Tales son la mayor parte de las palabras, y las frases, y el discurso, y los libros, y las bibliotecas (Pierce, 1999: 2).

Es el símbolo el tipo de signo que resulta esencial en la construcción o interpretación de la realidad y el conocimiento, por tanto, el sujeto que se construye y constituye en su ejercicio es un signo en constante desarrollo, es decir, los signos, especialmente los vivenciados en sus usos, son continuamente intervenidos, como íconos e índices llegan a ejercer sus sentidos al momento que producen un pensamiento de la realidad, una comprensión e interpretación de la misma en un proceso abierto directamente en el medio donde se desenvuelven.

Los efectos prácticos son asumidos en el contexto mismo, la mancha o rayón o combinación de colores en un muro puede ser visto como una alteración del orden establecido por la costumbre o la ley en las ciudades pero, aunque sea ilegal o *mal visto* por los transeúntes, ya no deja de producir en ellos una interpretación del hecho mismo, ya cambió su sensibilidad de ese entorno, incluso al llevarlos a decidir ignorarlo por completo o intervenir directamente sobre él: puede ser que se decida volver a pintar el muro con su color original y poner seguridad para evitar que vuelva a ser rayado – por ejemplo con cámaras o limitar su acercamiento con rejas–; otra interpretación podría ser que se decidiera seguir rayando el muro, colocar más rayas sobre las rayas ya establecidas y terminar haciendo un diálogo de intérpretes, de pensamientos, de signos, de símbolos; presentar la capacidad de estas u otras experiencias es lo que hace del signo un elemento esencial en el entendimiento de la misma aparición de la creatividad humana. Es decir, los modos de creación, de sensibilidad y de sublimación en buena medida dependen de lo que nos ofrecen la cultura y las sociedades; en este caso, ¿qué nos dan las ciudades para cambiar nuestro modo de caminarlas y por tanto de cambiar nuestro pensamiento?

Hay un paso de la realidad a los signos y de estos a más objetos que permitan el ejercicio triádico para aportar nuevos signos y con ello nuevas realidades:

Puede observarse una progresión regular de uno, dos, tres en los tres tipos de signos, Semejanza, Índice, Símbolo. La semejanza no tiene una conexión dinámica

con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a las de ese objeto, y provoca sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza. Pero realmente se encuentra desconectado de ellas. El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico. Pero la mente que interpreta no tiene nada que ver con esa conexión, excepto observarla después de que se ha establecido. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la cual no existiría tal conexión (Pierce, 1999: 5). Este proceso de nuestro pensamiento implica que está desarrollándose de manera contextual, no está predeterminado o condicionado, sólo requiere estar en el mundo y dejarse afectar por él al mismo tiempo que sus acciones replantean a ese mismo mundo o realidad y afectan a otros sujetos o interpretantes; las cosas son en tanto nos afectan y nosotros reaccionamos hacia ellas haciendo más cosas en la realidad consiente, en la fantasía, en la imaginación; tal vez en el delirio mismo de los psicóticos- de manera parcial, puesto que los símbolos son convencionales, su uso y experiencia están condicionados mayoritariamente por las comunidades de intérpretes. “La palabra vive en las mentes de quienes la usan. Incluso si todos ellos están dormidos, existe en su memoria” (Pierce, 1999: 6).

Comentarios finales

La ciudad es un espacio que invita a moverla, a destruirla, a violentarla, a transformarla, a intervenirla, a significarla y resignificarla cada que aparezca un sujeto para sentirla y pensarla; una de las peculiaridades de las zonas urbanas es que deben de ser funcionales, por tal motivo, hay un constante dilema entre lo funcional y lo grotesco de ciertas manifestaciones ciudadinas; la perspectiva sobre el signo, a partir de Pierce, nos coloca en el supuesto de que nada es estático y todo se interpreta indeterminadamente; por ello, lo funcional, lo grotesco o lo bello, también ha de variar, y todos los sujetos que hacemos la urbanidad, intervenimos en ella de una forma directa o indirecta, legal o ilegal, práctica o pasivamente.

El pensamiento se relaciona de manera metafórica con su realidad, nos postulamos como sujetos en una materialidad que exige una continua intervención interpretativa para no desaparecer; el signo se sigue del signo y activa su movimiento bajo el devenir de nuestro pensamiento en este mundo cambiante. Conviene reconocer esto y no asumir una mirada metafísica de una realidad estática; es decir, estamos llenos de imágenes, que son al mismo tiempo signos y símbolos, moldeando y afectando la actividad misma de nuestro pensamiento lingüístico que asume la estancia en la ciudad como un

texto narrativo de otras formas de dinámica social e intersubjetiva a cada paso que damos.

Referencias.

Cassirer, E. (2011) *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, FCE.

Pierce, C.S. (1894). *¿Qué es un signo?* En: www.unav.es/gep/signo.html. [última fecha de consulta: 25 de marzo de 2015].

Sartre, J. P. (1979) *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.

Simmel, G. (2000) “El conflicto de la cultura moderna”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (89): 315-330, Madrid. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99717889014>. [última fecha de consulta: 25 de marzo de 2015].

Leticia Arista Castillo
Jonathan A. Quintero García

Resumen

Uno de los temas de estudio más relevantes en cuanto a la disciplina del diseño urbano es el referente a la identidad social urbana; se establece a partir de las relaciones sociales de los individuos con el espacio urbano. Esta investigación reflexiona desde la construcción teórica de la Identidad Social Urbana en perspectiva de la sociología urbana, explicada mediante la esencia del ser, con ayuda de la ontología filosófica, con la intención de establecer conceptos y dar una interpretación, deliberando otra perspectiva de la identidad y esencia del “ser” en los entornos urbanos y en su relación con lo social.

Palabras clave: *Identidad, social urbana, ontología, entorno urbano, social identity, ontology.*

Introducción

La importancia de la identidad en contextos urbanos ha obtenido un gran número de investigaciones por parte de las disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales como la sociología, la psicología (especialmente la ambiental), la antropología y recientemente el urbanismo; es uno de los temas relevantes en la actualidad en cuanto al hábitat y sociedad se refiere.

En el diseño urbano actual, la cuestión por la construcción de la identidad del individuo, articulada en torno a sus relaciones con el contexto urbano y los grupos sociales desde la parte teórica, parece favorecer el surgimiento de nuevas visiones y formas de concebir a la identidad social urbana como objeto de investigación.

Al tomar como objeto de análisis a la identidad social urbana desde la construcción teórica del “ser”, apoyado en la ontología filosófica, parece escapar de las ópticas de arquitectos y urbanistas con nociones clásicas del diseño urbano. Es decir, la actual disciplina del diseño condiciona y determina el curso de las investigaciones y los aportes dentro de sus propias visiones y limitantes.

De ahí que “La interpretación tiene en cada caso ya que moverse dentro de lo comprendido y alimentarse de ello” (Heidegger, 1974: 171), razón por la cual los aportes realizados en el campo de la identidad social urbana necesitan provenir de estudios transdisciplinarios.

La naturaleza de la identidad

Autores como Larrain afirman que la identidad es un discurso o narrativa sobre el individuo construido en la interacción con otros mediante un patrón de significados culturales. Dentro de la sociología, Dubet concibe la identidad social como la vertiente subjetiva de la integración. Mientras que desde la psicología social, Tajfel expone la identidad como aquel proceso que parte del

auto concepto de un individuo, derivado del conocimiento de pertenencia valorativa y emotiva a un grupo de individuos (véase cuadro 1).



Cuadro 1. Definición de Identidad Social, según Tajfel. Elaboración: J. Quintero.

La antropología expone que la identidad se basa en la pertenencia a un grupo mayor, en donde los espacios urbanos pueden ser factor de identidad o parte de un proceso identitario; este proceso es definido por Hall como un “proceso de convertirse, más que de ser” (Hall, 2005).

García, en el ámbito pedagógico, entiende la identidad al menos en dos sentidos: primero, donde la identidad es ante todo el hecho de que dos o más cosas tengan rasgos comunes, es decir, por empatía o similitud; segundo, como rasgo de distinción ontológica, donde es la singularidad lo que define a una cosa o una persona.

En lo que concierne a los temas de lo social y lo urbano, si la identidad del sujeto en relación con el lugar se da a nivel de apropiación individual (véase cuadro 2), la identidad social urbana se relaciona con procesos de apropiación espacial a nivel de sociedad.



Cuadro 2. Definición de Identidad Urbana acuñada por Proshansky en 1978 y conceptualizada por Hidalgo en su trabajo de investigación (1998). Elaboración: J. Quintero

Esta sociedad es, entonces, producto en gran parte del entorno que alguna vez fue producto de la sociedad misma; será, a su vez, un factor de transformación de dicha sociedad, la cual modificará más tarde el entorno nuevamente de acuerdo con su nueva caracterización social (véase cuadro 3).



Cuadro 3. Concepto de la Identidad Social Urbana, tema primario de estudio (Valera, 1994). Elaboración: J. Quintero.

El espacio urbano: epicentro de las relaciones e identidad social urbana

Para muchos teóricos, como Franco & Torres, resulta evidente el problema de pérdida de la identidad en los espacios sociales construidos y en el desarrollo de los nuevos hábitats; esto genera múltiples perjuicios crónicos urbanos que influirán sobre la sociedad, en los cuales están implicados diversos factores socio-espaciales.

Con esta perspectiva, Lerner afirma que la conveniencia política y comercial ha provocado que el desarrollo urbano sea dirigido preferencialmente en beneficio de individuos, grupos sociales o sectores concretos de determinada posición socioeconómica, olvidándose de las necesidades sociales de los habitantes en los entornos. Vargas apoya esta idea: cree que existe la influencia del sistema capitalista y la globalización combinada con la poca amplitud perceptiva de la visión técnica profesionalista actual en el desarrollo y en el hacer de la ciudad: los sistemas políticos y económicos actuales imponen formas de planeación y construcción que han impactado perjudicialmente en las sociedades.

La finalidad de las disciplinas de lo urbano y la arquitectura dentro de su formación y en la profesionalización actual se enfocan en pequeños sectores de mayor prevalencia económica, descuidando la gran parte restante de la sociedad, incluyendo sus espacios, donde se manifiestan las problemáticas sociales en lo urbano, las relaciones sociales e identidad.

Boix complementa al exponer el consentimiento de dichas profesiones, afirmando que, en la mayoría de los casos de desarrollo urbano y/o arquitectónico, preocupa más la estética de esos lugares para el lucimiento de constructores y arquitectos con diseños renovadores, por encima del contenido ecológico, social, urbanístico e histórico.

De acuerdo con Lerner, todo ello, como consecuencia, ha diseccionado la sociedad; los entornos urbanos se han individualizado y han perdido su esencia, tendiendo a sociedades formadas por grupos segregados. Este

autor expone que “*el resultado de esta corriente es el declive en la vitalidad de los espacios urbanos*” (Lerner, 2003), los cuales son los encargados de la formación de identidades, de las relaciones sociales y de la interacción entre las colectividades y su lugar.

Esto genera una serie de afectaciones internas que se manifiestan en los entornos urbanos contemporáneos, son el claro ejemplo de la homogenización cultural y su fragmentación, debido a su constante mutación dentro de un sistema socioeconómico capitalista y de política neoliberal, con una finalidad ilusoria llamada, por la humanidad *progreso*. Por esta razón es necesario obtener nuevas visiones que aporten al conocimiento en la construcción de los entornos urbanos a partir de la identidad, para la sociedad misma, y no abordarlos solamente desde la percepción del hacer técnico actual.

Las reflexiones sobre la identidad social urbana y los entornos ayudan ampliamente a concebir el espacio como algo más que una construcción o producto material dentro del campo del diseño urbano. “*Si estudiar la ciudad es estudiar la sociedad, entender la ciudad sería crucial para entender la sociedad*” (Lamy, 2006)¹, por lo tanto, cada acción elaborada en ese espacio sólo bajo la visión actual expuesta del diseño resulta obsoleta, inservible o de poca utilidad, pues no logra ver las esencias y seres de lo que estudia ya manifestado, de los espacios urbanos que finalmente son materializaciones, denominados entes.

El diseño urbano entendido como el campo encargado de concebir la representación simbólica de la existencia de una sociedad en un espacio y tiempo determinado, puede percibir de mejor forma a la sociedad y su entorno urbano al ser auxiliado por los campos de estudio sociales y la ontología filosófica como herramienta de reflexión para la construcción de dichos espacios.

La sociología de lo urbano estudia varios aspectos de la vida social de los propios entornos y las cuestiones específicas sobre las formas donde los elementos que estructuran las relaciones entre individuos: instituciones y sociedad, constituyen a la ciudad como entorno. La sociedad es el objeto causante (generador), es la esencia productora, donde el entorno es el objeto² resultante (generado). Por otro lado, la psicología social estudia el comportamiento del individuo en relación con los grupos colectivos en sociedad; la psicología ambiental, las relaciones y procesos del individuo con su entorno (véase cuadro 4). En el primer caso, el individuo se genera a partir de la influencia

percibir en sí mismo (véase cuadro 5); esto es conocido como sociabilidad en el plano perceptivo humano.



Cuadro 5. Categorización del "Ser" según Sartre (2004) y la similitud con el antiguo pensamiento clásico de Parménides y Heráclito. Elaboración: J. Quintero

Finalmente, el ente es la cosa real, la manifestación y presencia del ser es el medio por el que el ser exige darse a mostrar de un modo particular, en estas condiciones el ente se interpreta como la *esencia realizada* o como la *cosa cosificada* y, de acuerdo con Rosen, toda entidad puede ser abstracta (símbolos, conceptos, conjuntos) o concreta (lo que se puede percibir físicamente con los sentidos).

La visión sobre individuo y sociedad desde la Ontología

Ontológicamente podemos decir que ese "yo" al que se refieren, en este caso la psicología social y ambiental, es el "ser humano"; podemos definirlo como el "qué" de lo que se habla, siendo el "ser para sí" expuesto por Sartre y la acción de una esencia para existir. El sujeto o individuo es entonces una "cosa" partiendo de su mismo cuerpo físico que lo hace existente o real. Una cosa entre más cosas, ya sean objetos o humanos.

Es posible concebir el cuerpo humano como un ente físico, el medio por el cual ese "yo" se presenta ante el mundo, es decir, el cuerpo humano (lo que se percibe

como real) es del ser humano. Pero el ser humano no es el cuerpo en sí, sino sólo el ser que este cuerpo representa, la materialización de lo que se “es” (véase Figura 1).



Figura 1. Esquema del Individuo desde su esencia hasta su presencia.

Elaboración: J. Quintero

El cuerpo es el ser humano cosificado o representado en términos del ente según Heidegger. El ser mediante su cuerpo, siendo el individuo social complejo, según Tajfel, se convierte en la unidad de la sociedad; en conjunto formarían grupos sociales o una sociedad en términos de Giner, lo que de forma lógica la convierte en conjuntos de unidades complejas.

Es importante considerar que, al estudiar una sociedad en determinado espacio, se debería partir del individuo colectivo como su esencia, donde junto con su ser y su cuerpo son una misma unidad, sin abordarlo por separado con la finalidad de servir a una determinada disciplina. En esta estructura el individuo es la esencia de la sociedad: la materia prima. El ser llamado *ser para otro* es la relación entre individuos y pasa a manifestarse de forma abstracta y física a la vez, ya sea en organizaciones, instituciones u otros componentes o elementos cualesquiera que se definan, esenciales para la formación material de los entornos urbanos. Finalmente es en ellos donde se dan las relaciones

sociales entre individuos, el “ser” de la sociedad y el “qué” de los entornos son parte sustancial de la manifestación física de una sociedad según este análisis ontológico (véase figura 2).



Figura 2. Esquema de la sociedad desde su esencia. Elaboración: J. Quintero

La manifestación física del individuo es el contenido fundamental de la sociedad, así, la sociedad en su totalidad se interpretaría como la realización del individuo, como observación, esta parte es similar a la definición de Dubet donde concibe la sociedad como un conjunto de individuos organizados y entapizados para alcanzar la realización idónea de ese conjunto, esto es, lo que denominamos sociedad manifestada por medio de las relaciones sociales entre sí (a través de su ser).

Análisis reflexivo sobre el entorno urbano y su construcción esencial

De acuerdo con Fisher, el génesis de esta relación entorno-sociedad implica necesariamente la apropiación del espacio por parte de la sociedad que dará origen al lugar como entorno; actuar sobre el espacio para adueñárselo, transformarlo y otorgarle significado para convertirlo en lugar, según Jørgensen. seguida de la territorialidad y el sentido de pertenencia en este proceso (véase figura 3).



El entorno, como objeto un producto, se encuentra dentro del *ser para sí*. Aplicar el análisis al entorno urbano dentro de la visión del “ser no humano”,

aquello que existe y ya está hecho: “*facticidad del para sí*”; de esta manera, el entorno se convierte en un objeto cambiante desde la misma naturaleza de su ser donde su esencia está contenida en la sociedad en manifiesto, ya que de ella fluye y más tarde se materializará plasmada en el entorno físico. Su ser es el entorno mismo; como concepto y manifestación cosificada es tanto física como intangible, ambas son perceptibles en lo urbano como elementos físicos en constante movimiento entre los individuos y en lo intangible están las relaciones e interacciones sociales y las construcciones simbólicas (véase figura 3).

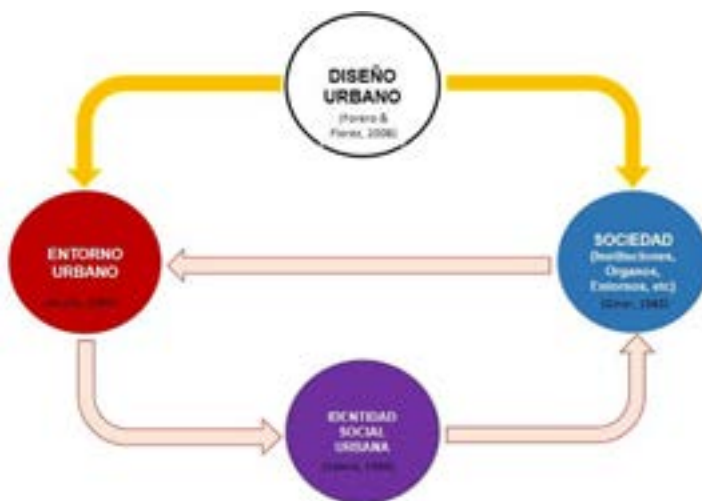


Figura 3. Esquema ontológico en el que se observa la subestructura del entorno que está en el ser y su relación estructural con la sociedad como esencia del entorno urbano físico.

Elaboración: J. Quintero.

El comportamiento en todas sus características del entorno (forma, función, significado, etc.) depende del comportamiento de la sociedad por múltiples causas, pero el derivado de la Identidad Social Urbana de la sociedad, según Valera, estará influenciado en gran medida directamente por el entorno que en que se desarrolle.

Se puede asimilar la construcción de esta Identidad Social Urbana comenzando con los elementos primarios, como la sociedad, el entorno urbano y, obviamente, la Identidad Social Urbana misma, donde, a diferencia de las primeras dos identidades, el individuo pasa a ser sustituido por la sociedad: primero, en su ser y posteriormente en su cosificación (física y/o abstracta). En este nivel, el entorno urbano es la esencia, pero al mismo tiempo la

construcción o el producto de la misma sociedad como parte de esa misma cosificación (véase figura 4).



Figura 4. Esquema ontológico de la Identidad Social Urbana, generada en el proceso donde el entorno urbano como esencia, influye sobre la sociedad creadora de este mismo entorno y que a su vez, esta sociedad ya transformada, modificará el entorno antes creado, repitiéndose el ciclo sucesivamente. Elaboración: J. Quintero

La sociedad y el entorno como elementos físicos son la base y objetos esenciales para el Diseño Urbano, por eso es importante su relación entre sí y el estudio, en conjunto, abordado a partir de su conformación esencial en la Identidad Social Urbana, punto relacional entre ambos conceptos fundamentales para el Diseño Urbano (véase figura 5). No solo desde el aspecto físico, sino desde lo que origina esta manifestación perceptible, a partir de ello es que tenemos los objetos de estudio previstos, sin conocer su esencia y su ser que nos dan a conocer con mayor amplitud cada elemento.

Figura 5. Esquema del estudio del Diseño Urbano con sus objetos de estudio, complementado con el factor de la identidad social urbana que relaciona y une dichos objetos. Elaboración: J. Quintero

El entorno urbano y la sociedad mantienen una constante relación que da existencia a la Identidad Social Urbana, necesaria en los conocimientos del diseño urbano y de otras disciplinas sociales y humanas; sin embargo, no siempre se toma en consideración, aun cuando mediante este proceso de identidad se dan las construcciones tanto sociales como urbanas que están en constante transformación, mismas que el diseño urbano necesita comprender. Haciendo de sus espacios entes que manifiestan la identidad cosificada o materializada en términos de Heidegger, aquello perceptible que finalmente algunos teóricos como Lynch llaman imagen urbana como concepto “la imagen urbana refleja lo que su sociedad es” (García Muñoz, 2001: 1).

disciplina que estudia el entorno urbano (sobre lo que trabaja) y su sociedad (para quien lo trabaja), entonces, estos dos elementos son su razón de existir; la unión y armonía entre ambas es lo que más conviene a este campo de estudio y lo que trata de mantener en sus labores y la Identidad Social Urbana como vimos a lo largo de la investigación, es justamente el punto de afinidad entre ambos conceptos.

La identidad es indispensable en el campo del diseño urbano, el factor benéfico que pretende y busca en su operación, el proceso de ésta, es lo que los entornos al final manifiestan y que el diseño urbano se encargará de proyectar (Figura 5).

Conclusiones

Todo elemento conformante de esta Identidad Social Urbana está conectado y supone analógicamente una especie de sistema autoreferenciado y autoorganizado en cuanto a su funcionamiento, sus causas y sus efectos Identidad Social Urbana (véase figura 6). Si una de sus partes se afecta, por mínimo que sea; el efecto en la totalidad del sistema se modificara de igual forma y se verá manifestado de alguna u otra manera tanto en el concepto individual como en el sistema total, ya sea de forma natural o bajo la intención o planeación de alguna acción como resultado del pensamiento humano.

Este trabajo puede dirigirse hacia las ciencias de humanidades y campos de pensamiento y reflexión ubicados en los temas socioespaciales. Se puede concluir, desde la perspectiva de las diferentes ciencias sociales, que los fundamentos en cuanto a los objetos de estudio y sus conceptos son meramente subjetivos, incluso siendo varios de ellos parte de determinadas posturas consolidadas y concedidas, pues explican los objetos de estudio de acuerdo con su argumento lógico: se resumen teorías que pretenden acercarse a lo cierto de lo incierto, partiendo de que todo está bajo un constante cambio; es imposible definirlo como algo absoluto, así, nada es, ni a ha sido, sino que ha ido siendo y va siendo.

Se puede observar que, independientemente de la teoría del autor, la escuela de pensamiento, la disciplina o campo de estudio, no hay una conclusión definida o absoluta sobre dichos conceptos, sino sólo un acercamiento a lo que se trata, pero dándose por hecho que dicho objeto es de determinada manera. Todos pueden o no tener una posible razón de acuerdo con su perspectiva y argumentación teórica, cada teoría puede tener una contraposición, una

crítica o un complemento en cuestión con otra, pues no es más que otra visión dentro de los paradigmas del mismo campo de estudio.

El diseño urbano está, o debería estar, relacionado por completo con en el conocimiento de los factores de esta identidad, a través de el, se crea y se plasma esencialmente esa identidad que concibe de manera funcional, simbólica y estética el entorno urbano para su sociedad. Tanto la sociedad como el entorno son los objetos de estudio principales de esta disciplina del diseño.

Una aportación de la reflexión sobre cómo “es” la identidad social urbana en todos sus elementos para el diseño urbano es saber qué lo que se “es”, no es lo que se cree conocer o sobre lo que se actúa desde esta disciplina, sino lo que está más allá de eso en la existencia del objeto central; actuar sobre el entorno, ya sea como usuario o como diseñador, es incidir sobre cada individuo que colectivamente forma una sociedad influida por el mismo entorno, modificado de acuerdo con la forma de vida de esa sociedad. A diferencia de como se ha mostrado, al ir dando soluciones funcionales y estéticas bajo perspectivas cuantitativas y estáticas de lo inestable, donde se afecta sin intención pero de manera desfavorable a la identidad social urbana, ocasionando conflictos con reacción en cadena, partiendo de lo social hasta lo urbano, se trata dar solución bajo la misma forma de pensamiento metodológico.

Otra aportación es el reconocimiento del elemento clave para los proyectos de diseño urbano en la unificación de sociedad y entorno: la Identidad Social Urbana, como proceso existencial de una determinada sociedad, manifestada en su propio hábitat de forma material.

Las sociedades son finalmente entes vivientes que responden a circunstancias existentes de acuerdo con su contexto, en las que, cada ser humano se pregunta a cada instante sobre las cosas; esto se traduce más allá del conocimiento: en los saberes. Nada es por siempre y, sin embargo, todo es eterno.

Notas

¹ Entender la ciudad como entorno urbano, según las categorizaciones del entorno de teóricos como Turner y Moles.

² Refiriéndonos a la materialización de la esencia, lo materializado o la representación a lo cual se denomina *ente* términos ontológicos. En este caso, la materialización del ser de una sociedad por medio de su entorno construido; el entorno es una expresión de lo que su sociedad “es” y esto se percibe de forma clara en lo físico. Aquello que los cam-

pos de estudios urbanos y arquitectónicos estudian de forma directa, desconociendo que ésta es sólo el resultado de todo un proceso del “ser”. Se tiene, así, una percepción superflua, según Ocampo; la verdadera belleza de cada cosa (incluyendo los entornos) sólo se puede conocer desde sus ser.

Bibliografía

- Acuña Vigil, P. (2005) *Análisis formal del Espacio Urbano. Aspectos Teóricos*, Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes.
- Agier, M. (2000) “La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas”, *Revista Colombiana de Antropología*, No. 8., Barcelona, España: CEAC.
- Borja, J. (2000) *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona.
- Dubet, F. (1989) “De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto”, *Estudios Sociológicos*, VII: 21 (p.p. 519-545). México: El Colegio de México.
- Echauri, R. (2007) *Esencia y Existencia en Aristóteles*, Rosario: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Rosario, Arg.
- Fischer, G. (1990) *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid: Narcea.
- Franco Arbeláez, M. C., & Torres de Cárdenas, R. C. (2003) “Identidad y ciudadanía: Nuevos territorios para la didáctica de la geografía”, *Educación y Educadores*, vol. 6 (201-211.). Universidad de La Sabana: Facultad de Educación.
- García Martínez, A. (2006) *La construcción de las Identidades*, Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Giner, S. (1983) *Sociología*, Barcelona: Península.
- Habermas, J. (1993) *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into*, Cambridge, Massachusetts.: MIT Press.
- Hall, S. (2005) *Problemas, conceptos y contextos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Heidegger, M. (1970) *¿Qué es la metafísica?*, Buenos Aires: Búho.
- Heidegger, M. (2000) *Ser y Tiempo*, Madrid: Tecnos
- Heraclito. (1976) “Sobre la Naturaleza”, *Revista Filosófica de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 39: (29-46).
- Hidalgo Villodres, M. C. (1998) Tesis Doctoral: *Apego al Lugar: Ámbitos, dimensiones y estilos*, Tenerife: Departamento de Psicología cognitiva, social y organizacional.
- Hofweber, T. (2009) *Logic & Ontology*, Zalta: Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- Husserl, E. (1949) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Lamy, B. (2006) “Sociología urbana o sociología de lo urbano”, *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol.1: (p.p. 211-215). México: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
- Larrain, J. (2003) El concepto de identidad, FAMECOS.
- Lerner, J. (2003) *Acupuntura Urbana*, Río de Janeiro: Record.
- Lezama, J. L. (2002) *Teoría social, espacio y ciudad.*, México: Encuadernación Técnica Editorial, S.A.

- Lynch, K. (2013) *La Imagen de la Ciudad*, México: Gustavo Gili.
- Munizaga Vigil, G. (2000) *Diseño Urbano: Teoría y Método*, México: Alfaomega.
- Moles, A. (1972) *Psicología del espacio*, Madrid: Aguilera.
- Ocampo Pone, M. (2009) *Comunicación, semiótica y estética*, México: Trillas.
- Sartre, J. P. (2004) *El Ser y la Nada*, Buenos Aires: Losada.
- Serna Arango, J. (2007), *Ontologías alternativas*, Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Tajfel, H. (1984) *Grupos humanos y categorías sociales*, Barcelona: Herder.
- Turner, J. C. (1990) *Redescubrir el grupo social*, Madrid: Morata.
- Valera, S. (1994) *El concepto de Identidad Social Urbana Una aproximación entre la Psicología social y la Psicología ambiental*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Valera, S. (1996) "Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental", *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis*, Vol. 18: (63-84).
- Vargas Salguero, R. (2003) *Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica*, México: UNAM.
- Zubiri, X. (2008) *Sobre la Esencia*, Madrid: Alianza Editorial.

Mtra. María Gabriela Villar García
Dra. Ma. del Pilar Alejandra Mora Cantellano
Mtra. Ma. del Consuelo Espinosa Hernández

Resumen

La hermenéutica permite establecer principios interpretativos entre las entidades particulares del discurso, llamados textos; en la disciplina del diseño esta interpretación puede plantearse a través del objeto diseñístico, en el cual, por texto se entiende el discurso planteado como un objeto o imagen. Así, este trabajo de interpretación va orientado hacia el texto, como una obra con un estilo propio, un género e incluso una disposición. Para que el objeto diseñístico sea operante, requiere de un contexto de referencia, que el destinatario pueda captar, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica, en donde el referente cotidiano presenta un papel importante. El propósito de este argumento, es evidenciar la relación que tiene el discurso de los objetos e imágenes como referentes cotidianos, en un proceso hermenéutico desde el diseño, en una asociación intertextual. En este proceso debe existir un denominador común entre el mensaje y el receptor, se trata del referente con el cual el hombre conceptualiza su mundo, como un conjunto de experiencias que conforman su cultura.

Palabras clave: *interpretación del discurso, objeto diseñístico, texto e intertexto.*

Introducción.

Desde la hermenéutica la interpretación se construye no a partir de los enunciados o las frases planteados por la semántica, sino en entidades particulares del discurso llamados textos, es decir composiciones de mayor extensión que la frase. Por texto se entiende, al discurso planteado como un objeto diseñístico, desde donde se pueden plantear distintos géneros, los cuales regularán la praxis de éste. De aquí en adelante el trabajo de interpretación va orientado hacia el texto, como una obra con un estilo propio, un género e incluso una disposición (composición). El sentido del texto está dado por su estructura, y la denotación es el mundo de la obra o contexto. La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su disposición, de su género y de su estilo (Cfr. Ricoeur, 2001: 292).

El análisis discursivo de los objetos diseñísticos, se aborda como un proceso semántico, el cual considera el texto, el contexto y el intertexto; niveles de análisis que hacen viable la interpretación en un espacio habitable que se relaciona con el saber local, como un proceso de reproducción social de la cultura. Desde este supuesto, los objetos del diseño se consideran productos de cultura, como un entramado de elementos significativos que pueden ser estudiados como relaciones de intertextualidad en un discurso. Producto de la interpretación del lector o usuario del texto.

Para ejemplificar esta propuesta, se describen algunas relaciones que componen la red intertextual de objetos de diseño industrial y gráfico, que posibilitan elaborar una aproximación metodológica para entender al diseño como un proceso interpretativo de textos en diversos contextos cotidianos. Lo anterior desde el enfoque de la narrativa del discurso del diseño.

El discurso diseñístico desde la hermenéutica.

Dilthey llamó hermenéutica a la interpretación de los signos en que se expresan vivencias del espíritu, y Heidegger la consideró un aspecto de la fenomenología, la que se aplica a la interpretación de la existencia. Beristáin (2003), menciona que la hermenéutica filosófica propone un sentido a partir de la intención del enunciador y toma también en cuenta la percepción evaluadora del receptor que es el intérprete. Menciona que tanto la filosofía como la retórica se ocupan de la hermenéutica y consideran que la persuasión es el medio para hacer aceptar la interpretación del texto y por tanto la intención del emisor, del discurso, y en las posibilidades de percepción del destinatario acerca del mensaje (interlocutor o lector).

El proceso hermenéutico no puede desligar el sentido de un texto, de la situación concreta de su lector. La comprensión, por lo tanto, no es sólo un momento abstracto aislado de su aplicación. Para dialogar con un texto, es preciso reconocer la tradición, el pasado (admitir la historicidad e, incluso, reconocer la historia personal) para poder confrontarla con el texto elegido (Castro, 1993).

Bajtín ha contribuido a resolver el nudo dialéctico de los contrarios, es decir, la disputa entre subjetivismo estilístico individualista y el determinismo socioeconómico y formalista, al describir al sujeto de la enunciación como un ser social, cuya individualidad está estructurada y permeada por los demás; por la familia, la escuela y los diferentes grupos con los que interactúa. Recoge en su propia idea de texto tanto de la tradición como de la idea que prevalece en su momento, entre sus contemporáneos,

Otros autores han escrito sobre la hermenéutica y entre ellos es importante detenernos en Hans-Georg Gadamer, considerado el precursor de la hermenéutica contemporánea, citado por Remedios Álvarez Santos en su libro *Hermenéutica analógica y ética* (2003). Gadamer, en su obra *Verdad y método* (1977) procura esclarecer la manera como la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión. Considera el comprender y el interpretar como actividades propias de la experiencia humana acerca del mundo. La hermenéutica tal y como la entiende Gadamer, es la comprensión de nuestra historicidad, menciona que la experiencia del arte y las tradiciones históricas son el punto de partida para la comprensión, ya que las experiencias vividas son las que nos permiten interpretar. Para el autor, el verdadero hermeneuta es aquel ser de apertura a nuevas experiencias, porque el que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por el texto.

Se subraya la idea de que las interpretaciones a las que está sujeto un texto al inicio, se encuentran fuera de las manos del autor, el autor no puede prever cada una de las interpretaciones que se hagan de su obra, lo que el autor llama “historia efectual” (Álvarez, 2003: 27).

La hermenéutica contemporánea a la que apela Gadamer considera que la razón no está reñida con la tradición. La hermenéutica filosófica de Gadamer es una forma dialógica que permite la interrelación entre seres humanos. No sólo se trata de comprender, si no de alcanzar acuerdos por medio del diálogo, por lo que la hermenéutica es considerada como un constante escuchar y dialogar con el otro. Es consciente de que el diálogo puede estar dirigido por la sinrazón y no por lo puramente racional. Lo anterior se puede solucionar

por medio de la hermenéutica analógica, propuesta por Beuchot como un modelo interpretativo cuya función consiste en servir como mediadora entre el univocismo y el equivocismo en el acto de la interpretación.

Umberto Eco, en su obra *Los límites de la interpretación* ha definido el univocismo como la forma de interpretar un texto que sólo puede ser escrito, hablado, pensado a partir de lo que significa para el autor, mientras que el equivocismo lo encontramos en la posición que considera que todas las interpretaciones pueden ser válidas (Cfr. Eco, 1992: 357).

Se puede observar que nos encontramos descifrando lo que sucede en el acto que realizamos cotidianamente para comunicarnos con otros seres humanos. Por eso es importante plantearse el problema de la interpretación de los textos en el diseño. El éxito de la acción comunicativa consiste en lograr un diálogo entre emisor y receptor, que a su vez se derivó de un esfuerzo por parte del receptor por lograr la interpretación de éste. Es ante los textos donde el esfuerzo diario de la interpretación debe complicarse haciéndose hermenéutica o “método” interpretativo (Cfr. Wahnón, 1991: 85).

El texto es interpretado gracias a que existe una experiencia empírica relacionada con los elementos que lo conforman; por lo que puede existir una diferencia entre la forma en que se interpreta un texto verbal y otro no verbal, como el caso de los objetos diseñísticos. A su vez, los textos diseñísticos después de ser elaborados circulan en el exterior produciendo una relación entre mensaje y receptor, en donde el emisor ya no está presente por lo que la intención del autor puede interpretarse de diversas formas al no poder explicar al lector lo que no se haya comprendido del texto, produciéndose así lo que Ricoeur llama *autonomía semántica del texto*. Sólo porque el autor no tiene ya control absoluto sobre su texto, puede existir un discurso que hable por él (Cfr. Ricoeur, 1976: 41).

Otro problema al que se enfrenta el discurso es el del referente. Para que se logre una interpretación de los textos debe existir un denominador común entre el mensaje y el receptor, se trata del referente por el cual el hombre conceptualiza su mundo. El mundo es para los seres humanos un conjunto de referencias que conforman su cultura.

Existe en el ser humano un interés *nato* por interpretar los diversos discursos que se le presentan a diario. El contexto en el que vivimos, en el que cada día nos situamos más en una cultura de objetos, exige un esfuerzo mayor por comprender los diversos mensajes que recibimos todos los días. El esfuerzo por

interpretar los textos no consiste en sustituir el *horizonte* del interprete por el del emisor, sino en un proceso dialógico en el que ambos horizontes se fundan en uno (Cfr. Gadamer, 1977: 370-377).

En la hermenéutica se busca entonces un modelo dialógico que supere el método de la ciencia, en donde el texto funciona como objeto y el investigador como sujeto que observa y reproduce. El método hermenéutico analógico es un modelo dialógico en el que el texto y el lector funcionan como interlocutores. Este modelo se basa en la experiencia comunicativa cotidiana, en donde el resultado de la comprensión se da de la interacción entre texto (interlocutor) e interprete (sujeto que participa). El acto de la interpretación no aspira a una reproducción fiel de la intención del autor, es suficiente con que el texto se mantenga vivo, es decir nos siga hablando a pesar de las circunstancias, espacio temporal. Mauricio Beuchot en su libro *El tratado de hermenéutica analógica* (2000) define lo equívoco como el texto que comunica con un sentido completamente diverso, mientras que lo unívoco es lo que se comunica en un sentido completamente idéntico, y lo análogo es lo que se comunica en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad.

La hermenéutica analógica es propuesta por Mauricio Beuchot en América Latina, la cual se presenta como un modelo de interpretación tanto teórico como práctico, incluye lo racional y lo emotivo, se mueve entre las posturas univocistas y equivocistas, mediadas por analogías, haciéndolas convivir. En ella se tratan de respetar los tres elementos de la interpretación: el autor, el texto y el lector.

La interpretación de los actos de comunicación vistos a través del prisma de la analogía, nos permitirá dar cuenta de ellos, tratando de evitar los radicalismos que reducen cualquier esquema al ámbito de lo total o de lo parcial, más nunca proporcional, lo cual es justamente lo que podemos lograr con la intervención de las analogías (Álvarez, 2003: 106).

Beuchot lo que hace desde la perspectiva de Álvarez, es darse a la tarea de buscar un puente entre los dos mundos opuestos o posturas respecto de la interpretación de los textos, descubrió en la hermenéutica analógica el camino para acercar estos dos mundos en donde no se pierde ni lo unívoco, ni lo equívoco, sino que manteniendo sus características logran converger. Propone la analogía como punto intermedio entre estos dos mundos.

La analogía es definida por Helena Berinstáin como un término que expresa semejanza o correspondencia entre dos cosas diversas, que en este caso son el

univocismo y el equivocismo. El modelo de interpretación se propone como una forma de pensar y actuar.

Por lo anterior al hablar de lenguaje metafórico y la analogía es necesario entender a la metáfora como una de las figuras más importantes de los discursos. El discurso que utilizamos para comunicarnos frecuentemente utiliza figuras que se oponen a las formas comunes y usuales del lenguaje hablado. Las analogías permiten que el discurso pueda describirse haciéndolo perceptible para nuestro entendimiento en una asociación intertextual que se explica a continuación. Es por tanto desde una perspectiva reflexiva del diseño, establecer parámetros que permitan entender las relaciones que mantienen los objetos de diseño con otros textos y entender también las relaciones de significación que se dan cuando estos textos están en circulación.

La asociación intertextual en los objetos diseñísticos

El análisis intertextual, es una propuesta de Zavala (1998), se concibe como la característica principal de la cultura contemporánea. Los textos en esta propuesta son tejidos de elementos significativos relacionados entre sí, por tanto todo objeto de diseño (texto) entendido como producto cultural puede ser estudiado a partir de las redes que establece con otros textos. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son llamadas intertextualidad (Cfr. Zavala, 1998: 129). El carácter de la intertextualidad, es interdisciplinario.

Desde una visión amplia sobre la intertextualidad, ésta ofrece una perspectiva que permite suponer que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. Es a esta red a la que se le llama intertexto. La intertextualidad es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende del receptor. La intertextualidad es en gran medida el producto de la mirada que la descubre, es resultado de la mirada que construye la interpretación.

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la mirada del observador.

Esto último es muy importante, pues significa que el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor es un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones (Zavala, 1998: 130).

Este enfoque, permite analizar y proponer la elaboración de textos en los objetos diseñísticos, entendidos estos como los productos del quehacer de las

disciplina del diseño, especialmente en este texto se determinan como los generados por los procesos del diseño gráfico e industrial. Así se propone, no como un método sino como un enfoque que posibilita al diseñador proyectar algunos criterios para la interpretación de los textos que se establecen como elementos configurativos del discurso no verbal, contenido en los objetos bidimensionales y tridimensionales que son proyectados.

Como ejemplos que permiten ilustrar esta propuesta, se describe el análisis del texto de un modelo de iconográfica tradicional y otro de campaña publicitaria, que plasman objetos diseñísticos que se establecen como el contexto de un discurso gráfico.

El análisis de este discurso se elabora en tres niveles interpretativos; el primero, se refiere a la comunicación establecida a través de los objetos, el segundo a la comunicación a través del lenguaje iconográfico y el último al lenguaje verbal relacionado con ambos procesos.

Conclusiones

Se reconocen las figuras del texto, contexto e intertexto en el análisis discursi-

		<p>Xochilitl "flor" "fruto de auténtica experiencia interior". Las representaciones de las flores de cuatro pétalos más el centro que la convierte en cinco puntos, tal como el quinceañero.</p> <p>Las espirales o guías, el fluir de los elementos, así como los crócalos de la serpiente.</p> <p>En el vaso se recogen los líquidos, el agua es el líquido por excelencia, siendo símbolo de la vida, con el germen de ésta, por esta razón se asocia con el arquetipo de la madre, el agua así también es la tierra madre fecundada, simboliza la vida terrestre, la vida natural.</p>
--	--	--

Fuente: Elaboración propia basada en Mora (2013)

CONTEXTO	TEXTO	INTERTEXTO
<p>Siguiendo a Nos (2003), las ONG's son organizaciones que cubren distintos rubros que van desde defensoras de los derechos humanos, hasta las proteccionistas del medio ambiente, por lo que es innegable que forman un gran capital para el desarrollo social, se puede observar como la participación ciudadana en el quehacer público es cada día más notorio, de hecho el gran reto del tercer sector o ONGD's es que todos los individuos se introduzcan en las decisiones sobre los asuntos públicos en un plano de igualdad, recibiendo suficiente información, permitiendo la reflexión individual y colectiva y fomentando la deliberación abierta y libre para tomar decisiones y resolver las controversias dentro de un marco de madurez y de tolerancia.</p> <p>En la actualidad pareciera que la supervivencia de las ONGD's depende en gran medida de su capacidad para posicionarse como un producto del mercado a través de estrategias publicitarias basadas en el papel mediador que juegan dentro de la sociedad. La aparición de estas organizaciones en los distintos medios de comunicación es lo que parece que permite su continuidad, pero a partir de esto debiéramos preguntarnos: ¿Es posible vender solidaridad?</p> 	   	<p>El aspecto de la puesta en escena que desearíamos destacar es la de la escenografía, pues ésta transmite una idea espacio-temporal ligada con el presente del mensaje. El hambre de los niños del Tercer Mundo, por lo tanto, no es un problema del pasado, sino una situación vigente y apremiante. De aquí que se eviten referentes concretos (un país específico, una época del año determinada) y que se establezca la correspondencia redundante entre el interior desatado del refrigerador y la ausencia de elementos tanto en el lugar en donde se encuentra el niño como de cualquier tipo de objetos en su manos; según puede verse en la siguiente imagen, el planteamiento visual es opuesto al que sigue, al mostrarse el cuerpo del pequeño de frente, dándose cuenta de que no hay nada que comer. Lo icónico se obtiene tanto por el acercamiento al rostro para denotar la derrota como por el plano final, abierto y general, en donde ésta se consuma: el infante termina sentado en el suelo, en una actitud de derrumbe total.</p> <p>Se presenta, de nuevo, otra metáfora que se dirige a la representación de los ámbitos en juego: Ayuda en Acción invoca a los habitantes del Primer Mundo a ayudar a los niños del Tercero. El desplazamiento de lo icónico hacia lo topológico, en este caso, surge porque el pequeño del spot se convierte en la niñez del Tercer Mundo, caída, derrotada, en espera de que alguien le dé de comer.</p>

Fuente: Elaboración propia basada en Villar (2007)

Tabla 1. Análisis del discurso en un objeto artesanal
 Tabla 2. Análisis del discurso en campaña publicitaria

vo de los objetos diseñísticos como una propuesta que facilita la interpretación y por tanto permite un proceso hermenéutico en la relación emisor-receptor del proceso de comunicación establecido desde la disciplina del diseño.

Desde una asociación intertextual, los objetos de diseño (textos) son considerados productos de la cultura, como un entramado de elementos significativos que pueden ser estudiados como relaciones de intertextualidad en un discurso.

Se describen algunas relaciones que componen la red intertextual de objetos de diseño industrial y gráfico, que posibilitan elaborar una aproximación metodológica para entender al diseño como un proceso interpretativo de textos en diversos contextos cotidianos. Lo anterior desde el enfoque de la narrativa del discurso del diseño que permite al diseñador establecer algunos parámetros de análisis hermenéutico para proyectar la interpretación de los usuarios de los productos diseñísticos.

Como conclusión se puede observar que la hermenéutica analógica en un contexto de intertextualidad, aplicada en los objetos diseñísticos puede servir como un instrumento para lograr una mayor comprensión o interpretación de los textos. Se reconoce la utilización de las analogías y la importancia de los referentes contextuales en la construcción de los intertextos como elementos relevantes para la integración del discurso y su interpretación.

Referencias

- Álvarez, R. (2003) *Hermenéutica analógica y ética*, México D. F., Editorial Torres y asociados.
- Benet, V. Nos, E. (2003), *La publicidad en el tercer sector. Tendencias y perspectivas de la comunicación solidaria*, Castellón, Icaria Editorial.
- Beristáin, H. (1988) *Diccionario de retórica y poética*, México. Porrúa.
- Beuchot, M. (2000) *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM-ITAC.
- Castro, M. (1993) *La palabra sin fronteras*, México, Gobierno del Estado de Yucatán.
- Eco, U. (1978) *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- (1992) *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- Gadamer, H. (1977) *Verdad y Método. I*, Salamanca, Sígueme.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980) *Metáforas de la vida cotidiana*, Universidad de Chicago, Ed. Catedra, colección Teorema.
- Mora, P. (2013) *Tesis doctoral. La apropiación de identidad iconográfica prehispánica como un factor intangible para el desarrollo de comunidades indígenas*, Toluca: UAEM.
- Ricoeur, P. (2001) *La metáfora viva*, Madrid, Trotta.

_____ (1995) El lenguaje como discurso, en Teoría de la interpretación, México Siglo XXI.

Villar, G. (2007) Tesis de maestría. La metáfora en la comunicación visual como portadora de cultura de paz. Toluca, México, UAEM.

Wahnón, S. (1991) Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

Zavala, L. (1998) La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura, México, UAEM.

César Gordillo Pech
Verónica Alvarado Hernández R.

Resumen

El presente trabajo versa sobre dos ideas: la primera, la pregunta gadameriana sobre la verdad del arte, cuya importancia estriba en que la noción de verdad es irreconocible por el trayecto histórico en que se ha desenvuelto la idea de conciencia estética (Gadamer, 1999); trayecto formado en la tradición del racionalismo moderno y posmoderno. La segunda idea versa sobre la necesidad de superar la educación moderna de enseñar a pensar que, devenida del racionalismo filosófico moderno llevó a considerar la experiencia estética en educación como una experiencia sin sentido, contraria al saber científico, como aparece en Spencer. Ambas ideas se articulan críticamente desde la recuperación del arte y su lenguaje.

Palabras clave: *Experiencia estética, verdad, conciencia estética, lenguaje y educación.*

La pregunta gadameriana sobre la verdad del arte

Nos remitimos en este apartado a la obra *Verdad y Método* de H.G. Gadamer, centrándonos en la urgencia de recuperar la pregunta sobre la verdad del arte.

Para Gadamer (1999), la noción de verdad en el arte es irreconocible por el trayecto histórico en que se ha desenvuelto la idea de lo que es la *conciencia estética*. Las cuestiones son varias: ¿Qué ha sucedido para llegar a este no-reconocimiento de la verdad en el arte?, ¿por qué no se ve el arte como una forma de conocer?, ¿acaso ha tenido que ver la forma en que experimentamos el arte?

Para responder a estas cuestiones, dicho autor hace una revisión histórica de autores como Kant y Schiller, quienes marcan la pauta para entender la caracterización que se ha formado, específicamente, de lo que llamamos “*conciencia estética*”.

Para Kant (1987), la experiencia estética se concibe como un cúmulo de sensibilidades sin interés de orden práctico ni de ventajas reales, el interés es puramente espiritual. De este modo, *los juicios del gusto* derivan de una contemplación con la que se alcanza el saber qué sensaciones se han provocado, si de agrado, o de desagrado. Acerca del conocimiento estético dice:

[...]se acostumbra llamar a un modo de representación «estético», es decir, sensible, también en el sentido de que en él no se trata de la relación de una representación con la facultad de conocimiento, sino con el sentimiento de placer y displacer. [...] acostumbramos llamar a este sentimiento (según esta denominación) también «sentido» (modificación de nuestro estado), [...] no obstante no se trata de un sentido objetivo, cuya determinación sea usada para el conocimiento de un objeto [...] (Kant, 1987: 71).

Según esta visión, si se ha de efectuar la contemplación estética, se desligará al objeto artístico de toda motivación práctica, pues no es como las demás actividades humanas que, para adquirir un sentido, han de encaminarse a un fin. Para Gadamer (1999), la idea kantiana constituye la caracterización de lo estético como la mera “*apariciencia bella*” en clara oposición a la realidad, dejando un abismo enorme entre lo subjetivo y la realidad¹

Por otro lado está Schiller (1990), quien postula una educación a través del arte, convirtiéndola en una exigencia moral. Desde esta visión, lo múltiple y lo individual son voces de mando en el hombre. Para dicho autor *cada hombre lleva en sí la disposición para llegar a ser un hombre ideal*. Este hombre es el

del estado, pues es ahí donde se ha enlazado la unidad. Es en el estado donde el hombre actúa libre y autónomamente desde la moral interna y no siguiendo un mandato de deber por el deber mismo como en Kant:

Por ello nos molesta toda huella de intromisión despótica del hombre en un paisaje natural y libre, toda imposición del maestro de baile en el paso y en las posturas, toda afectación en las costumbres y normas sociales, todo lo torpe en el trato, toda la ofensa a la libertad natural en constituciones, costumbres o leyes (Schiller, 1990: 85).

Así, el hombre está tanto en el *tiempo* como en la *idea* (de unidad). El hombre se ha de educar estéticamente para llegar a esa unidad reconciliada.

Para Gadamer (1999), la importancia y la ruptura que logra Schiller es, precisamente, la conciliación de dos mundos, el de las costumbres y el de los sentidos; el del ser y el del deber ser. Lo estético se mueve en un ámbito de mayor libertad y no se queda en el sujeto.

Kant nos había dejado con lo “aparente bello”, de ahí el dominio de las ciencias naturales como modelo cognoscitivo. Lo estético es, en este sentido, la ilusión, la imitación, el ensueño y no más. ¿A que ha venido el relegamiento de lo estético? Comprenderemos esto en dos niveles hermenéuticos: la interpretación de la *distinción* de lo estético que subyace a la mirada sobre el arte en las ciencias del espíritu con respecto a la natural, y, la interpretación de la constitución histórica de dicha mirada en la modernidad y posmodernidad, que implica ya no sólo la obra de arte, sino el propio lenguaje del arte.

La distinción de lo estético

No hemos aprendido a mirar el *momento distinto* en que se mueven las ciencias del espíritu frente a las naturales, momento que no puede ser caracterizado más que –como Gadame (1999) apunta– con el adjetivo de artístico. La educación estética, la formación de una conciencia estética, proporciona saber valorar el arte y no a la inversa, pues, a la vez que se reconoce el mundo como el lugar donde está la obra artística, para Schiller (1990), hay que saber dar el salto abstractivo de lo que rodea, contextualiza y determina a la misma obra. Por ejemplo, la obra puede atender en su origen a la religión, los movimientos sociales, etc., no se niega el significado que este tipo de contextos le otorga, pero la verdadera obra parece trascenderlos. Así, se hace patente la obra de arte pura pero no sin todo este proceso como antecedente. Este es el logro de la distinción estética.

Con esta *distinción*, no se desconoce el importante momento de la vivencia estética que es el momento en que se nos da la obra. Si se ejerce una *vivencia estética* con conciencia estética, entonces sabremos despojarla de todo lo extraestético que la reviste:

Precisamente lo que define la conciencia estética es su capacidad de realizar esta distinción de la intención estética respecto a todo lo extraestético. Lo suyo es abstraer de todas las condiciones bajo las cuales se nos manifiesta una obra (Gadamer, 1999: 126).

De este modo, la formación estética no es sólo adherirse a lo que una comunidad dicta por “buen arte”, porque hay una relatividad histórica del gusto, pero como la realidad nos muestra, el arte perdura y trasciende los distintos gustos o meros “contenidos de verdad” de cada época o incluso en una misma época.

Recordemos lo que Vattimo (2004) dice sobre la verdad de la obra de arte:

El encuentro con la obra de arte no es el encuentro con una determinada verdad –lo cual, entre otras cosas, da cuenta de las torpezas en que se cae cuando se pretenden explicar los “contenidos de verdad” de las obras– sino que, en última instancia, es la experiencia de pertenecer nosotros y pertenecer la obra a ese horizonte de conciencia común que está representado por el lenguaje mismo y por la tradición que en él se prolonga (Vattimo, 2004:119).

Así, se realiza una elevación a la generalidad a través de la figura universal de la formación, a la vez que en la realidad se presenta como disgregado, como un *libre desparramarse del espíritu*, desde la experiencia con la obra.

El interés de Gadamer es (1999), a partir de lo que nos presenta como la *imagen de la formación estética*, hacer una fuerte crítica a la percepción pura, refutando ideas como la de Hamann respecto al arte que –siguiendo a Kant– habla de una “significatividad propia de la percepción”. Pero cómo podría haber una auto significatividad sí, como ya apuntamos, lo que es una percepción del arte particular y bien definida en sus contextos, es decir, en su forma de aparecer en el mundo, se realiza finalmente como una percepción en general.

Para ello hay que mirar hacia la *vivencia estética*, no la podemos dejar fuera, ella *percibe lo verdadero*. El *ver* estético, es decir el encuentro con la obra vivencialmente, no nos remite de inmediato a una generalidad. Cuando miramos una obra de arte no siempre sabemos de inmediato cuál es su finalidad, intención u objetivo, es decir, no aprehendemos rápidamente

su generalidad: “Ver significa articular [...] La percepción acoge siempre significación (Gadamer, 1990: 132-133). Al mirar algo detenidamente, hay la articulación de una lectura y de hecho no lo vemos “todo”, la mirada también pone cosas. Cuando percibimos estéticamente no nos está dado todo.

Ésta es la crítica que hace Gadamer (1999) a una percepción pura que no remite sino a una mera abstracción dogmática, camino por el cual nos ha dirigido la idea kantiana de la que hablamos en principio.

La verdadera experiencia del arte

La justicia al arte es una idea en que insiste Gadamer (1999): no dejar a la estética en medio de la pureza, puesto que eso no la hace más firme. El arte tampoco define su acabamiento sólo por cumplir una finalidad u objetivo, hacer ese tipo de medición no corresponde con lo estético, la obra de arte no es *acabable en sí misma*.

Por otro lado, decir que todo el que se encuentra con la obra sólo da pero no recibe, es, según, Gadamer (1999), algo insostenible. Pues ¿en dónde quedaría la unidad de la obra y la identidad del artista? Todo se volvería una multiplicidad de vivencias donde no es posible la reciprocidad y el diálogo. Se atendería sólo a lo inmediato, habría una discontinuidad. Lo que exigiría el arte en una vivencia estética sería rebasar las meras impresiones estéticas para alcanzar la real autocomprensión, llegar a la continuidad, realizar el esfuerzo hermenéutico.

La autocomprensión es posible si se comprende algo diferente. De este modo, para Gadamer (1999), se supera lo discontinuo y la multiplicidad vivencial:

En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un mundo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia (Gadamer, 1999: 138).

Frente a lo bello, se hace el llamado a no dejarnos caer en la inmediatez sino que se logre la *elevación de la existencia humana*.

Ante lo dicho, el arte es conocimiento, pues una vez superada la subjetivación y llegado a la verdadera experiencia del arte, se puede decir que el arte es conocer,

aunque no al modo de las ciencias de la naturaleza, pero, como apunta nuestro autor, ciertamente es un conocimiento que no es inferior.

Gadamer (1999) lo caracteriza como un conocimiento distinto al de la ciencia, al racional, moral, conceptual etc., lo que interesa, es que el arte fuera extirpado de la concepción kantiana, donde el concepto de realidad lo sustentan las ciencias naturales.

En Hegel aparece reconocida, de cierta manera, esta verdad en el arte, pues el arte está ahí, en la contingencia y multiplicidad histórica, en la experiencia. Sólo que en el contexto hegeliano la verdad del concepto supera toda experiencia. Aunque podríamos distinguir que “supera” -que no cancela- la multiplicidad de la experiencia histórica.

Para Hegel el arte existe en el tiempo y en el espacio, así, *el espíritu puede exteriorizarse*: “El espíritu se caracteriza por una parte, por su capacidad de extenderse en el tiempo –esto es, de considerar en cada momento lo que ese momento niega: el “ya no” del pasado y el “aún no” del futuro” (Dieter, 1982: 38).

El realismo de la representación moderna y posmoderna

¿A que ha venido el relegamiento de lo estético?, preguntamos arriba. Nuestra segunda respuesta será desde una interpretación histórica.

La representación racionalista moderna y posmoderna vació de significación obra y lenguaje del arte, hasta el grado que hoy, en la posmodernidad, mediante la sustitución del paradigma referencial, dicho lenguaje es *adlingüisticidad*: en el lenguaje posmoderno “se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad” (Lyotard, 1999: 12).

Una manera de comprender este vaciamiento que subyace a la noción de *conciencia estética* del racionalismo moderno, es abordar algunos de los hechos históricos que instauran la modernidad y los efectos que tiene en el arte y su lenguaje, si consideremos que el arte implica también una expresión histórico-social.

Para ello, se hace necesario revisar a Lyotard (1999), quien considera la posmodernidad efecto de la modernidad, por tanto aquella “no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante” (Lyotard, 1999: 23).

¿Sobre qué podría fundamentarse este vaciamiento del que hablamos? En lo que para Lyotard (1999) constituye una característica esencial del capitalismo en relación con la realidad:

[...] el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas “realistas” sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción (Lyotard, 1999: 15).

Este poder infiltró, mediante lo industrial y lo mecánico, todos los ámbitos. Llamando al orden, a la unidad, etc., concibió el arte como ajeno a lo *social*.

Lyotard (1999) sitúa esto en la “prohibición” del arte como representación de unidad social:

Pero en las invitaciones multiformes que incitan a suspender la experimentación artística hay un mismo llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad [...] Es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla (Lyotard, 1999: 14).

Unidad buscada por los mass-media que comunican identidades por decreto consensual, representaciones creadoras de realidad³:

Los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad, si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos (Lyotard, 1999: 19).

Para dicho autor, esta regla es la impronta del capitalismo sobre la política y el capital “por una suerte de evasión de la realidad fuera de las seguridades metafísicas, religiosas, políticas, que la mente creía guardar a propósito de sí mismo” (Lyotard, 1999: 18-19). Hecho que llevará al nacimiento de la ciencia y capitalismo modernos, sobre una retirada de la realidad.

De manera que, a la creación de una realidad industrial: progreso, le es semejante la *creación*, por convención lingüística, de una realidad humana, la modernidad “no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento

de lo *poco de realidad* que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades” (Lyotard, 1999: 20).

Lo que constituirá un hecho paradójico: la “nueva realidad” moderna implicará la retirada de la “realidad antigua”, basada en la creencia, contraria a la razón moderna: ¿no el lema moderno: “ten el valor de servirse de tu propio entendimiento” se basa en ello?

Podemos comprender lo anterior en lo que Lyotard (1999) llama la “estética de lo sublime”, pues el sentimiento que ahí se constituye conlleva la contradicción de dos afectaciones, placer y pena, que aquí consideramos, enunciaría dicha paradoja:

Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, a continuación, se pueden sacar “ciertos” casos de la experiencia que se “correspondan” con éste. Hay belleza si, en ocasión del “caso” (la obra de arte), dado en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer independiente de cualquier interés que suscite que esta obra atraiga a ella un consenso universal de principio (que quizá no se conseguirá nunca) (Lyotard, 1999: 20).

El sentimiento de lo sublime, fundará el juicio moderno sobre lo estético:

El gusto atestigua así que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, que da lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad de concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto (Lyotard, 1999: 20-21).

De manera que la retirada de lo real se acompaña de la “no conciliación entre la idea y el objeto” que representa:

He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables (Lyotard, 1999: 21)⁴.

Y he aquí que esta prohibición del “libre acuerdo entre facultades”, llevará al entendimiento a la siguiente encrucijada, o pone el acento en:

[...] la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O si no [...] en la potencia de la facultad de concebir, en su “inhumanidad”, por así decirlo [...] puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o imaginación humanas se pongan de acuerdo con aquello que él concibe; y se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte, o lo que sea (Lyotard, 1999: 23-24).

Así, la estética moderna será:

[...] una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean la medida del concepto (Lyotard, 1999: 25).

Estética que enuncia que “la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible” (Lyotard, 1999: 23), mientras que lo posmoderno:

[...] alega lo impresentable en lo moderno, en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable (Lyotard, 1999: 25).

Pues bien, si el “realismo” en la modernidad y posmodernidad “se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte” (Lyotard, 1999: 16-17), entendemos ahora porqué, para él, lenguaje posmoderno: *adlingüisticidad*, será creación de “realismo” para ¿compensar? la “pérdida” de la referencia con la realidad.

Obra de arte y lenguaje

Si aplicamos este cambio de lenguaje al arte, podemos decir que ahora se habla del arte mismo y no de lo que a una obra la hace ser *obra de arte*, pues con dicho giro de lenguaje:

[...] el juicio estético no tiene más que pronunciarse acerca de la conformidad de esta o aquella obra según las reglas establecidas de lo bello. En lugar de hacer que la obra se inquiete por aquello que hace de ella un objeto de arte y por conseguir alguien que se aficiona a ella, el academicismo vulgariza e impone criterios a priori que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público (Lyotard, 1999: 17).

La producción industrial de realidad, mejor dicho: “realismo”, lleva a la “pornografía” de las bellas artes:

Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacen carrera en el conformismo de masa metiendo en la comunicación, por medio de las “buenas reglas”, el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerlas. Lo pornográfico es emplear al cine y la fotografía con esta finalidad. La pornografía se convierte en un modelo general para las artes de la imagen y de la narración que no han valorado cabalmente el desafío mass-mediático (Lyotard, 1999: 16)

El arte será también funcional al capitalismo, so pretexto de crear “identidades individualizadas de masa”, por la imagen y narración y, el artista, el sujeto, condenado a la no credibilidad:

En cuanto a los artistas y los escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente, compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad e identidad y, por esta razón, no tienen garantizada una audiencia (Lyotard, 1999: 16).

Pues bien, si consideramos que los procedimientos de la fotografía y el cine realizan “mejor y más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, [la tarea de] preservar las conciencias de la duda” (Lyotard, 1999: 15), entonces puede aplicarse al arte sometido a la creación de “realismo”, ser medio de multiplicar “los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías de realismo” (Lyotard, 1999: 16).

Pero el “realismo” como pornografía, opera, no ocultando, sino mostrando lo normal que hay en la realidad (entiéndase masificación de percepciones, conductas, sentimientos).

La *adlingüisticidad*, siguiendo a nuestro autor, se observaría entonces en los modos de narrar presentes en la literatura que “atestiguan un diferendo en el

cual se juega desde hace mucho tiempo –y se jugará– la suerte del pensamiento, entre el disgusto y el ensayo” (Lyotard, 1999: 25).

Es decir, en este nuevo lenguaje:

La gama de los operadores narrativos, e incluso estilísticos, conocidos es puesta en juego sin la preocupación de mantener la unidad del todo. Se experimentan nuevos operadores narrativos. La gramática y el vocabulario de la lengua literaria ya no son más aceptados como datos, parecen más bien academicismos, rituales salidos de una piedad (como decía Nietzsche) que impide que lo impresentable sea alegado” (Lyotard, 1999: 25).

Con lo que la referencia al objeto, tal vez, se muestra haciéndose impresentable. Curiosamente, el gran aporte posmoderno de la adlingüisticidad es la liberación del significante con la pérdida del referente.

Educación moderna, arte y lenguaje

En Comenio, fundador de la pedagogía moderna, como en Pestalozzi, su continuador, el lenguaje es subordinado al aprendizaje de la lengua latina como era en los siglos XVII y XVIII. Pero en el XIX con Spencer, ocurre un cambio crucial que señala lo arriba indicado.

El marco del pensamiento mecánico e industrial será introducido también en la educación que tendrá como criterio lo *útil* y, cuyo opuesto, lo inútil será definido como aquello que la gente hace por placer, esto, “según el *critérium* del valor práctico” (Spencer, 1987: 68). Este privilegio sobre el placer, está en función del desarrollo de lo industrial: “es siempre útil, en mayor o menor escala, todo objeto en que el hombre consume alguna fuerza activa.” (Spencer, 1987: 34).

Por tanto, las actividades artísticas serán concebidas como ocio y el verdadero conocimiento a enseñarse en las escuelas será el científico:

Los talentos, las bellas artes, las letras, todo lo que constituye, como ya hemos dicho, la eflorescencia de la civilización, debe subordinarse a la instrucción, a la disciplina en que la civilización se basa, siendo su destino, en la educación lo mismo que en la vida, llenar los momentos de ocio. Ya que hemos determinado el rango de la estética y afirmado que si su cultivo debe formar parte de la educación ha de ser con el carácter de subsidiario [...] Por inesperada que parezca la afirmación, no es menos exacto que el arte más elevado se funda, en todas sus ramas, en el conocimiento científico: que sin la ciencia no hay producciones perfectas ni apreciación completa de las mismas (Spencer, 1987: 70).

Y a partir de lo anterior, encontramos en Spencer (1987) el academicismo que “impone criterios *a priori* que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público” (Lyotard, 199: 17), pues, para aquel:

A priori se demuestra que la ciencia está oculta bajo el arte, con sólo recordar que las producciones artísticas son en mayor o menor escala representación de fenómenos objetivos o subjetivos, cuya representación no puede ser buena, sino en la medida en que se ajusta a las leyes de estos fenómenos, y para acomodarse a estas leyes es menester que el artista las conozca (Spencer, 1987: 70-71).

También puede observarse esto que Lyotard (1999) estableció para el juicio estético moderno: su incapacidad para juzgar la obra de arte en función de la misma obra, la que juzga por su adecuación a un público, por lo que, para el artista:

[...] es menester que comprenda la impresión que causará su obra en el espíritu del espectador o del auditorio, y esta es una cuestión psicológica. La impresión producida por una obra de arte depende evidentemente de la manera de pensar y sentir de aquellos a quienes se presenta, y como en la manera de pensar y sentir de todos existen ciertos caracteres comunes, existen también ciertos principios generales que deben servir de norma a toda obra de arte (Spencer, 1987: 73-74).

Y en la poesía, tal vez más ligada al lenguaje hablado, será lo mismo:

Por igual manera, en la distribución de las principales partes de un poema, en la combinación de las palabras de una simple frase, el éxito depende de la habilidad con que impresionamos la energía mental y a sensibilidad del lector (Spencer, 1987: 74).

Por tanto, la verdad en el arte es expresar realidades científicas:

El hecho es que toda verdad adicional expresada por una obra de arte proporciona un goce adicional también al espíritu que la contempla, goce del que carece el que no conoce esta verdad. Cuanto mayor número de realidad expresa un artista en su obra, mayor número de facultades pone en juego, más ideas sugiere y mayor placer produce. Pero para experimentar este placer, le es forzoso al espectador, al agente, al lector, el conocimiento de las realidades que el artista indica, y conocer estas realidades es poseer esa gran cosa: la ciencia (Spencer, 1987: 75).

Recordemos ahora lo que afirmamos en otro lugar (Gordillo, 2012). En Spencer (1987), la identidad útil – conocimiento científico, alcanza el juicio moral de la expresión artística, hasta afirmar sobre las baladas, que “[...] son malas

porque no son verdaderas, y decir que no son verdaderas es afirmar que no son científicas” (Spencer, 1987: 73).

En la cima de ello, ciencia se identifica con religión a través de la moral. Así, dicho autor define los principios morales de la educación verdadera, los que considera “sistema de educación moral por la experiencia de las reacciones naturales” (Spencer, 1987: 161). Hecho que define a su *sistema de educación racional* como un sistema fuera del cual no es posible ningún conocimiento:

Agréguese a estas consideraciones otra fase religiosa de la ciencia: la de que sólo mediante ella nos es dado concebir con exactitud lo que somos y cuáles son nuestras relaciones con los misterios del ser. En efecto, al propio tiempo que nos manifiesta todo lo que se puede saber, la ciencia marca los límites más allá de los cuales es imposible saber nada (Spencer, 1987: 83-84).

Así, dentro del sistema se es, fuera de él no. El sistema de educación racional de Spencer (1987) representa la consolidación de la educación moderna como moral, y establece un *giro ontológico*: la renuncia a lo que se es por sacrificio moral, para aceptar el pensamiento científico que debe organizar toda la vida, por provenir ello de la “ventaja moral de la ciencia”:

No es esta la única ventaja moral que nos lega la educación científica. Cuando se ha precedido en ella [...] desarrolla la perseverancia y sinceridad. [...] «Creedme: se realizan nobles y numerosos actos de abnegación y sacrificio a espaldas del mundo, en el corazón de un verdadero adepto de la ciencia, cuando en el secreto de su laboratorio persigue el curso de sus experiencias» (Spencer, 1987: 81).

De este modo, si la realidad puede expresarse (presentarse) en el arte *sólo* con la ciencia, únicamente pueden acceder al goce, al placer estético, quienes pueden representársela en identidad de la presentación del objeto, renunciando así, a su percepción individual.

Conclusiones

La *experiencia estética* es el “grito” de la realidad para defender la verdad del arte. Es el grito de la realidad ante quien pretenda elevar el arte a *saber infinito, puro, inmóvil*. Para ello –dice Gadamer– hay que retener la finitud, la interpretación temporal de la que ya Heidegger habló, sin querer despreciar tampoco lo perdurable. Saber que somos finitos y que estamos en el correr de

un tiempo, pero que podemos alcanzar la continuidad elevando la existencia humana. La conciencia estética es un camino.

En la posmodernidad, el arte y su lenguaje se hacen en el tiempo:

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación del filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo) (Lyotard, 1999: 25).

Si bien puede compartir con las cosas lo útil, no se reduce a ello: “[...] el útil, por ejemplo el zapato, yace como acabado, también en sí como la mera cosa [...] Sin embargo, no contamos a la obra entre las meras cosas”⁵ (Heidegger, 1992: p. 53). O, parafraseando a Hanna Arendt, las obras de arte son del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas, pues, aunque *no* sea una experiencia transparente y comunicable, el arte es una *real* experiencia que altera al que recibe, en tanto opera en el diferendo y no en la identidad del concepto y lo sensible, pues no deja al que recibe como lo encuentra, sino que implica un comprender y, por tanto, un fenómeno hermenéutico.

Obedece también al fin práctico del placer y del goce, pues es producto de una actividad humana: la creación “significante”, si se nos permite la tautología.

Por tanto, urge en el campo educativo trabajar con el lenguaje desde el arte, en el diferendo con la ciencia; pues no es lo mismo mirar un escrito de un estudiante, leer un texto, desde una idea dada, determinante del juicio sobre la cosa, que mirarlos como una experiencia de descubrimiento en su propio lenguaje, desde donde se comprende las reglas y categorías que los constituyeron.

Y si el lenguaje, según la distinción y mediación dialécticas de Apel (1985), conlleva tanto explicación (más propia de las ciencias naturales), como comprensión (más propia de las ciencias del espíritu), arte y ciencia se articulan diferencialmente en él, pero nunca en la identidad objeto – representación. Claro está, si no pensamos desde la *abstractive fallacy* con la que Apel señaló

el intento –continuo– de contraponerlos, o que la educación es *enseñar a pensar* la realidad “científicamente” según Spencer, quien los identifica. Es en el lenguaje, donde la unidad se reconcilia con la diversidad, pero a través de la mediación de la experiencia y conciencia estéticas.

Notas

¹ Para Kant el objeto bello es distinguido, éste es el que sin categoría del entendimiento se representa como objeto de una satisfacción universal. Así mismo, el arte estético como arte bello, tiene por medida el juicio de la reflexión y no la sensación de los sentidos.

² A esto también se refiere Gadamer (1999) cuando habla del “tormento” que implica ver.

³ Como veremos, más bien de un “realismo”.

⁴ Dicho autor se refiere a ideas como la de mundo (la totalidad de lo que es), “lo absolutamente poderoso”, y cuyas representaciones del objeto destinado a “hacer ver” esta “magnitud o potencia absolutas”, parecen dolorosamente insuficiente.

⁵ Pues, ¿cómo entender algo que aparece como un fenómeno y es capaz de mover sentimiento e intelecto humano de la forma en que lo hace? La obra de arte, según Heidegger es, de alguna forma, un objeto con el que el hombre se enfrenta como con cualquier otro objeto pero es un objeto que trasciende no de la forma que lo hace un objeto meramente útil.

Referencias

- Apel, K. O. (1985), *La transformación de la filosofía, I*, España, Taurus.
- Gadamer, H. G. (1999), *Verdad y método I*, España, Sígueme.
- Gordillo, C. (2013), “Hermenéutica del objeto pedagógico moderno: Herbert Spencer o el instrumentalismo del enseñar a pensar”, ponencia presentada en la II Jornada Hermenéutica, Retórica y Educación, UACM. Inédita.
- Heidegger, M. (1992), *Arte y Poesía*, México, F.C.E.
- Jähnig, D. (1982), *Historia del Mundo: Historia del Arte*, México, F.C.E.
- Kant, I. (1987), *Primera introducción a la «crítica del juicio»*, España, Visor (Colección Clásicos, 1).
- Lyotard, J. F. (1999), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España, Gedisa.
- Schiller, J.C.F. (1990), “Kallias”, *La Educación Estética del Hombre*, España, Anthropos.
- Spencer, H. (1987), *Ensayos sobre pedagogía*, México, Hispánicas.
- Vattimo, G. (2004), *El Fin de la Modernidad*, México, Gedisa.

La gramática y la sintaxis visual en el diseño
Enseñanza creativa en la universidad.
Coloquio Sintaxis de la imagen

Verónica Ariza Ampudia
Josué García Rodríguez

Resumen

En el diseño, la sintaxis de la imagen es el fundamento para llevar a la realidad o materializar las soluciones plásticas mediante un lenguaje que se convierte en medio y vehículo para transmitir información, para comunicar ideas y en un sentido más amplio, conceptualizar. La enseñanza de estos elementos de la gramática visual es común en los cursos básicos de la formación universitaria en diseño, no importa su especialidad. Este texto pretende hacer una reflexión sobre la enseñanza creativa de estos conceptos fundamentales al presentar ejemplos de su enseñanza que tienen el objetivo de proveer a los estudiantes de una terminología básica para la alfabetidad visual.

Palabras clave: gramática, sintaxis, diseño, enseñanza.

La gramática visual

La composición, entendida como disposición de elementos de manera ordenada, es un tema relevante en programas de estudio del diseño o las artes visuales. Los principios generales de la composición, junto con los elementos compositivos, conforman lo que se puede denominar como el lenguaje del creador.

Se puede decir que las formas de la comunicación visual constituyen el lenguaje, y la gramática de sus *letras* (formas, figuras, signos, color, tipografía, textura) hace posible la determinación de códigos visuales aptos para la intercomunicación. El lenguaje visual es como el lenguaje escrito, con él se pueden armar palabras, textos y discursos, además constituye “un sistema básico para el aprendizaje, la identificación, la creación y la comprensión de mensajes visuales” (Dondis, 2011: 11).

La sintaxis de la forma se relaciona con la percepción visual en tanto que también trata acerca de conceptos como los efectos del contraste entre formas y colores, las ilusiones ópticas, las tensiones y equilibrios entre las masas, la escala y la proporción. La importancia de la representación a través del estudio de los signos plásticos y sus significados, es un tema común que la mayoría de las escuelas enseñan a sus alumnos en los cursos básicos.

Como explica D.A. Dondis (2011) en las artes aplicadas el fundamento para llevar a la realidad o materializar las soluciones, es el lenguaje, en este caso no el escrito u oral, sino el visual. El lenguaje es el medio y vehículo para transmitir información, para comunicar ideas y en un sentido más amplio, conceptualizar. En su texto sobre alfabetidad visual menciona que el proceso de composición “es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador” (Dondis, 2011: 33).

Una de las particularidades de la enseñanza del diseño desde las primeras escuelas ha sido el establecimiento de un curso fundamental. Un curso preparatorio llamado también básico, que tuvo sus primeras manifestaciones en la pedagogía de los *Wchutemas*, institutos superiores de formación rusos con talleres técnico-artísticos. Como su nombre lo dice, nacen con una finalidad propedéutica, es decir preparatoria, de iniciación en el área y desde sus inicios han sido una especie de requisito para continuar en la carrera, en la Bauhaus por ejemplo, únicamente cubriendo la enseñanza preliminar podía admitirse al alumno en un taller de aprendizaje. Estos cursos de carácter general, trataban

de la transmisión de elementos fundamentales a través de estrategias prácticas, incluyendo medios de expresión y composición plástica fundamentales, así como una base teórica importante para controlar las herramientas y recursos visuales originarios. El famoso *Vorkurs*, curso preliminar de la Bauhaus, se convirtió en algo constante dentro de la enseñanza del diseño y las artes plásticas, que propició una formalización del sistema pedagógico. El objetivo de este curso obligatorio para todos los alumnos, era:

(...) no sólo la depuración del lastre de los conceptos académicos sobre el arte y el desarrollo libre de la personalidad, sino también proporcionar capacidades creativas básicas en el sentido de un lenguaje creador por encima de lo individual, que debería servir como base de la comprensión y la comunicación (...) el curso preliminar pretende también el afianzamiento de una comprensión creadora básica común a todos los alumnos como base para la posterior enseñanza de la forma y el aprendizaje en el taller (Reiner, 1998: 36-37 y 68).

Los expertos explican que una de las herencias más importantes de la Bauhaus fue precisamente el intento de conformar un lenguaje de la visión, “un código de formas abstractas dirigido a la percepción inmediata, biológica, antes que al intelecto culturalmente condicionado” (Lupton, 1993: 22). A partir de entonces y con los cambios en el mundo y lo que esto repercutía en la importancia de las imágenes, la forma visual se consideró como una especie de escritura o lenguaje universal que se dirigía a la mirada y a partir de ahí al cerebro.

Es común encontrar en los itinerarios formativos actuales todavía este primer curso fundamental de estudio o grupo de asignaturas que se consideran principales o mejor dicho, preparatorias, entre las que se encuentra casi siempre el análisis de la forma, el estudio de los materiales, estudio del color y los signos básicos de la composición bidimensional y tridimensional. En ocasiones son materias comunes para estudiantes de varias disciplinas proyectuales que van seguidas de cursos de especialización en cada área. En cada escuela y según la especificidad del área plástica, visual o proyectual, pueden abordarse de forma diferente pero en general, podríamos decir que tienen el mismo objetivo desde sus orígenes: introducir al alumnado en las habilidades básicas de la configuración, mostrar los elementos y la forma de acomodarlos para aplicarlos en una unidad, prepararlo para que esto le ayude a adquirir sensibilidad hacia el contenido de su formación.

Existe una cantidad considerable de referencias sobre los fundamentos de la creación visual y la composición. Uno de los libros más conocidos es el de D.A. Dondis *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (2011), otros

dos de los más recurridos en los cursos básicos son: *Fundamentos del diseño* (en sus primeras ediciones *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*) de Wucius Wong (2013, 1a edición 14a tirada) y *Fundamentos del diseño* de Robert Gillam Scott (1999). También están los de Germani Fabris (*Fundamentos del proyecto gráfico*, 1987), Maurice de Saumarez (*Diseño básico*, 1995), Georgina Villafaña Gómez (*Educación visual. Conocimientos básicos para el diseño*, 2007) o Gaetano Kanizsa (*Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, 1980). *Bases para la estructuración del arte* de Paul Klee o *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, uno de los textos más reconocidos de Bruno Munari, son textos tradicionales que conforman un punto de partida para muchos de los otros autores.

También están otros como el de *Comunicación gráfica* de Turnbull y Baird (1999), o *La Enseñanza del Diseño en Comunicación Visual. Conceptos básicos y reflexiones pedagógicas* de Roberto Rollie y María Branda (2004) que aunque no hablen sólo de los temas en cuestión, tienen apartados importantes que introducen al lenguaje visual. Hay otros más en idiomas diferentes al español como el de Paul Zelanski y Mary Pat Fisher (1996) *Design principles and problems*, o *Els Fonaments del Disseny Gràfic* de Josep Rom (2002).

La Bauhaus publicó textos como el *Libro de apuntes pedagógico* (1925) de Paul Klee o el famoso *Punto y línea sobre el plano* (1926) de Wassily Kandinsky y luego de la Segunda Guerra Mundial se publicaron varios “libros de texto que describen el “lenguaje” del diseño como un “vocabulario” de elementos (punto, línea, plano, color, textura) ordenados según una “gramática” de contrastes formales (oscuro/claro, estático/dinámico, positivo/negativo)” (Lupton, 1994: 22).

En su mayoría abordan los signos básicos: punto, línea, plano, volumen; también los tipos de formas, color y textura; la relación figura-fondo, la percepción de la forma y leyes de la Gestalt (semejanza, proximidad, pregnancia, dirección, inclusión, continuidad, cerramiento). Y luego vienen los conceptos básicos de la organización y la composición, como mínimo: armonía, equilibrio, movimiento, proporción, ritmo y simetría, pero algunos textos manejan muchos más términos: unidad, tensión, repetición, economía, énfasis, contraste, analogía, regularidad, simplicidad, por mencionar algunos. Todos los textos ilustran cada concepto con ejemplos (ya sean diagramas, ilustraciones o fotografías) elaborados particularmente para el libro o en algunos casos presentando ejercicios reales realizados por estudiantes de diseño, en varios de estos textos se utilizan también productos de diseño (objetos, edificios, carteles, etc.), de la creación artística (cuadros, esculturas) o del mundo natural,

para ilustrar los conceptos aplicados, especialmente los de la gramática o composición visual.

La didáctica

El concepto composición y muchos de sus principios generales se utilizan tanto en las artes plásticas como en el diseño. A partir de esto se pueden encontrar posibilidades de trabajo interdisciplinario. Para ello creemos que un ingrediente importante debe ser la comprensión de los métodos de enseñanza a partir de una visión creativa. El estudio de la creatividad y su enseñanza ha sido abordado muy fervientemente en el siglo XX. Psicólogos y pedagogos han trazado líneas de investigación de las cuales surgen diversos enfoques que coinciden en que la formación de personas creativas requiere a su vez de una enseñanza creativa.

Según De la Torre la creatividad es “la capacidad y disposición para generar y comunicar ideas. Desde un punto de vista relacional equivaldría a la transformación personal del medio” (De la Torre, 1993: 274). El autor, en sus múltiples textos relacionados con este tema, nos explica cómo los recursos existentes en el medio educativo son condicionantes de la creatividad. Desde su perspectiva, la actitud creativa es parte de todos los seres humanos, pero con frecuencia se pierde o se inhibe por diversas causas, la sociedad reclama de los agentes educativos que esta potencialidad tan rica con que nacemos se estimule y desarrolle al igual que lo hacemos con otras facultades como la memoria, por ejemplo.

El autor afirma que la obligatoriedad de usar métodos creativos en la educación ha de pasar previamente por la libertad de descubrirlos, de experimentarlos, de romper con la rigidez de los programas de contenidos, flexibilizándolos con temas surgidos de las circunstancias o de los intereses del propio alumno. Ser un profesor creativo desde su postura, supondrá para sus alumnos:

(...) hacer patente las posibilidades de cada uno para que se realice plenamente, desbloquearle las inhibiciones que reducen sus perspectivas, enseñarle a decidir por sí mismo y a aprender por cuenta propia, a comportarse creativamente (De la Torre: 1995: 75).

En este sentido da una caracterización del profesor creativo con base en dos factores principales: aptitud y actitud. El primero se atribuye a la creatividad: La fluidez o productividad se muestra como enseñanza activa, esto permite que el alumno no solo escuche sino también responda, participe y practique. La flexibilidad o variedad tiene que ver con educar a partir de observar, de

detectar cualidades y poder pasar de un pensamiento a otro sin tensión, romper convencionalismos y estructuras establecidas. La originalidad viene de producir respuestas ingeniosas ante situaciones específicas, el educador debe estimar las nuevas ideas que los alumnos proponen. La elaboración es también importante pues las ideas acompañadas de un desarrollo posterior cierran el ciclo creador. Además se debe educar a la inventiva, pues la capacidad de producir modelos sorprendentes y constructivos, requiere tiempo y entrenamiento.

El segundo término tiene que ver con habituar al alumno a situarse ante el futuro con actitud innovadora. Para esto debe existir una sensibilidad a los problemas, buscar, indagar, preguntar. La misión educativa es sensibilizar y concientizar a los sujetos de que podemos mejorar todo lo que tenemos, que no podemos dar muchas cosas como definitivas. Debemos habituarle a detectar las excepciones de las reglas, las contradicciones de lo que oye o lee, los prejuicios de las conductas. Una sensibilidad ligada a la apertura hacia las cosas, los hechos o experiencias y a las propias necesidades, sentimientos y emociones. La tolerancia juega un papel importante, se relaciona con la ya mencionada flexibilidad intelectual. Se debe luchar contra la disposición natural al equilibrio y estabilidad de la *verdad adquirida*, compaginar la edificación firme del pensamiento racional y la estimulación hacia una actitud tolerante a la ambigüedad, hacia la complejidad, incertidumbre y desorden. Hay que formar en la independencia y la libertad, hacer frente al medio, captar la diversidad de enfoques en las cosas, mirar con amplitud de conciencia, estimular la fantasía y la espontaneidad, encaminar a que el alumno reflexione libremente en su pensamiento y voluntad. Por último se debe estimular la curiosidad. El mejor síntoma de inquietud y búsqueda debe mantener en lugar de atrofiar un hábito que le es natural al hombre. El profesor debe preguntar en lugar de afirmar.

La creatividad es un ingrediente que se supondría imprescindible en la enseñanza de los temas que aquí nos ocupan y esto se hizo patente particularmente en una de las escuelas más importantes del siglo XX, la Bauhaus. Como ya hemos visto, los elementos básicos de la composición visual y su enseñanza como un fundamento de la creación plástica y proyectual, tienen en esta institución un gran impulso. Hoy en día sigue siendo, no sólo el punto de partida para la enunciación de los conceptos, sino también un paradigma en la forma de materializar los ejercicios en torno a ellos.

El Curso Básico era una introducción general a la composición, el color, los materiales y la forma tridimensional que familiarizaba a los estudiantes con

técnicas, conceptos y relaciones formales consideradas fundamentales para toda expresión visual, ya fuese escultura, forja, pintura o rotulación... desarrolló un lenguaje visual abstracto abstrayente para proporcionar una base teórica y práctica para cualquier empresa artística (Miller, 1994:5).

En el *vorkurs* o curso preliminar, la experimentación con las propiedades de diferentes materiales era una parte fundamental, en las clases de Johannes Itten se hacían estudios de textura, con planos “que comparaban distintos tejidos, madera y motivos impresos” (Miller, 1994:5). En uno de los cursos de Josef Albers, se hacían proyectos lúdicos con diversos materiales como cartón, alambre, celofán, periódico, confeti, pedazos de madera, papel, donde para unirlos o ensamblarlos se usaban diferentes medios que no fueran pegamento, por ejemplo se cosía, se usaban botones, clavos, grapas o el mismo grabado del material, esto permitía probar la fuerza, tensión y resistencia de los materiales (Miller, 1993:14).

Ackermann (2000) explica que la filosofía educativa, al menos en el tiempo de Gropius, incluía además de una “forma de vida social como fundamento unitario de un nuevo arte” (2000: 91), la formación de un sentido de armonía desde el mismo cuerpo del creador. Las clases de Gertrud Grunow desarrollaban:

(...) una conciencia corporal y el goce del movimiento (...) transmitía un concepto de la armonización de la personalidad a través de los tonos, los colores y el movimiento (...) el objetivo era conseguir el equilibrio a través de la vivencia interior del sonido y del color (2000: 88, 91).

Es con esta maestra, que venía del mundo de la música, con quien se instauró la enseñanza de armonía en la Bauhaus, se daban clases de gimnasia y su clase individualizada llegó a convertirse en algo casi tan importante como la enseñanza de la forma y de la obra, aunque cabe mencionar que algunos de sus métodos (como la hipnosis) no fueron bien recibidos y en 1924 dejó de trabajar en la institución.

Tampoco era raro que a los creadores de esta escuela les interesara explorar “las fronteras entre los géneros musical y pictórico (...) la validez de los sonidos y ruidos del entorno cotidiano como material estético” (Metzger, 1999: 140), se dice que hubo importantes contactos entre compositores, artistas pictóricos y arquitectos lo que permitió que también se estudiaran los problemas “de

la traslación de las regularidades pictóricas del dibujo y de la configuración cromática a un nivel musical” (Metzger, 1999: 141).

En la actualidad los ejercicios compositivos donde se aborda el valor de las formas, su peso y fuerza a través de “la disposición y redistribución repetitivas de una colección de signos según unas determinadas reglas de combinación” (Miller, 1993: 32) siguen vigentes, y es que es de esta forma donde se experimenta el lenguaje, es practicando la forma que se llega a comprenderla.

Algunos de los textos sobre fundamentos del diseño y la composición visual existentes (ver apartado anterior), además de definir conceptos y dar ejemplos visuales de los mismos, tienen un apartado de ejercicios para reforzar o aplicar dichos términos; esto conforma un ejemplo de la didáctica más común en nuestras universidades actualmente. Por mencionar algunos, el texto de Dondis (2011), tiene un apartado al final de cada capítulo con el título *Ejercicios*, plantea en varios de ellos hacer láminas con composiciones utilizando el dibujo o la fotografía¹. En el caso de Scott (1999) podemos ver al final de cada unidad o tema, un apartado en el que se establece una serie de datos bajo el título de *Problema* con los siguientes subapartados: finalidad, problemas, indicaciones, materiales y presentación. Por último el de Zelanski y Fisher (1996) tiene también al final de las unidades un apartado denominado *Studio problems* donde se sugieren ejercicios un poco más elaborados donde la aplicación de los conceptos se plantea en ejercicios más largos y complejos.

Estos ejemplos resultan paradigmáticos de la forma en que da la didáctica de estos temas en la formación del diseñador, se trata de ejercicios normalmente de dibujo al natural, dibujo técnico, collage o fotografía en los que como su nombre lo dice se ejercita, se pone en práctica la observación, la habilidad manual, espacial y conceptual para llevar a cabo actividades donde se realzan las cualidades de cada concepto y se realizan composiciones que muestran los elementos visuales y su gramática o acomodo.

Finalmente hay que considerar que cualquiera que sea el propósito de la clase y la filosofía de la escuela, un programa de asignatura debe ser el resultado de una planeación didáctica, este documento materializa primero que todo una intención, unos objetivos de aprendizaje, debe estar estructurado de forma que se especifiquen los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales a desarrollar, marca métodos y técnicas, ejercicios que se realizarán,

calendarización de las actividades, los materiales informativos necesarios para su desarrollo y los requerimientos técnicos para llevarlo a cabo.

En la práctica

Se realizó una encuesta dirigida a uno o dos maestros representantes de las carreras de arquitectura, diseño de interiores, diseño gráfico y artes visuales que imparten clases para la comprensión de los conceptos básicos de composición, sintaxis y gramática en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Se identificaron algunos datos que nos permiten observar un panorama general de los procesos de enseñanza y aprendizaje dentro del aula, así como sus fundamentos básicos. El objetivo primordial de las asignaturas se establece en dotar a los alumnos de habilidades para la comprensión y representación de elementos en un plano y presentar posibilidades tanto de conceptualización como de comportamiento de los materiales. Dentro de la lista de autores más utilizada por las disciplinas de diseño se encuentran: Bruno Munari, Joan Costa y Wucius Wong.

Los ejercicios de observación del entorno son relevantes para la comprensión de los temas tratados en clase, ya sea mediante actividades de fotografía, dibujo o recopilación de información en un contexto cotidiano. La dinámica de las clases está enfocada en general a la exposición por parte del maestro (su teoría) y la participación de los alumnos (intervención) en torno a un proyecto previamente identificado, con materiales de tipo heurístico, es decir, aquellos cuyo objetivo es propiciar actividades de aprendizaje asociadas al análisis, síntesis y evaluación de la información más que a la simple transmisión o a la apropiación de contenidos. También se cuenta con apoyo expositivo para presentar de forma visual y por tanto ilustrativa, que da razón de los ejemplos de clasificaciones, procesos, obras, productos, etc.

Si existe una coincidencia en la forma de enseñar los fundamentos del diseño de nuestros profesores con la mayoría de aquellos que imparten estos cursos básicos en otras instituciones, es que cada concepto se aprende en un sentido práctico y siempre hay más de un elemento compositivo así como características de acomodo en cada ejercicio. De manera general, las formas de enseñanza más comunes suelen ser la exposición de conceptos por parte de los profesores y luego los ejercicios prácticos hechos por los alumnos y guiados por ellos, muchas veces tratan de la resolución de problemas visuales

específicos incluso con los primeros ejercicios sobre productos complejos (un cartel, una maqueta).

De las estrategias más utilizadas en las diferentes escuelas de diseño, están la observación del entorno, la ejemplificación, el análisis de conceptos para su posterior aplicación, pero sobre todo la propuesta visual de cada alumno en función de sus habilidades compositivas y sus competencias creativas así como el dominio técnico que vayan desarrollando. En los ejercicios y láminas se utilizan todo tipo de materiales aunque los más comunes en cuanto a soportes son: cartón ilustración, cartón cáscara de huevo, batería, papel de dibujo, etc.; para realizar los ejercicios se utilizan instrumentos de dibujo, estilógrafos, plumines negros o de color, instrumentos de medición, materiales para la creación como papeles de colores, recortes, imágenes, incluso actualmente la computadora; para la aplicación del código cromático se usan tanto colores de palo, de cera, como pintura acrílica, y en cuanto a pegamentos los hay de diversos tipos según el material. En la enseñanza del color es común la construcción de un círculo cromático, ejercicios de armonías y tonos. Una vez avanza en los cursos se pide al alumno una mayor aportación en la interacción de los conceptos.

Veamos algunos ejemplos, se les presenta a los alumnos ya sea con material impreso, lecturas o apuntes, o a través de presentaciones (power point, prezi) la definición de conceptos; la explicación se apoya a través de la representación de cada uno de los conceptos con figuras geométricas simples.



Fig. 1 y 2 On line DesignTeacher, s.f

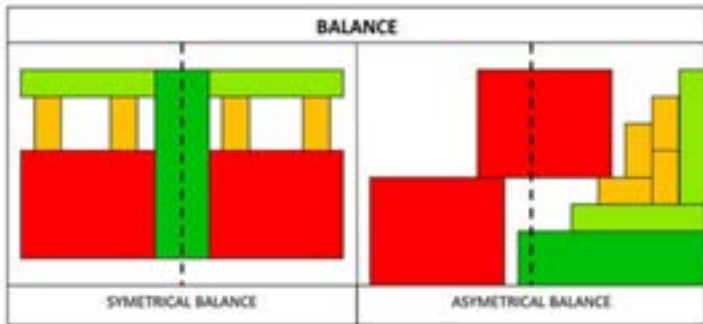


Fig. 3 Lamp, L., s.f

Otra forma de explicar los conceptos es mostrar cómo se dan en la naturaleza y/o en composiciones ya terminadas, en ejercicios de artistas o diseñadores.

Balance is the consideration of visual weight and importance. It is a way to compare the right and left side of a composition.



The butterfly below by itself is essentially **symmetrical**. Both sides are similar in visual weight and almost mirrored. Because symmetrical balance often looks more stiff and formal, sometimes it is called **formal balance**.

Asymmetrical balance is more interesting. Above both sides are similar in visual weight but not mirrored. It is more casual, dynamic, and relaxed feeling so it is often called **informal balance**.

Radial balance is not very common in artists' compositions, but it is like a daisy or sunflower with everything arranged around a center. Rose windows of cathedrals use this design system.



Of course a butterfly, even though it is symmetrical, doesn't look stiff and formal because we think of fluttering butterflies as metaphors for freedom and spontaneity. It is a case of

Fig. 4 Bartel, 2012.

- **Balance** - can be Symmetrical or Asymmetrical.

Symmetrical = dividing a composition into two equal halves with seemingly identical elements on each side.



Asymmetrical = balance based upon a visual sense of equilibrium that can be felt more than it can be measured. There are no specific rules for asymmetrical balance except that of diversity.

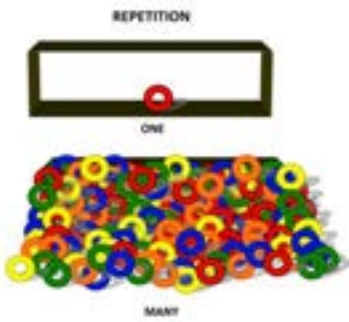


Fig. 5 Mueller, Ellen (2015).



From the top left to bottom right, the level of Continuity, angular and curved features amongst forms most angular to most continuous. At the extremes of this continuum, the *il Conico* will be most effective at grabbing attention, and the *il Mondo* will be most liked generally. The *pong* and *pona* incorporate both angular and continuous features, balancing attention-getting with likeability. Ultimately, the *il Conico* and *pong* are also the best selling teapots.

Fig. 6 Kelly, K. (2012).

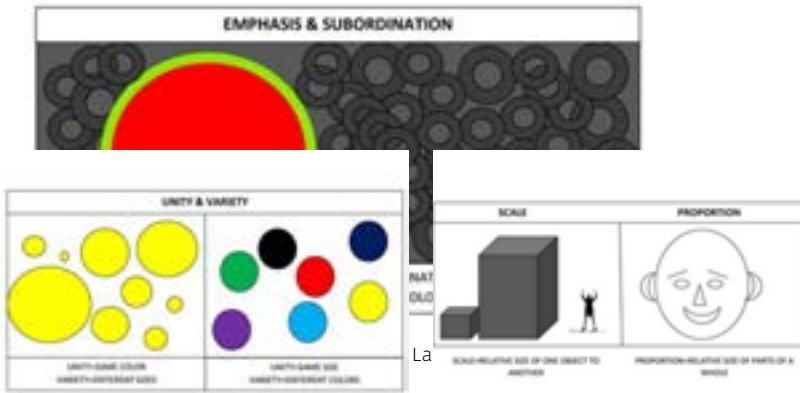


Donald Judd: repetition as a minimalist



Fig. 7 y 8 Lamp, L. (s.f)

Se explican los conceptos también mostrando la diferencia entre estructuras compositivas, o la relación entre conceptos, por ejemplo.



Finalmente hay también material a manera de infografías, que permite visualizar los conceptos de forma resumida, en este caso se trata de los conceptos básicos aplicados, pero nos permite visualizar cómo los mismos códigos cromáticos, morfológicos y tipográficos que conforman la comunicación visual son los que se utilizan para materializar cada término:



Fig. 12 Wilson, R. (2014).

La enseñanza creativa se da desde el momento en que se exponen los conceptos, pero también en la forma en que se pide que se lleven a la práctica:

La creatividad está ligada al trabajo productivo, a la labor transformadora, a la invención, al descubrimiento, al a búsqueda y a la duda. Por consiguiente al pensamiento y a su desarrollo, a la acción constructiva, al conocimiento y a la comunicación (Rollie y Branda, 2004:127).

Hay técnicas de aprendizaje sencillas que fomentan el trabajo creativo individual o en equipo y que también definen la manera en que los alumnos construyen su aprendizaje. La técnica de la rejilla para hacer una lectura, la discusión de un tema, la observación del entorno, el análisis de casos, la búsqueda de información, la identificación de analogías y la gran variedad de técnicas creativas para flexibilizar la mente y generar nuevas ideas (lluvia de

ideas, mapas mentales, conexiones morfológicas, relaciones forzadas, uso de analogías, seis sombreros, etc.).

Pero la creatividad surge especialmente a la hora de proponer los ejercicios, los hay en los que se le pide al alumno que haga un ejercicio más que todo de pericia técnica, por ejemplo de una fotografía o dibujo de su elección hacer un dibujo con puntos. Pero hay ejercicios en donde se plantean tareas menos comunes para que el alumno acceda o profundice en los conceptos de forma diferente, por ejemplo antes de hacer un trabajo con puntos leer sobre el puntillismo, hacer un mapa conceptual del tema, observar obras de pintores que lo promovieron, hacer diferentes pruebas con tinta negra para conformar un pequeño catálogo de tonos de acuerdo a la separación y concentración de los puntos, y de colores para lograr matices secundarios con puntos de colores básicos; comprendida la técnica, aplicarla en un ejercicio compositivo. El objetivo en un nivel universitario a diferencia de cualquier curso en el que se hacen ejercicios con puntos (recordemos que también es común en la enseñanza artística en casi todos los niveles educativos tratar estos temas fundamentales), sería que el futuro diseñador identifique las cualidades estéticas y prácticas del punto, y no termine realizando sólo ejercicios manuales sino trabajos que le permitan desarrollar habilidades en la composición y conceptualización.

Es muy común que la enseñanza de la teoría del color comience con la elaboración del círculo cromático, mezclas de colores primarios, secundarios y terciarios con negro, blanco y gris para hacer esquemas de tonos, intensidad y luminosidad, luego además tablas de armonías y contrastes, normalmente con pintura a base de agua. Pero también pueden hacerse ejercicios donde se utilicen otro tipo de pinturas, soportes, tamaños, por ejemplo pigmento en polvo sobre algodón o lana, un gran círculo cromático entre todos los miembros del salón, usar otro tipo de materiales ya teñidos como telas, pequeños objetos, cosas naturales, etc. Existen muchos tipos de ejercicios sobre el color un ejemplo diferente podría ser este que propone D.C. Frohardt (1999): dividir el grupo en seis equipos, a cada uno se le asigna un color primario o secundario, de revistas y catálogos los alumnos deben

encontrar y recortar: sombras, valores y tonos del color que les tocó y con ello construir collages monocromáticos, composiciones de formas abstractas.

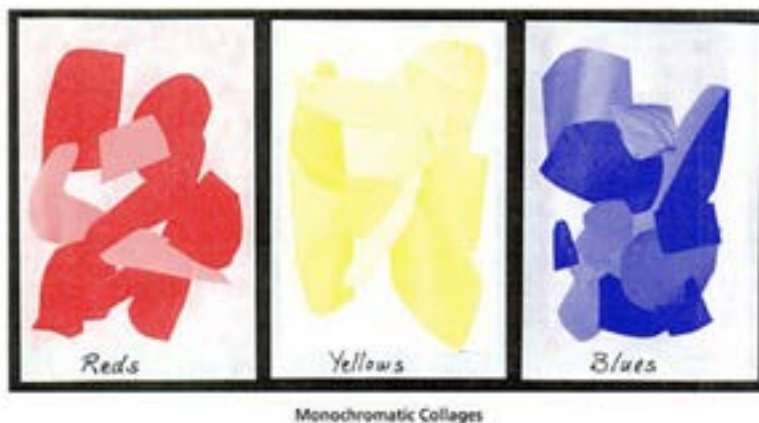


Fig. 13. Frohardt (1999)

A manera de conclusión

El pensamiento visual y creativo, la función imaginativa y el dominio de la intención estética tanto como estratégica, serán desarrollados a partir no sólo de la realización de los ejercicios sino de las conclusiones que se saquen a partir del trabajo realizado. La evaluación de estos ejercicios depende de cada programa de trabajo y los criterios que tanto el profesor, como agente facilitador de la enseñanza, así como la guía curricular de la carrera, expliciten. Por supuesto que un programa puede resultar de formas muy variadas según la experiencia del docente, los perfiles del alumnado y las circunstancias del espacio o las herramientas, sin embargo las rúbricas deben tomar en cuenta que: “los temas de conceptualización, creatividad, proceso de trabajo y técnicas de proyecto de diseño, son los ejes para evaluar un trabajo, que varían según la temática y los contenidos de la propuesta” (Rollie y Branda, 2004), por lo que es importante no solo valorar la técnica sino la forma en que el estudiante va tomando conciencia

del alfabeto visual y conforma propuestas que materializan la reflexión y la elaboración conceptual.

Las posibilidades para enseñar los elementos primordiales de la composición tales como: ritmo, proporción, equilibrio, movimiento, unidad, estructura, direccionalidad, profundidad, contraste, simetría, variación, acento, neutralidad, tensión, armonía, etcétera, son infinitas. Cuando nos referimos a estrategias y tácticas para la enseñanza de estos contenidos tampoco queremos obviar su relación indisoluble con: otros contenidos, con los objetivos de aprendizaje de cada asignatura y con la relación de ésta última con la currícula específica, sin embargo creemos que una apertura en la visión de nuestras disciplinas podría contribuir al diálogo y al aprendizaje significativo de conceptos tan relevantes para los profesionistas de la creación plástica y visual. Estamos conscientes de que, si bien existen varios principios específicos que se aplican ya en la práctica de manera cotidiana, ver no sólo cómo es entendido el elemento conceptual del término, sino el estético sería interesante como experiencia creativa, esto podría iniciar diferentes manifestaciones. El aprendizaje creativo permitiría dar pie a diversas secuencias de actividades tanto individuales como grupales, que estimulen la adquisición de habilidades para crear.

Por último sería importante identificar que la gramática visual permite la adquisición de contenidos y herramientas transversales que se utilizarán a lo largo de toda la carrera y la vida profesional del diseñador, es el primer contacto con los distintos procedimientos y técnicas del dibujo y la creación visual, así como con los materiales y medios manuales para la construcción gráfica y tridimensional. Pero más allá de eso, estos cursos permiten además que el estudiante identifique las bases de la expresión conceptual y los procedimientos básicos de la comunicación visual, si esto lo puede hacer reflexionando sobre el mundo que lo rodea y mediante la práctica tanto de la habilidad manual como cognitiva, resultará una experiencia significativa que potencie las competencias para el trabajo conceptual tan necesario para el diseñador.

Notas

¹Como ejemplo pueden verse los siguientes ejercicios:

1. Fotograbie o encuentre un ejemplo de equilibrio perfecto y un ejemplo de desequilibrio completo. Analícelos desde el punto de vista de la disposición compositiva básica y sus efectos.
2. Haga un collage usando dos contornos diferentes, como medio para identificar y asociar dos grupos distintos (por ejemplo, viejo/joven, rico/pobre, alegre/triste).

3. Ponga un ejemplo de diseño visual malo en grafismo que, aunque pretenda transmitir un mensaje, sea difícil de leer y comprender. Analice en qué grado ha contribuido la ambigüedad a este fracaso de la declaración visual. Rehaga el diseño en forma de croquis (1) para nivelar el efecto y (2) para aguzar el efecto.

Referencias

- Ackermann, U. (2000) "Conceptos Corporales de la modernidad en la Bauhaus" en Fiedler, J y Feierabend, P. Bauhaus, Barcelona, Kónemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Bartel, M. (2012) Some Ideas About Composition and Design Elements, Principles and Visual Effects, formal aspects of composition and design [en línea]. Disponible en: <https://www.goshen.edu/art/ed/Compose.htm>
- Dondis, D.A. (2011) La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual, Barcelona, G. Gill.
- Frohardt, D.C. (1999) Teaching Art with Books Kids Love: Teaching Art Appreciation, Elements of art and principles of design with award-winning children's books, Colorado, Fulcrum Publishing.
- Kelly, K. (2012) Universal Principles of Design Practical design solutions Cool Tools. [en línea]. Disponible en: <http://kk.org/cooltools/archives/6139>
- Lamp, L. (s.f) Design in Art: Balance and Contrast, Tutorial, Fine Arts, Sophia [en línea]. Disponible en: <http://www.sophia.org/tutorials/design-in-art>
- Lupton, E y Miller, J.A. (1994) El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño, México, G. Gill.
- Metzger, Ch. (2000) "Música sin interrupciones: pequeña historia musical de la Bauhaus" en Fiedler, J y Feierabend, P. Bauhaus, Barcelona, Kónemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Mueller, E. (2005). Elements & Principles of 2D Design, Drawing from Observation, Drawing I, Resources, Teaching Portfolio [en línea]. Disponible en: <http://teaching.ellenmueller.com/drawing-1/resources/elements-principles-of-2d-design/>
- On line Design Teacher (s.f). Design Elements, Design Principles, [en línea]. Disponible en: http://www.onlinedesignteacher.com/design_theory/design_principles.html+.VRÁynPyUcpU
- Rollé, R. y Branda, M. (2004) La Enseñanza del Diseño en Comunicación Visual, Buenos Aires, Nobuko.
- Scott, R.G. (1999) Fundamentos del diseño, México, Limusa.
- Wilson, R. (2014). CARP Visual Design Principles for Elementary Students, [en línea]. Disponible en: <http://www.coetail.com/wayfaringpath/2014/10/08/carp-design-principles-for-elementary-students/>
- Zelanski, P. y Fisher, M.P (1996) Design principles and problems, Florida, Holt, Rinehart and Winston.

Hugo Gil Flores
Arturo Verduzco Godoy
Gloria S. García López

Resumen

Hoy más que nunca la identidad es una configuración de múltiples aristas producto del vertiginoso devenir socio-histórico-cultural, que en el caso de los jóvenes puede resultar no solo problemático en términos sociales y psicológicos, sino también dramático, ya que la identidad es construida en un entorno de carencias y cambios en los modelos de familia y de identidad social. Estos cambios obligan a las instituciones, sobre todo a las educativas, a reflexionar respecto a su quehacer para replantear la relación de enseñanza-aprendizaje, y a sentar las bases para una visión de continuidad entre todos los niveles educativos, el saber mismo y sus estrategias metodológicas, toda vez que debe reflejar al ser humano contemporáneo: flexible, cambiante, ágil y policultural.

Palabras clave: *identidad, educación, cultura, complejidad, jóvenes.*

Modelos de identidad de los jóvenes y su impacto en el proceso de enseñanza-aprendizaje

Se ha vuelto lugar común hablar del estallido de los metarrelatos, parecen viejas esas formas modernas en las que una narrativa totalizadora convencía de su vasto alcance para explicar la complejidad humana. De esta manera, hoy estamos colocados en discursos de la “inminencia” (Canclini, 2011),¹ o de un destino trágico, ya que “cada uno se ve remitido a sí mismo. Y cada uno sabe que ese sí mismo es poco” (Lyotard, 2004: 36). La configuración de identidades queda así al libre juego de lo que cada uno pueda encontrar en un juego abierto, cuyas reglas cambian apenas iniciamos. Esto, sin embargo, puede resultar no sólo problemático en términos sociales y psicológicos, sino incluso dramático en el caso de los jóvenes, no porque creamos o queramos identidades homogéneas sino porque éstas son construidas, para la mayoría, en medio de carencias: de empleo, de acceso a la educación, a la alimentación, a la salud, a una dieta cultural que no pueda calificarse de hambruna –al negarse, también, el acceso a los bienes simbólicos que las sociedades producen– al reducirse a programas, espectáculos o literatura chatarra.

La Identidad, impulsada por el Estado-nación –como el productor monopólico de sentido– que en su discurso nos persuadió de que ésta era homogénea, ha dejado de funcionar, por el contrario, ahora se convierte en un lastre para el buen funcionamiento de un sistema que finca su narrativa en el consumo de las mercancías y los servicios, y no en la protección social. Ahora, ni el nacionalismo cohesionador ni las viejas utopías salvadoras son ejes que articulen la resistencia o el diseño del porvenir. Al parecer, lo que se nos ofrece es un presentismo sin fin,² un aquí y ahora para hacer el día, lo que nos queda es la entelequia de una difusa coherencia modernizadora que dice garantizar, siempre postergando, el arribo a algún anhelado puerto.

De un lado la Identidad, cuyos viejos puntos de reunión se han desgastado, y de otro un Estado que no es capaz, y no le interesa, la construcción de un ser nacional, que le impide la consecución de su preservación en contextos del vertiginoso producir/consumir mundial que siempre tiene prisa, diluye las fronteras (simbólicas, económicas, políticas) y que sólo confía sus deberes al mantenimiento del aparato burocrático y preservación del monopolio de la violencia.

Las identidades fragmentadas³ circulan del ciberespacio al centro comercial, al lugar de trabajo, a la escuela, a la casa, al ni estudio ni trabajo, a la calle sin más. La identidad no está ahí, hay que hacerla con los elementos que se tengan a la mano, a partir de las disposiciones con las que se cuenta para dar sentido a

la vida: “Se ha dado plena libertad a las identidades y ahora son los hombres y las mujeres concretos quienes tienen que cazarlas al vuelo, usando sus propios medios e inteligencia” (Bauman, 2010: 91).

Las identidades son cada vez menos heredad y más construcción en incertidumbre; ni el Estado ni otras instituciones, subráyese la familia, son ahora protagonistas centrales en la conformación de una identidad individual o colectiva; es el mundo del encuentro líquido y desencuentros seguros de la construcción identitaria en un juego que se llama no sólo competir con el otro sino desbancarlo, a la manera del juego de las sillas vacías, donde al final solo uno de los participantes tiene asiento, sobran sillas inútiles y todos están parados.

[...] se ha hecho evidente que una dimensión de la expansión occidental a nivel planetario, la más espectacular, y tal vez, la de mayores consecuencias, ha sido la lenta pero implacable globalización de la producción de desecho humano, o, para mayor precisión de “desechos humanos” que ya no son necesarios para completar el ciclo económico y que, por tanto, resultan imposibles de alojar en un marco social que se haga eco de la economía capitalista [...] una industria de eliminación de desechos” (Bauman, 2010: 91).

En la esquizofrenia hilarante, mientras miles de jóvenes padecen el desempleo, nos quieren hacer creer, según machaca un insultante spot de propaganda gubernamental, que “Hola, soy Luis, tengo setenta y cuatro años ¿y qué creen? Encontré trabajo”.

Es la trampa que aprisiona a un cierto discurso juvenil, sobre todo de aquellos que se consideran ganadores: el de los losers y los winners, con en el que se aprende que en la vida te va según la medida de la agresividad, de la astucia, de la sagacidad o habilidad “del que no tranza no avanza”, sin mayores referencias al sistema de inclusión-exclusión de las leyes del capital, a la indiferencia frente al dolor de los otros, en fin, un discurso que culpa al individuo por sus malas maneras de actuar, o dicho con benevolencia, a su mala suerte. Ya la investigadora Rossana Reguillo subrayaba, con respecto a la encuesta nacional “Los mexicanos de los noventa”, que “54% de los ciudadanos cree en la suerte [...] Para replantear algunos falsos supuestos, los datos señalan que 43% de los que afirman creer en la suerte cuentan con estudios universitarios completos y 30% de quienes afirman creer en las limpias viven en zonas con grados de urbanización muy alta” (Reguillo, 2000: 60).

Dejados a su suerte, o más precisamente a su “mala suerte”, los individuos habrán de situarse en un “agarrarse de donde se pueda” o un “sálvese quien pueda”. Para muchos jóvenes es la comunidad de amistades –frágiles, elusivas, temporales– el único espacio donde pueden encontrar lo más parecido a una comunidad identitaria: estética, compartida en los gustos del vestir, de escuchar música, de representarse en el deambular por los mismos espacios que los hacen invisibles y en los que algunos se harán visibles dejando sus marcas (tags) como un eco de su presencia que molesta y, en no pocos casos, retardadora. Desorientados, igual que la mayoría de adultos, en un presente que se sabe no está ligado a un porvenir promisorio. Hacer tribu como cohesión alentadora, operación de alternativas, ya que “heridos por el abandono, los hombres y mujeres de nuestra época sospechan que son las piezas del juego de otro” (Bauman, 2010: 103).

En un contexto con fuertes tendencias homogeneizadoras y en una sociedad que ha ido suprimiendo los “ritos de pasaje y de iniciación”, pero que exagera la diferenciación y segmentación entre los grupos de edad, a través del sistema productivo y de las fuerzas del mercado, y de manera particular, a partir de una crisis en las “instituciones intermedias”, incapaces por distintos motivos de ofrecer certidumbres a los actores sociales, las culturas juveniles han encontrado en sus colectivos elementos que les permiten compensar este déficit simbólico, generando diversas estrategias de reconocimiento y afirmación, entre las que se destaca el uso de objetos, marcas y lenguajes particulares. En el uso selectivo de los objetos que hacen los jóvenes, hay un acto de apropiación del sistema de producción de formas estéticas (Reguillo, 2007: 100).

Compartir subjetividades, estrategias para presentarse, para hacerse presentes en las direcciones que los individuos puedan trazarse, virtualmente, usando el cuerpo a manera de lienzo y memoria con los tatuajes, las escarificaciones y las intervenciones, el grafiti, los accesorios diferenciadores, los gestos y la postura corporal, la ocupación en diversidad de aficiones, una movilidad que siempre está pidiendo más o sumergida en el tedio y la indiferencia, o en otras formas simbólicas de aprehender la realidad, pero cualesquiera que sean las respuestas quizás lo cierto es que “en el fiero mundo de las oportunidades fugaces y de las seguridades frágiles, las innegociables y agarrotadas identidades chapadas a la antigua simplemente no sirven” (Bauman, 2010: 63).

Para la educación, y particularmente para la práctica docente, adquiere singular relevancia entender los procesos de construcción de identidades juveniles, aquello que singulariza, angustia, hace orgullo, da sentido. Son individuos concretos los que están en la interlocución pedagógica, y de la comprensión

de la complejidad de los actores, en especial los estudiantes, depende mucho el éxito educativo. Y si nos aventuramos a pensar a la educación como procesos para generar aliento en los jóvenes estudiantes, hay entonces mucho que alentar.

Y es que es a partir del siglo XX se suscitaron cambios en los paradigmas sociales que han afectado las prácticas educativas y familiares. La inserción de la mujer en la estructura laboral modificó la dinámica familiar e impulsó la creación de estancias donde los niños son cuidados y educados mientras los padres trabajan. En otras ocasiones, son los abuelos, las tías, las nanas u otras personas son quienes se encargan de velar por el bienestar de los hijos. Este fenómeno ha propiciado la inserción de nuevas figuras en la crianza y la educación de los niños.

La familia como instancia modeladora de la disciplina, valores, actitudes y aptitudes de los hijos, ya no está cumpliendo con esta misión, razón por la cual los jóvenes no desarrollan satisfactoriamente la “socialización primaria”, de tal suerte que al ingresar a la escuela los estudiantes manifiestan numerosas dificultades para lograr el proceso educativo que los especialistas denominan “socialización secundaria” (Savater, 2001: 56).

Ante este fenómeno, la institución escolar enfrenta la dificultad de adaptar sus prácticas educativas a nuevos esquemas para los cuales no está preparada. ¿Cómo apoyar a los jóvenes que no han logrado, ni siquiera a nivel de educación media, pautas de comportamiento social básicas que les permitan asumir actitudes de aprendizaje adecuadas para su desempeño en las aulas y fuera de ellas? El planteamiento en sí mismo representa un reto en los tiempos actuales dado que, aun cuando la sociología, la psicología y la educación comienzan a estudiar esta problemática, todavía hace falta realizar más estudios al respecto y elaborar propuestas concretas para solventar las dificultades que se presentan en los sistemas educativos de todos los niveles.

Uno de los factores que ha propiciado el fenómeno de la carencia de un logro adecuado de socialización secundaria es la búsqueda a ultranza de lo juvenil en los modelos contemporáneos de comportamiento. Esta visión excluyente promueve el arraigo de posturas radicales sobre lo que se concibe como juvenil y lo que está ligado a la vejez, infravalorada por la sociedad y que arrastra una serie de consecuencias que repercuten en la relación educativa al no establecerse de manera definida las relaciones de autoridad desde el núcleo familiar. Una vez que la familia se declara incompetente para ejercer la autoridad sobre su

descendencia, es el Estado el que debe asumir esta responsabilidad, cosa que muy probablemente no se logre de manera satisfactoria.

Gimeno Sacristán utiliza un término que rescata del antropólogo alemán Van Gennep denominado “rito de paso”, que se emplea para delimitar y poner de relieve los momentos en que los seres humanos atraviesan por etapas críticas que pueden considerarse de transición, de esta manera

[...] los ritos de paso hacen referencia a la peculiar forma que adoptan determinados lapsos en la vida de las personas en el seno de la cultura a la que pertenecen, en los cuales tienen que abordar la necesidad de adaptarse a nuevas normas de conducta que implican reacomodaciones en las formas de vida personal, en las relaciones sociales y también en sus identidades (Gimeno, 1996: 20).

El rito de paso al que asistimos ahora afecta de manera profunda a todos los sectores de la sociedad, particularmente a las instituciones educativas, pues la forma tradicional como se ejercía la enseñanza-aprendizaje (práctica que se ha modificado en sí misma a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías) presenta dificultades ante el reto que plantean las nuevas generaciones de estudiantes. El modelo tradicional de familia se está modificando y su reflejo en el proceso de enseñanza-aprendizaje se evidencia indefectiblemente. Ya no es suficiente con proponer las temáticas de estudio y las diversas actividades requeridas para el logro de los aprendizajes, existe un factor fundamental, la transición, que se debe resolver en esta relación en la cual participan diversos sujetos.

Michel Maffesoli (1990: 140-141) señala que a nivel social, las nuevas formas de relacionarse corresponden más a un modelo de “estructura compleja u orgánica” que adoptan la figura del tribalismo, el cual conlleva formas de socialidad más ligadas a un modelo comunitario que trasciende el individualismo burgués. Esta tribalidad consiste en el constante vaivén de los individuos de un grupo a otro, es decir, de una tribu a otra ya sin adscripción específica a una en particular. Así, un joven igual acude a una presentación de música de banda que a un concierto de música electrónica y participa en un grupo de atletismo.

Crisis familiar y modificación del modelo de identidad social de los jóvenes, son algunos de los diversos factores que obligan a modificar las prácticas educativas en todos los niveles formativos, desde la educación preescolar hasta la universidad.

Para Edgar Morin, en la educación actual se priva un problema fundamental caracterizado entre otras cosas por la persecución de una acumulación de

conocimientos y no una organización de los mismos. Desde la perspectiva de este autor, el carácter de la organización, en este caso, del conocimiento, se determina por ser un proceso circular entre la unión (conjunción, inclusión, implicación) y la separación (diferenciación, oposición, selección, exclusión) y más allá, del análisis a la síntesis, de la síntesis al análisis, es decir, implica al mismo tiempo separación y unión, análisis y síntesis. En virtud de que “Nuestra civilización y, por consiguiente, nuestra enseñanza, privilegiaron la separación en detrimento de la unión, el análisis en detrimento de la síntesis. Unión y síntesis quedaron subdesarrollados” (Morin, 2007: 26-28). Así, la desunión aísla a los objetos de su contexto natural y del conjunto del que forman parte, lo que determina que desde la cognición sea necesario poner en su contexto un conocimiento particular y situarlo respecto de su conjunto, es decir, contextualizarlo.

Dado que el desarrollo de la aptitud para contextualizar y totalizar los saberes tiende a producir un pensamiento ecologizante, es decir, un pensamiento que permite situar todo acontecimiento, información o conocimiento en relación inseparable con su medio, esta aptitud se convierte en un imperativo de la educación. Morin:

Un pensamiento de este tipo se vuelve inseparable del pensamiento de lo complejo,⁴ pues no basta con inscribir todas las cosas y hechos en un “marco” u “horizonte”. Se trata de buscar siempre las relaciones e inter-retro-acciones entre todo fenómeno y su contexto, las relaciones recíprocas entre el todo y las partes [...] ¿Cuáles son los principios que podrían elucidar las relaciones de reciprocidad entre partes y todo y reconocer el vínculo natural e insensible que relaciona las cosas más alejadas y las más diferentes? ¿Cuáles son los modos de pensar que nos permitirían concebir que una misma cosa pueda ser causada y causante, ayudada y ayudante, mediata e inmediata? (Morin, 2007: 27-28)

Morin plantea que la solución puede darse a través de una reforma del pensamiento que genere una idea del contexto y de lo complejo, es decir, una forma de pensar que vincule y afronte la falta de certeza; se refiere específicamente a una reforma todo terreno en la que se reemplace la causalidad “anilineal” y la “unidireccionalidad” por una causalidad en forma de anillo y “multirreferencial”, que enmienda la rigidez de la lógica clásica a través de una “dialógica” que oriente a la concepción de nociones al mismo tiempo complementarias y antagónicas para llegar a un conocimiento de la integración de las partes en un todo a partir del reconocimiento de la integración del todo

dentro de las partes, es decir, unir la explicación a la comprensión en el análisis de todos los fenómenos humanos (Morin, 2007: 97-98).

Esto nos indica que un modo de pensar capaz de vincular y solidarizar conocimientos disjuntos es capaz de prolongarse en una ética del vínculo y de la solidaridad entre humanos. Un pensamiento capaz de no estar encerrado en lo local y lo particular sino concebir los conjuntos sería capaz de favorecer el sentido de la responsabilidad y de ciudadanía. La reforma del pensamiento tendría, por lo tanto, consecuencias existenciales, éticas y cívicas. (Morin, 2007:102)

En este sentido, conviene señalar los cinco rasgos esenciales que Morin determina respecto de la misión de la enseñanza:

- “preparar las mentes para que respondan a los desafíos que plantea para el conocimiento humano la creciente complejidad de los problemas;
- “preparar las mentes para que enfrenten las incertidumbres que no dejan de incrementarse, no solo haciéndoles descubrir la historia incierta y aleatoria del Universo, de la vida, de la humanidad, sino favoreciendo en ellas la inteligencia estratégica y la apuesta a un mundo mejor;
- “educar para la comprensión humana entre los seres cercanos y los que están alejados;
- “enseñar la filiación [nacional] en su historia, en su cultura, en la ciudadanía republicana e introducir la filiación de [América Latina];
- enseñar la ciudadanía terrestre, enseñando la humanidad en su unidad antropológica y sus diversidades individuales y culturales, así como en su comunidad de destino propia de la era planetaria, en la que todos los humanos se enfrentan a los mismos problemas vitales y mortales [...] Las cinco finalidades educativas están ligadas entre sí y tienen que nutrirse unas de otras (la cabeza bien puesta, que nos da la aptitud para organizar el conocimiento, la enseñanza de la condición humana, el aprendizaje de la vida, el aprendizaje de la incertidumbre, la educación ciudadana). También deben provocar la resurrección de la cultura por medio de la conexión de las dos culturas y [...] contribuir a la regeneración de la laicidad y al nacimiento de la democracia cognitiva Morin, 2007: 106-107).

Sin duda nos adherimos al paradigma propuesto por Morin, y consideramos que, desde nuestro ámbito y situación particular, es conveniente que inicial y paralelamente, por lo menos, reflexionemos respecto a los siguientes planteamientos:

- Identificar la estrategia para hacer un replanteamiento de la metodología del aprendizaje, pues actualmente el avance de las disciplinas no esboza la temática de la certidumbre y por lo tanto “nadie puede fundar un proyecto

de aprendizaje y conocimiento, en un saber definitivamente verificado y edificado sobre la certidumbre” (Morin, Ciurana y Motta, 2002: 17-19). Es necesario ir y venir de un campo al otro para crear y recrear la compleja realidad en la que vivimos.

- Identificar las posibles estrategias que posibiliten una continuidad entre la formación de los distintos niveles tanto en lo que se refiere al planteamiento metodológico como en cuanto a los contenidos que se contemplan en los currícula respectivos.

- Identificar la posible estrategia para generar una reestructuración curricular por competencias y articular dichas competencias a todos los niveles educativos para participar de un proyecto pedagógico y social que cobre sentido para el estudiante.

- Incorporar a la currícula, los avances aportados por las corrientes sociológicas, psicológicas, pedagógicas y de la filosofía de la educación para que los procesos de enseñanza-aprendizaje sean vigentes y puedan responder a las demandas sociales.

- Modificar las prácticas de evaluación a partir de los replanteamientos que se están gestando desde la filosofía de la evaluación y que, mediante las competencias, se proponen de manera flexible y continua en donde el estudiante mismo es su principal evaluador.

- Establecer el vínculo profesor-alumno desde una lógica de interacción más que de imposición en la cual los alumnos puedan expresarse libremente en un clima de responsabilidad y corresponsabilidad.

- Prestar más atención a las “culturas juveniles” (Gimeno, 1996), dado que los adolescentes se encuentran en una etapa de transición en la cual requieren diversos foros de expresión que respondan a su búsqueda de identidad.

Por lo tanto, y a manera de conclusión, consideramos que las identidades juveniles comportan una conformación que es nutrida de múltiples “fuentes”, de una hibridación que permite el traslado de valores o representaciones de puntos extremos (donde “lo rural” puede ser mezclado con “lo industrial”), y cuya permanencia, en sociedades caracterizadas por la incertidumbre y la multiplicidad, no garantizan la uniformidad de todas las expresiones, ya que la individualidad rompe con lo uniforme y asume una “vida en plural”. Su rasgo está en la dispersión; su meta es ser múltiple y diverso. Del sujeto, centrado,

autónomo, al sujeto múltiple y plural. Lo diferente adquiere así sentido de proyecto subjetivo. Esta deconstrucción del sujeto moderno lleva a la fractura interna de sus componentes y a facilitar la aceptación de diferentes sistemas de sentido y realidades que el yo centrado no captaba. Acepta el desplazamiento de una sensibilidad a otra [...] No hay para las sensibilidades posmodernas ningún fundamento último ni primero sino relaciones que se fundamentan en otras relaciones: redes, nudos sin principio ni fin; cascadas de realidades, laberintos (Fajardo, 2005: 143).

Definir a las identidades juveniles comporta un riesgo, el de asumir una etiqueta que impida ver la complejidad de las diferentes formas en que se construye sentido; las nociones de patria o familia, por ejemplo, tendrán que ser leídas a la luz, ya no de un código preestablecido como valor supremo o verdad absoluta, sino en la dinámica de los veloces cambios que operan en la estructura social que a su vez está cruzada por una multiplicidad de informaciones y valores procedentes de los más disímbolos intercambios.

Los valores estéticos se han vuelto inestables, las posibilidades de búsqueda e intercambio parece que no se agotan y la construcción está siempre en operación haciendo que el sujeto se enfrente, sea seducido, arriesgue al encuentro con nuevas maneras de pertenecer, estar en los diferentes campos que la dinámica social le posibilita o reclama. Las sensibilidades se mueven para entremezclarse surgiendo nuevas maneras de asumir la identidad frente a los otros, produciendo estabilidades de corta duración o una estetización sin adjetivos (el portar en una camiseta el símbolo anarquista no me obliga a serlo o a saber qué cosa es eso del anarquismo). Pareciera que lo que se dice es “no hay más compromiso que el no tener compromiso”, la definición que hace ver al joven como acabado y no como alguien que está en permanente búsqueda. La deslocalización y descentración son paradójicamente el eje que moviliza el discurso de la identidad.

Desde nuestra consideración los procesos de producción artística son procesos que se dan a través de un pensamiento del contexto y de lo complejo al implicar “inter-retro-acciones”, es decir, la consecución de acciones que se caracterizan por tener causalidades en forma de anillo, multireferenciales y dialógicas, pues en ellos generalmente se siguen procedimientos atendiendo a nociones que al mismo tiempo pueden ser complementarias y antagónicas que permiten llegar a un conocimiento de la integración de las partes en el todo a partir del reconocimiento de la integración éste en dichas partes. Por ejemplo, se conoce el cuerpo humano como una integración de fragmentos y se reconoce la posibilidad de representar sólo alguna(s) de éstos para constituir un todo

como obra de arte en la que se percibirá que esa fragmento nos habla del todo, es decir, del cuerpo.

Es así que en nuestro contexto educativo, relacionado con las disciplinas del arte, el reto consiste en rebasar el problema fundamental caracterizado, entre otras cosas, por la persecución de una acumulación de conocimientos y no una organización de los mismos, como bien señala Edgar Morin (2007: 26-28). Ello en atención a dos aspectos básicos: uno: la población estudiantil que recibe nuestra institución, que manifiesta en términos generales, y de entre otras, una debilidad en las competencias para analizar, sintetizar y contextualizar; dos: el arte es una expresión humana que se manifiesta a través de representaciones que derivan de las múltiples realidades que el profesional del arte o artista percibe de su entorno o contexto particular. Entonces, establecer estrategias educativas que favorezcan el desarrollo de un pensamiento ecologizante, al cual identificamos como básico, medular e imperativo, orientará la generación de una reforma del pensamiento.

Consideramos que es condición fundamental modificar la práctica educativa puesto que en la postmodernidad el hombre se mueve de manera diferente y el acercamiento a la educación debe reflejar al ser humano contemporáneo: flexible, vinculante, ágil, policultural, y al mismo tiempo, con arraigos y sentido de pertenencia.

Reconocemos que la tarea de la educación superior es preparar a los estudiantes y que esta preparación debe estar sustentada en que los estudiantes reconozcan que hoy por hoy se vive en un mundo de incertidumbres, de retos, de turbulencias, por lo que la práctica y las acciones del docente deben guiarlos de manera intencional y reflexiva hacia la generación de cambios en el mundo, así como a lograr una voluntad sólida para ello.

Estamos ciertos que la enseñanza que promueve el docente en el aula debe fomentar en el estudiante una actitud autocrítica de sí y de sus tradiciones, como también debe promover la capacidad para que se visualice como un sujeto integrante de una región, que se reconozca vinculado a los demás seres humanos, pero además que desarrolle esa capacidad de pensar y reconocer la identidad del otro para reconocer la de sí mismo.

Apostamos por la enseñanza por competencias, la cual supone la transición de una práctica pedagógica basada en la enseñanza, hacia una basada en el aprendizaje, donde la pedagogía se convierta en una guía en la reflexión sobre la acción. Nuestra práctica debe estar abierta a pensar en las diversas maneras de hacer frente a los nuevos retos del conocimiento científico, a

comprender y comprometerse con las generaciones que arribarán a nuestras aulas, atentos a diseñar ambientes de aprendizaje autónomo y creativo, que promueva el respeto, la ética y la responsabilidad social inmediata y del entorno más amplio porque el mundo que tenemos es este ya que lo hemos hecho diverso, complejo y frágil.

Notas

1 Con la caída de los grandes relatos, dice García Canclini, la sociedad boga a la deriva, construyendo con los restos de los antiguos discursos una antropología y estética de lo que está por venir, en donde, especialmente en el arte, no es el artista quien “impone” con su obra el discurso, sino que este ha de ser completado por cada espectador, quien a su vez es portador de múltiples interpretaciones y adecuaciones a la propuesta discursiva original. Lo “inminente” no parte de la certeza unificadora sino de la diversidad de lecturas probables. (Canclini, 2011).

2 Aquí hacemos referencia al famoso *carpe diem*, que en la lógica del capital también puede ser pensado como “el tiempo es oro” o “haz el día porque mañana quién sabe”; sugerimos revisar la novela del premio nobel norteamericano Saul Bellow, *Carpe Diem* (2013). Por otra parte, queremos hacer alusión a la falta de detenimiento, a un aquí y ahora que absolutiza la vida social y no permite la contemplación o navegar fuera de las aguas de la incertidumbre y es que, como afirma Ramón Xirau, “no puede existir un ‘presente’ sin la presencia [...] el presente no existe y, si somos puro presente, somos inexistencia” (Xirau, 1985: 62).

3 Con este término, un tanto exagerado, queremos hacer énfasis en la movilidad de los valores, estéticos por ejemplo, en su impermanencia, o lo que Zigmunt Bauman (2010: 71) llama “comunidades guardarropa”. Si el discurso totalizador se ha vuelto inoperante, ahora las identidades son construidas fragmentariamente, despojándolas del supuesto homogéneo que les dio origen, sobre todo a las conformadas en los programas del estado-nación, en las que se hicieron ajustes hasta al calendario legado por el cristianismo (véase: Ortiz, 2000). Por otra parte, Gilberto Giménez (2005: 36-37) señala que “una de las características centrales de las sociedades llamadas ‘modernas’ sería precisamente la pluralización de los mundos de la vida [...], por oposición a la unidad y al carácter englobante de los mismos en las sociedades premodernas culturalmente integradas por un universo simbólico unitario”. El mismo autor, citando a Loredana Sciolla (1983), anota que “la dinámica de la identidad moderna es cada vez más abierta, proclive a la conversión, exasperadamente reflexiva, múltiple y diferenciada.” (Giménez, 2005: 48)

“Complejidad: (...) no hay definición del sustantivo ‘complejidad’. Lo que se define en todos los ejemplos estudiados es el adjetivo ‘complejo’. Más recientemente, se identifican fenómenos, situaciones, comportamientos, procesos, a los que se puede calificar de

complejos en un sentido que es necesario precisar en cada caso (...) (García, Rolando; 2000: 67).

Referencias

- Bellow, Saul Carpe Diem. Barcelona, Debolsillo.
- Bauman, Zigmunt.(2010). *Identidad*. Buenos Aires, Losada.
- Fajardo, Carlos (2005). *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y categorías*. Guadalajara, ITESO.
- García, Rolando (2000). *El conocimiento en construcción. De las formulaciones de Jean Piaget a la teoría de sistemas complejos*. Barcelona, Gedisa.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México, Katz.
- Giménez Montiel, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. I y II. México, CONACULTA.
- Gimeno Sacristán, José (1996). *La transición a la educación secundaria. Discontinuidades en las culturas escolares*, Madrid, Morata.
- Lyotard, Jean-Francois (2004). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria.
- Morin, Edgar (2005). "Ficha de identidad individual". En Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. II. México, CONACULTA.
- _____ (2007). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Morin, Edgar; Ciurana, Emilio Roger, y Motta, Raúl Domingo (2002). *Educación en la era planetaria. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*. Valladolid, UNESCO / Universidad de Valladolid / Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo de la Universidad del Salvador.
- Ortiz, Renato (2000). *Modernidad y espacio*. Benjamin en París. Bogotá, Norma.
- Reguillo, Rossana (2000). "El oráculo en la ciudad: creencias, prácticas y geografías simbólicas". En Juglares y Alarifes. *Espacio, artes visuales, literatura*, núm. 19-20, abril-agosto, 2000, pp.59-65, Guadalajara, México.
- _____ (2007). *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá, Norma.
- Savater, Fernando (2001). *El valor de educar*. México, Ariel.
- Sciolla, Loredana (1983). *Identitá*. Turín, Rosenberg & Sellier.
- Xirau, Ramón (1985). *El tiempo vivido. Acerca de "estar"*. México, Siglo XXI.

Capítulo dos



Una ventana al

Arte

Limitaciones culturales y artísticas en el temor a la experimentación en el diseño. Facultad del Hábitat, de la UASLP, caso de estudio

Claudia Ramírez Martínez
Ma. Elena González Sánchez
Minerva Betancourt Bravo

Resumen

En el ámbito de las Instituciones de Educación Superior de diseño pretendemos un resultado exitoso y armónico; sin embargo, observamos reservas en la experimentación artística y técnica. Procurar la apropiación del concepto, presente en otras áreas del conocimiento, es un desafío para el docente – alumno. En la Facultad del Hábitat hemos incursionado durante 35 años en la experimentación como una búsqueda sensible y consciente de la libertad creativa del diseñador, a fin de un largo plazo, fomentar el desarrollo de soluciones alternas. En este texto reflexionamos acerca de las principales limitantes culturales y artísticas enfrentadas como sociedad actual; señalamos la importancia social de la actividad del diseño por parte de alumnos, docentes y profesionales, a partir del caso particular de la Facultad del Hábitat.

Palabras clave: Experimentación, estética, libertad, creatividad.

Introducción

El modelo educativo de la Facultad del Hábitat, en todas sus carreras, estuvo dividido en tres áreas del conocimiento: humanística, estética y tecnológica, las cuales se encargaban de las materias que conformaran el bagaje intelectual del futuro egresado. Éstas se articularon de manera práctica en los talleres de síntesis en cada semestre. Los talleres de síntesis fueron considerados el eje central de la Facultad del Hábitat.¹

Para poner de manifiesto los conocimientos adquiridos por parte del alumno, se le enfrenta a proyectos de diseño, por lo que cada Taller de Síntesis presentará mayor complejidad técnica, económica, estética y social, y tendrá que cubrir más requisitos a medida que avanza en su formación académica.

En la Facultad se imparten en nivel de licenciatura las carreras de Arquitectura, Diseño Gráfico, Industrial, Urbano y del Paisaje, Edificación y Administración de Obras y Restauración y Conservación de Bienes Muebles. Todas estas relacionadas con el hábitat y con una estructura académica semejante que consta de tres etapas en su formación: conceptual, instrumental y de especificación. (Kasis Ariceaga, 2014: 21).

Cada semestre, incluyendo los talleres de síntesis, son divididos en tres unidades, generalmente presentan desafíos de diseño con temáticas que transitan entre lo social, lo cultural e incluso lo mercantil. El estudiante es guiado por un asesor de su disciplina y en cada semestre cursado va consolidando su propio proceso hasta llegar a Taller X, donde realiza un proyecto terminal.

En séptimo y octavo semestre, como alternativa al Taller de Síntesis disciplinar, existen dos opciones para los estudiantes:

a) El Taller de Síntesis Multidisciplinario: algún interesado ajeno a la facultad (empresas particulares o instituciones de investigación) solicitan el apoyo de la carrera y trabajan en conjunto con los estudiantes en un proyecto de dicha institución. El proyecto puede ser realizado tanto de manera colaborativa como individualmente y los estudiantes reciben asesoría de un profesor de una o más disciplinas.

b) El Taller de Síntesis Interdisciplinario: participan alumnos de todas las carreras de la facultad y de los dos semestres (7º y 8º). Los equipos de trabajo están conformados, en lo posible, por lo menos por un estudiante de cada carrera y semestre. El proyecto a trabajar es propuesto por los profesores de este taller y los alumnos reciben asesoría de los profesores responsables de las diferentes carreras. El proyecto se gestiona por los estudiantes. Este taller

se implementó en esta forma desde el ciclo enero-junio del 2010 y se realiza con la intención de acercar a los alumnos a una experiencia con la realidad de trabajo profesional, la cual involucra diversas disciplinas.

Se suele realizar un solo proyecto en la totalidad del semestre debido a la complejidad, tanto por el objetivo en sí mismo, como por la dinámica pedagógica propuesta que el alumno no había experimentado.

El trabajo colaborativo también se presenta en las materias teóricas, quedando su aplicación a criterio del docente. En este momento se reflexiona mayormente sobre las experiencias de diseño llevadas en los talleres de síntesis inter y multidisciplinares.

Se observan así los diversos modelos en los que interactúan las disciplinas en un proyecto, ya que de cada uno se manifiesta la intención y los objetivos. Mientras que el trabajo disciplinar busca diferencias en metodologías e ideas de los integrantes, los trabajos multidisciplinares e interdisciplinares enfrentan tanto a los estudiantes como a las posturas de sus disciplinas a las que pertenecen. La relación entre estas disciplinas es lo que diferencia al trabajo multidisciplinar del interdisciplinar: en el primero la relación se entendería como lejana, cada individuo le aporta a una disciplina en específico desde la esfera de su conocimiento, y en el segundo modelo las disciplinas interactúan y crean conocimientos y soluciones comunes.²

La experimentación

Si el término de experimentación es relativamente aceptado en la glosa de diseño mexicano, el término experimento suele no serlo. Al respecto, Mario Bunge diferencia entre el experimento y el método experimental:

El experimento científico es la más rica de todas las formas de experiencia humana: añade a la observación el control de ciertos factores con base en supuestos teóricos y, cuando es preciso, supone medición. El experimento científico, cuanto se realiza con su ayuda y se orienta a contrastar ideas, resulta ser propiamente el método experimental. Y el método experimental se considera a su vez frecuentemente como característico de la ciencia moderna. Por tanto, el estudio del experimento científico tiene interés para el científico mismo, para el filósofo y para el historiador de las ideas (Bunge, 2000: 618).

Probablemente la causa de esta reserva en la aplicación del término sea porque su concepto alude a una parte de las ciencias duras rechazado en los ámbitos artísticos y por un tanto complicado de aceptarse en el diseño, al ubicarse como

una disciplina de frontera entre el arte y la ciencia. Si en el diseño indagamos en principio sobre la fundamentación del problema, parece que no pocas veces existiera un vacío teórico necesario al concepto de experimento (Bunge, 2000: 679–680).

Por ejemplo, en la Facultad del Hábitat las materias que trabajan con la *experimentación formal* se llevan principalmente en los primeros semestres de licenciatura, pero cuestionando a docentes y alumnos si realizaban experimentos la respuesta fue negativa, o bastante condicionada cercanamente a la negativa. Por otra parte, se percibe *experimentación* como un paso por la experiencia, lo cual no es del todo incorrecto pues el término de experimento se desprende etimológicamente de la experiencia; es decir, existe la experimentación pero no se acepta como tal, al no tener una declaración teórica sobre algo que apoye o avale las aplicaciones experimentales. Tal percepción abre la posibilidad a otro término, el de *creatividad*, entendido en este caso como una libertad de pensamiento y de la imaginación.

	Métodos de investigación	Proceso de diseño
Preparación para la investigación.	Revisión de la literatura.	Estudio histórico y contemporáneo de ejemplos.
Recopilación de información. Objetivo: limitar las variables e identificar el problema.	Colección de información preliminar.	Experimentación con materiales e ideas visuales.
Identificación del problema e hipótesis.	Información correlacionada; definición del problema; planteamiento de hipótesis; preparación del diseño de la investigación.	El problema de diseño se identifica a través del análisis visual y su reconocimiento.
Exposición de hechos e interpretación.	La investigación es llevada a cabo; los resultados se analizan; el plan es modificado como sea necesario, basándose en los resultados. Los experimentos son replicados.	El trabajo es creado en series, con cada trabajo se sugieren problemas para explorar en trabajos subsecuentes.
Presentación de resultados y hallazgos.	Publicación de resultados.	Exhibición de trabajo o producción de diseño.

Tabla 1: Comparación del método de investigación científica y los modelos de procesos en diseño (seg. Beveridge, 1957)

En la tabla 1 hemos propuesto la comparación que Beveridge propondría hacia 1957 en *El arte de la investigación científica* donde aparentemente la parte de experimentación sería resumida al comienzo de sus bosquejos.

El proceso de diseño fue percibido a mediados del siglo XX de manera lineal, pues se presumía que únicamente se intervenía creativa y experimentalmente en la etapa de los primeros bosquejos, dejando de lado todo aquello que sí se realizaba en las ciencias duras. Se implicaba igualmente un proceso lineal y terminal, es decir, sin correcciones en los procesos de realización de modelos, prototipos, e incluso primeros seriales. No era sencillo pues por una parte, se tenía el antecedente de la parte artística pero claramente establecida a mediados del siglo XX, pero que resultaba difícilmente comprensible a los ojos científicos, quienes en no pocas ocasiones percibieran al diseño como puramente ornamental.

La lucha contra la ornamentación, aparecida desde Adolf Loos en *Ornamento y Delito* (1908 en Gravagnuolo, 1988) a principios del siglo XX, enfatizó la importancia de la fusión de la cultura en el arte y negaba la existencia del arte concebido sólo como adorno. Resulta interesante lo que Read, en la evolución del diseño, señala sobre las artes utilitarias y el término moderno del diseño, pues distingue entre arte humanista y arte abstracto, uniendo al diseño con éste último:

Las artes utilitarias, -es decir, los objetos destinados primordialmente al uso- atraen la sensibilidad estética como 'arte abstracto'; de lo cual llegamos a la conclusión de que esta atracción debe ser intuitiva o racional; que la forma de los objetos en uso no es simplemente una cuestión de armonía o proporción en el sentido geométrico sino que puede ser creada o apreciada por modos intuitivos de aprehensión (Herbert Read citado por Salinas, 2010: 26-27).

Entendido como el emanado de la cultura en que se vive y que produce una intuitiva armonía de las formas abstractas, sin necesidad de una ornamentación, aunque sin descartarla.

La Bauhaus, dice Oscar Salinas, ayuda a comprender el concepto de estética ligada al diseño e impone una nueva necesidad en la educación del arte y más adelante, con los estudios de Dorfles se da al fin el análisis crítico e histórico del diseño, es decir, desde 1990 se inició una múltiple bibliografía que está en la búsqueda de la consolidación conceptual del diseño y hoy, a principios

del siglo XXI, sigue produciéndose crítica reflexiva sobre la disciplina por los necesarios cambios de paradigmas desde la presencia de lo digital y virtual.

Dilnot menciona que el diseño tenía que desplazarse desde la percepción como un conjunto de valores y criterios estilísticos de un objeto, hacia una visión consciente de imponer un orden significativo (Cfr. Pelta, 2010); por su parte, abonaría Margolin que la naturaleza del diseño hace que se encuentre en los límites interdisciplinares; y Vignelly considera la importancia de lo cultural, lo histórico y lo filosófico en la disciplina, pues se intentaba dar el paso más allá de lo puramente visual. Nigel Whiteley reconoce el valor de los estudios culturales, y por su parte, Alain Findeli coloca a la historia del diseño junto a la epistemología del diseño, la teoría, la estética y la ética (Pelta, 2010: 44–49). Es decir, ya estamos ante un diálogo interdisciplinar desde la teoría que apoya y conduce a la práctica del diseño contemporáneo.

Libertad y condicionamiento disciplinar

La formación disciplinar del diseño implica nutrir en el contorno académico al alumno, quien deberá percibir ahí su rango de libertad. Roger Bartra, en su ensayo sobre la libertad y el determinismo, apunta la relativa implicación en el papel de la voluntad humana al ser moldeada por factores sociales y culturales no únicamente internos al individuo (Bartra, 2013: 32). En la búsqueda sobre la conciencia de libertad apunta, una vez vistos los avances neurocientíficos contemporáneos, la complejidad al agregarse dichos factores exocerebrales (2013: 44). El juego es concebido en el ensayo como un capítulo fundamental en los conceptos de libertad delimitada por ciertas reglas, cualquiera que sea la edad del jugador y agrega en los juegos de humanos la dimensión simbólica. Volviendo a las prácticas experimentales en los conceptos de diseñadores, se tiene otra vertiente hacia el juego estético.

El rechazo a la enseñanza formal fue un punto de partida de la Bauhaus y fue retomada por las escuelas mexicanas de diseño como la Facultad del Hábitat (entre otras). Los conceptos de experimentación se agregaron e implementaron en los cursos de los diferentes programas. En vías de la eficiencia institucional cierto rango de libertad creativa se perdió en dichas áreas, tal como el diseñador industrial, Sevilla Cadavid apunta:

Esta excesiva normalización en los procesos de diseño inhiben, por consiguiente, el comportamiento creativo al centralizar y homogenizar todos los recursos formales con el pretexto de asegurar la continuidad, la estabilidad y una alta eficiencia

productiva a través de la conformidad con normas preestablecidas pero a costa de una muy baja capacidad de experimentación e innovación en el objeto de diseño (Sevilla Cadavid, 2011: 183).

Es decir, la definición de libertad implica de alguna manera el de experimentación, pues para seleccionar debería estar el ser en posibilidad de tener una elección.

En su proceso la experimentación implica, por otra parte, tiempo, dinero, recursos humanos, entre otros. Si la limitante de tiempo está por lo general presente en los asuntos de diseño, difícilmente podría sugerirse la experimentación como se percibe en las ciencias duras, pero por otra parte sería interesante plantearlo, puesto que las posibilidades creativas que abriría serían mayores.

Un supuesto de los Talleres de Síntesis de diseño es que frecuentemente el alumno necesita llegar a una solución de diseño, pues de no lograrlo evidenciará que no comprendió el tema, que el método que utilizó no fue el correcto, o que perdió el control del concepto de diseño al proponer un objeto o proyecto de solución demasiado cerrado.

La creatividad y la estética

Recientemente, en el Encuentro de Palermo, Argentina, Fragoso Susunaga y López Pérez reflexionaban acerca de la experimentación en el campo del diseño latinoamericano apuntando particularmente a los ejercicios creativos propios de las diferentes disciplinas del diseño (Fragoso Susunaga and López Pérez, 2011). En el mismo congreso, Casakin y Shulamith abordaron particularmente las creencias relativas a la creatividad. Si bien no se apuntan en el concepto experimental, sí señalan la dificultad en la evaluación de los ejercicios creativos en la parte docente: "...entendiendo los temas y creencias vinculados con la motivación, los educadores podrán emplear criterios más refinados para evaluar la creatividad, como así también estimular la producción de resultados de diseño más creativos" (Casakin and Keitler, 2011: 59).

Hablar de diseño y estética es situarnos en un segundo período del desarrollo mismo del diseño como lo entienden los teóricos como Calvera, Salinas, Pelta, entre otros, del momento del diseño en el que no sólo era una parte del proceso de producción, ni un diseño con un valor agregado de ornamentación en el producto, sino el diseño como una unidad funcional que emana de

una cultura y responde a ella desde una perspectiva crítica, filosófica, epistemológica y económica social, una síntesis entre arte e industria; arte y sociedad; arte y comunicación.

Dice Campi:

[...] se considera el diseño como la fase de creación del objeto dentro de la cadena de producción y al diseñador como el responsable de que el producto proyectado se adecue al utillaje técnico y a los materiales en su transformación. Pero este origen no se adapta al nacimiento del diseño en Italia, Francia, España y en muchos países latinoamericanos que han desarrollado una práctica del diseño entendida como una actividad crítica, modernizadora, estética y culturalmente relevante vinculada a industrias locales, a menudo artesanas (Campi, 2010: 14).

El factor diseño se convierte en una práctica estética cuyo valor depende de su propuesta cultural articulada a una propuesta estética que se debe medir con la dinámica del consumo y los usuarios, en una crítica sistemática a la realidad del momento. “La práctica del diseño implica necesariamente una posición crítica hacia la realidad histórica del momento y la voluntad de construir una alternativa como esperanza de futuro” (Calvera, 2010: 84). La cultura del diseño está construida e inmersa ideológicamente en las prácticas materiales de la vida cotidiana (Cfr. Julier, 2010: 179). ¿En qué consiste una innovación estética? Se pregunta Anna Calvera en su ensayo *Retos para una estética del diseño* a lo que responde por motivos estéticos o por motivos de diseño, desde la estética, entendida como reflexión sobre la naturaleza de lo bello y sus manifestaciones, hay pocos recursos que nos lleven a comprender en qué sentido se debe abordar la innovación estética en los objetos de uso y en una cultura visual dominante en el mundo cotidiano.

Se ha incursionado, dice, en la lógica de las proporciones, las leyes de la forma o la psicología de los colores. Pero se pregunta que si se tendrá que retroceder a la época en que la estética aún no se hacía independiente de la filosofía, o bien, aceptar que la cuestión estética puede darse fuera del mundo del arte en su versión moderna. Explicar un objeto es un buen diseño requiere de argumentos funcionales, pero igualmente importantes lo son los argumentos estéticos, pues sigue dudándose de que la eficiencia comunicativa es suficiente para garantizar que un diseño constituye una aportación estética de calidad.

La actualidad de la estética del diseño en el mundo posmoderno entusiasta con las cuantificaciones de toda índole, precisa hoy diferenciaciones conceptuales claras de los fenómenos objetivos, temáticos y expresivos. La mercadotecnia

irrumpe hoy con esquemas estéticos erróneamente asociados con supuestas razones artísticas y estéticas tomadas como sinónimo de estilos.

Jerarquizar patrones de consumo y definir los repertorios formales forman parte del vehículo estratégico para posicionar las ideas, productos y servicios del diseño hacia nichos de mercado cada vez más extensos y uniformes. Por tanto, es necesario recurrir a la filosofía del diseño a fin de redescubrir la esencia de la actividad, no como una utopía sino para reflexionar sobre el *máthema*, *el phatos* y *el ethos*, es decir, sobre la racionalidad, la sensibilidad y la ética en el diseño.

Discusión

La historia contemporánea del diseño se construye como “una fuente ingente de información sobre la época, desde las pautas de consumo y el sistema de valores dominantes por grupos sociales, hasta sus preferencias culturales y estéticas” (Calvera, 2008). En el caso de la Facultad del Hábitat, su historia, es decir el hacer memoria de nuestra historia como IES permite comprender y recuperar las mejores prácticas académicas que dieron forma y contenido a la teoría y práctica educativa desde el inicio de la Unidad del Hábitat y la redefinición hacia las innovación en las prácticas didácticas creativas y las disciplinares.

Una de las herramientas básicas para el diseño ha sido ejercitar la imaginación a través de sus fundamentos: pensamiento, emotividad, intuición, percepción y sensación, donde los alumnos en la Facultad del Hábitat incursionan en procesos y desarrollan así mismo habilidades técnico-conceptuales, asumiendo las diferencias disciplinares en su relación con el arte, en la ciencia y en la vida cotidiana. También reconocemos las limitantes culturales que interfieren y afectan al proceso creativo a causa de la autolimitación, la presión social, así como otros factores contextuales.

Según Robinson, “la función de la ciencia social es muy diferente de las ciencias naturales, consistente en proporcionar a la sociedad un órgano que le permita tomar conciencia de sí misma.”(Robinson, 1977: 149) y el diseño se encuentra íntimamente implicado en esta relación. Según Robinson los códigos se adquieren porque

[...] hay una capacidad, no menos indispensable para la vida social, de adquirir conciencia, o sentido de los valores morales, aun cuando el contenido del código varíe según las diversas comunidades y según las diversas clases de una misma comunidad. (En las bandas de delincuentes, el respeto estricto del código es todavía

más importante que para los honrados burgueses; la policía no sabría qué hacer si de vez en cuando no pudiese sobornar soplones.) Es mucho más fácil aprender un lenguaje que aprender un código de valores morales, y los criterios de corrección gramatical, en cualquier lenguaje, son más precisos que los criterios de validez de los principios éticos. En cada grupo, lo que puede y lo que no puede hacerse se va aprendiendo penosamente en generaciones sucesivas. Esto se advierte claramente en el requisito fundamental de toda organización social, a saber, el del código que regule las relaciones entre los socios. En todo tiempo, en todas las tribus y naciones, a los jóvenes de cada generación se les ha atormentado con las reglas arbitrarias impuestas a ellos por las tradiciones en las que sus mayores se han sentido obligados a educarlos (Robinson, 1977: 150).

En 35 años de la historia de la Facultad del Hábitat hemos pasado por etapas críticas que afectan el quehacer institucional público y han sido atendidas en razón de los diversos cambios curriculares. Los alumnos se alimentan con contenidos de las ciencias sociales, atravesando por diferentes planes curriculares, que les permiten la autoconsciencia, tanto en lo individual como en lo social, inmersos en el quehacer del diseño. Así, su respuesta no sólo ha buscado un diseño estético-formal, sino que ha atendido a una necesidad social encausando su libertad de creación.

Conclusión

Tratar de establecer una congruencia con el concepto de diseño y de estética en equilibrio con lo tecnológico y las humanidades es un reto que enfrentamos los docentes junto con el profesional del diseño, a quienes no sólo nos limitan los modelos de nuestra época sino demanda ser competente técnica y estéticamente, por lo que adquiere un valor axiológico selectivo. Las controversias que puede generar el tomar la experimentación en el proceso de diseño implicarían, *a priori*, cierta relativa pérdida en la obtención de resultados a corto plazo, pero podría enriquecer un proceso y un hacer consciente y adecuado a nuestro tiempo.

Los talleres interdisciplinarios propician el diálogo epistemológico entre docentes y estudiantes que los lleva a concretar y dar respuesta, desde su formación disciplinar y mediante diseños enmarcados ante una expectativa específicamente planteada como parte de su realidad social. La evaluación sigue como un punto crítico ante los parámetros creativos del diseño.

A través de los años, los planes curriculares en la Facultad del Hábitat no marginan las disciplinas sociales, cumpliendo con las áreas fundamentales de la estética, humanística y tecnológica. Evidentemente, el reto que enfrentamos

implica estar en alerta continua ante las barreras culturales y educativas dada su repercusión en la libertad de creación. Mientras el docente y el alumno no reconozcan sus propias bases culturales y estéticas, éstas no podrán ser superadas en el quehacer de una profesión comprometida con las disciplinas del hábitat, pues seguirán conservando el temor a la experimentación en el diseño. Las barreras culturales existen y como docentes tenemos la responsabilidad de lograr una transmisión de conocimiento a los alumnos haciéndolos conscientes de la posibilidad volitiva de mover sus propios techos culturales y educativos.

Notas

¹ Este trabajo se abordó desde el plan de estudios 2006 y aunque recientemente se trabaja con un nuevo plan de estudios, el taller de síntesis continúa siendo el eje de cada semestre.

² El reto consiste en comenzar por la implementación de un código común para establecer el diálogo horizontal y vertical en términos de diseño sin que domine una disciplina sobre otra, sino que éstas sean complementarias.

Referencias

- Bartra, R. (2013) *Cerebro y libertad: ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*, México DF. Fondo de Cultura Económica.
- Beveridge, W.I.B. (1957) *The Art of Scientific Investigation*, Nueva York, Norton New York.
- Bunge, M. (2000) *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*, Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Calvera, A. (2010) "Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño" in: Campi, I. (Ed.), *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. Designio, pp. 68-84.
- Calvera, A. (2008) "Retos para una estética del diseño: ¿Qué se entiende por innovación estética?". *Encuadre* Abril, 55-59.
- Campi, I. (2010) "Introducción" in: Campi, I. (Ed.), *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. FHD, México, p. 179.
- Casakin, H., Keitler, S., (2011) "Motivación para la Creatividad en Estudiantes de Diseño: Implementación de una Estrategia Pedagógica" in: *Diseño En Palermo*. VI Encuentro Latinoamericano de Diseño. Palermo, Argentina, pp. 55-61.
- Fragoso Susunaga, O., López Pérez, B.E., (2011) "Experimentación creativa en torno a las representaciones de la imagen visual de los entornos urbanos de la ciudad de México" in: *Diseño En Palermo*. VI Encuentro Latinoamericano de Diseño. Palermo, Argentina, pp. 251-254.
- Gravagnuolo, B. (1988) *Adolf Loos: teoría y obras*, Editorial NEREA.

- Julier, G. (2010) "Más allá de las fronteras. Historia del diseño, transnacionalidad y globalización" in: Campi, I. (Ed.), *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. FHD, México, p. 179.
- Kasis Ariceaga, A.A. (2014) "La Facultad del Hábitat" in: Ramírez Martínez, C., Martínez Loeira, R.V., Alva Fuentes, B. (Eds.), *La Investigación En El Hábitat, Actores Y Relaciones*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, pp. 14-36.
- Pelta, R., (2010) "Construir el discurso. Los diseñadores gráficos anglosajones y la historia de las dos últimas décadas del siglo XX" in: Campi, I. (Ed.), *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. Designio, pp. 44-49.
- Robinson, J. (1977) *Libertad y necesidad.*, México, Siglo XXI editores.
- Salinas, O. (2010) "La construcción de la historia en el diseño" in: Campi, I. (Ed.), *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. FHD, México, pp. 26-27.
- Sevilla Cadavid, G.A. (2011) "La experimentación en el diseño industrial" in: *Diseño En Palermo*. VI Encuentro Latinoamericano de Diseño. Palermo, Argentina.

El arte como simulacro

Celia Guadalupe Morales González

María de las Mercedes Portilla Luján

Gabriela Peña Vázquez

Resumen

Partimos de la idea de que el arte después de todo debe desarrollarse a partir de la hiperrealidad, consideramos que en este sistema se genera la manipulación de ideas como una forma de estrategia, a través de la creación de la necesidad de las masas, se produce de una u otra forma como un ideal. Este trabajo pretende hacer una reflexión sobre las afectaciones perceptuales, emotivas que el arte como simulacro, provoca en la época actual.

Palabras clave: Posmodernidad, arte, simulacro, realidad, hiperrealidad.

“En un lugar sin sillas, el objeto no ha desaparecido, sino que está disuelto en el resto del mundo, lo cual quiere decir que son sus contornos los que se esfuman y por eso el objeto se hace imperceptible”

Fernández Christlieb

El simulacro

En el arte surgen instituciones que determinan cómo y qué adquiere valor, y sin darnos cuenta en la mayoría de los casos queda como condicionada la producción del artista y la función del espectador; un ejemplo muy claro lo menciona Baudrillard, el simulacro de Disneylandia:

[...] existe para ocultar una simulación de tercer orden: es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto lo rodea, Los Ángeles y América entera, no es ya real, sino pertenece al orden de lo hiperreal y la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad. (Baudrillard,1993:26)

Las ideas que usa el artista para lograr la materialización de su producción, no están alejadas del principio anterior, tienen anticipadamente la intención de emplear el principio de interacción porque requiere la participación de por lo menos dos sujetos que logran establecer una íntima relación construyendo un universo simbólico que integra una nueva manera de ver, en un “universo artístico” que consideramos acto de simulación.

La mirada

La mirada nos muestra de manera sutil como los objetos se vuelven formas en el arte disueltas con el resto de la vida; formas cotidianas que ya no percibimos pero que son esencias que nos construyen y nos moldean, pues éstas se entrelazan modificando nuestra manera de intervenir el mundo.

Percibimos las formas desde la mirada y las hacemos parte de nosotros, aseguramos que son reales pero en ocasiones pueden estar perfectamente simuladas, fusionadas con la opacidad que en nuestra sociedad posmoderna se volverá fundamental para mirar.

Los objetos se pierden, sus contornos se disuelven y la ausencia queda casi indefinida como una posibilidad más de la mirada. Se miran con opacidad y las líneas que antes delimitaban son ahora poco visibles, se disuelven con el entorno, así como se disuelven los límites de los objetos con los de nuestras

experiencias. Creemos entender y construir nuestro entorno sin saber que éste es quien nos construye y nos moldea afirmando que todo lo que vemos, tocamos y experimentamos es lo real para nosotros.

Parece interesante reconocer cómo el arte contemporáneo ha llegado a tal punto en que nuestra mirada se ha ido modificando, de esta forma nos hemos desplazado hacia distintos lugares, hemos dejado de ser espectadores para hacernos de un momento a otro parte de la obra. El arte pasó por distintas épocas, surgen infinidad de expresiones en rechazo de aquello que es impuesto para mirar al mundo de la misma forma, cuando por el contrario cada uno de nosotros intervenimos el mundo de manera individual. El arte es en cierto sentido una bitácora en donde han quedado registrados todos aquellos hechos que marcan socialmente. El arte intenta reconstruir el mundo a partir de la experiencia, uniendo distintos fragmentos que posibilitan en cada uno de nosotros diversas maneras para mirar o simular.

El arte es producto de todos aquellos movimientos sociales que quedan registrados, aquellos sucesos que afectan como parte importante de su percepción frente a un contexto social específico. En el arte la percepción individual frente a fenómenos sociales es fundamental, Arnheim menciona un concepto importante “estar vivo” (*conf.* Arnheim, 1966:153) que significa entender las cualidades a partir de lo estrictamente perceptual y no ontológico, es decir, la percepción es lo que define estar vivo, el percibir individual es reconocer, sentir, distinguir e intuir de que estamos formados como pensamiento o como entendimiento de lo que se presenta frente a nosotros. Es así como se ha formado el arte, de expresiones y percepciones que se configuran para mostrar un lado sensible a partir de interpretaciones puramente afectivas sin embargo ha permitido construir un mundo simulado.

El arte y la percepción del mundo están siempre adheridos a una forma de interpretación a partir de la experiencia, vivimos en un mundo hecho de conciencias individuales que ponen en nosotros cierto énfasis para mirar desde un rincón del mundo interpretando desde ese punto todo aquello que nos afecta y logramos aprehender a partir de nuestra mirada. El arte contemporáneo aporta nuevas maneras de ver, abre una nueva percepción que obliga a reflexionar sobre nuevas formas en las que el arte se construye y nos construye, pone frente a nuestros ojos situaciones que no queremos mirar, lo invisible se torna visible y la mirada nos puede llegar a confundir.

El espacio

[...] espacios, objetos y situaciones que habita, usa y re significa. No está sino su rastro, su tiempo, su invisible y contundente presencia. (Villoro)

Los espacios, objetos y situaciones se vuelven frente a nosotros sin saber a veces que están perfectamente simulados, creados por un sistema que pretende enseñarnos a mirar; nosotros, sin saber, creemos entenderlo y aceptarlo, nos fusionamos con ellos creando una posibilidad más de habitarlos y poseerlos generando según nuestra experiencia nuevas formas de intervenir y entender el mundo.

Abstracción

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, el doble, el espejo o el concepto. La simulación ya no es la del territorio, la entidad referencial o la sustancia. Es la generación por medio de modelos de algo real sin origen ni realidad: Lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni tampoco lo sobrevive. En lo sucesivo, será el mapa el que preceda al territorio – PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS – [...] Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real. (Baudrillard)

Los simulacros se hacen presentes se vuelve difícil, casi imposible, percibir por un lado la realidad y por el otro lo que es perfectamente simulado. Vivimos y somos parte del juego de lo hiperreal, en donde el mundo en que vivimos se vuelve un mundo reemplazado, es decir, simulado, de un momento a otro, como dice, Baudrillard con el tiempo puede llegar a confundirse con el original. Existe entre nosotros una ausencia de lo real y sin darnos cuenta vivimos a diario con ello desplazándonos cada vez por lugares mas extraños en torno al signo; nos enseñan que podemos andar en la oscuridad y podemos entonces creer sin mirar, engañando a la conciencia hacia el desprendimiento de la apariencia fundamentalmente vacía.

“Las fases sucesivas de la imagen” son, hasta cierto punto, un proceso de simulación y encubrimiento de información en la cultura contemporánea, una cultura en donde a través de la imagen se vive en una estética de acusación. En el primer caso la imagen es el reflejo de una realidad profunda, en el segundo enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, en la tercera enmascara la ausencia de realidad profunda y en la cuarta, dice Baudrillard, no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro:

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia.”(Baudrillard, 1993:256).

Estos conceptos, *simular* y *disimular*, hacen que comprendamos cómo se desenvuelve todo el juego de los simulacros, como las simulaciones se vuelven frete a nosotros algo completamente real. Baudrillard dice que la segunda frase en todo caso no es completamente cierta, ya que *simular* no es fingir, *simular* es más bien aparentar tener aquello que no se tiene, pero que a final de cuentas en apariencia sí, los simulacros, entonces, se vuelven verdaderos y se confunden con lo que percibimos como real, pues lo hiperreal nos acoge como una construcción de la realidad, en ocasiones como una estrategia que perturba a lo “real”.

Posmodernidad

Desde mediados del siglo pasado comienzan a surgir las primeras corrientes de movimientos posmodernos y es en del siglo **XXI** donde nos adentramos cada vez más en esta era: posmodernidad, palabra complicada de definir, de encasillarla en una terminología y de sistematizarla. Lyotard se enfoca principalmente en el saber y, plantea que éste cambia al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la llamada era posmoderna.

La posmodernidad modifica el campo del arte, refiriéndonos a una nueva forma de circulación mundial en donde las ciudades se vuelven espacios privilegiados en el intercambio cultural, en éstas se establece un circuito artístico como espacio de reconocimiento dentro del arte contemporáneo. El circuito artístico sucede siempre a partir de un contexto específico en el cual podemos interpretar las relaciones que se establecen entre los distintos agentes involucrados en la producción e interpretación de aquellas manifestaciones culturales denominadas artísticas. A partir del circuito artístico podemos analizar y distinguir los roles y sus relaciones que vinculan e influyen en el desarrollo del arte contemporáneo.

Surgen distintas instituciones y espacios como las bienales, las galerías, los salones de arte y las ferias, figuran como formas de circulación y difusión de las obras dentro del arte contemporáneo, en las cuales se exhiben obras de artistas establecidos o emergentes para su expansión dentro del mundo del arte. Estos organismos son decisivos en la transformación y manipulación del arte que de acuerdo con el contexto crean la necesidad de modificar o mantener

ciertas prácticas para la difusión y la venta. Estos espacios de circulación son agentes importantes que legitiman la obra, es decir, determinan lo que debe reconocerse como arte dentro de un contexto contemporáneo complicado que se nutre de distintos puntos. La legitimación se genera con el reconocimiento de las obras cumpliendo con una función importante dentro del mercado del arte ya que a partir de ella se reconoce y adquiere cierto valor. El circuito artístico junto con estos espacios de reconocimiento son el perfecto simulacro del arte contemporáneo, cada una de sus partes se estructura y se construye a consideración de nuestra sociedad posmoderna, el capitalismo influye reiteradamente y de esta forma entender el arte en la actualidad no causa mayor problema, se ajusta a nosotros a partir de ciertas prácticas que como sociedad conocemos y desarrollamos casi inconscientemente.

En la plena edad media la burguesía ciudadana no intervenía todavía de manera directa en la cultura [...] pero ahora es la burguesía la auténtica sustentadora de la cultura. La mayoría de los encargos de obras de arte provienen de los ciudadanos particulares, no del rey o de los preladados, como en la Alta Edad Media (Hauser, 1994:322).

El arte se ve fundamentalmente influenciado por el mundo capitalista y conforme pasa el tiempo, la globalización abarcará terrenos más profundos. Para hablar del impacto que ejercen las políticas institucionales en el ámbito de la producción artística nacional es necesario establecer una serie de factores que determinan de manera esencial la forma en que autor e institución se relacionan. Es imposible hacer a un lado el análisis obligado de un concepto que rige hoy por hoy la lógica de las acciones y el pensamiento del mundo en su totalidad, y se refiere a eso que llamamos en ocasiones despreocupada e irreflexivamente neoliberalismo. Podríamos comenzar por definir al neoliberalismo como el entorno político, económico y social que exhibe el capitalismo mundial actual, en este contexto, se establece nuestro devenir como un campo minado de relaciones de mercado que tejen la lógica de desarrollo de las sociedades y los individuos, exaltando ante todo el valor del objeto-mercancía como fuente máxima de riqueza y poder, de crecimiento y desarrollo en las sociedades avanzadas de nuestro tiempo.

Quien hoy compra obras de arte forma parte del sistema que proporciona un punto de vista aparentemente propio y particular sobre la realidad, vista desde un determinado ángulo, creencias, preconcepciones o bases intelectuales, a partir cual se analiza y se realiza una crítica, habitualmente comparándolo con un sistema alternativo, real o ideal, teniendo en cuenta el tipo de gobierno

que tiene nuestro país se proclama como continuador de los principios de la Revolución, aunque a partir de la década de los ochenta ha tendido más hacia el neoliberalismo o a un mero acto de simulación.

La audiencia a la que pretendemos llegar se inserta en una política económica con énfasis tecnocrático y macroeconómico, que pretende reducir al mínimo la intervención estatal en materia económica y social, defendiendo el libre mercado capitalista, como mejor garante del equilibrio institucional y el crecimiento económico del país, salvo ante la presencia de los denominados fallos del mercado.

Conclusión

De este modo, por todas partes vivimos en un universo extrañamente parecido al original. Los simulacros simulan lo real y por ende son como dice Baudrillard extrañamente parecidos, creemos que por ello de pronto no logramos percibir qué es real y qué es simulado, los dos tienen perfiles similares y de pronto nos gusta más permanecer sumergidos en el simulacro que en la realidad ya que el simulacro parece ser más cómodo, porque es creado por nosotros o para nosotros.

En la posmodernidad nuestra cotidianidad es regida por simulacros; todo es perfecto o simulamos que así es, y el capitalismo se aprovecha de ello. En el capitalismo se venden objetos de consumo considerados necesarios para quien los obtiene; hoy existen distintos métodos de reproducción de la imagen, generando una nueva forma de simulacro en el arte. “[...] la realidad nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado” (Baudrillard, 1993:35). La realidad se presenta de tal forma para que el sistema nos absorba, nos controle y nos mantenga; nuestra realidad social es creada a partir de puros simulacros que intentan escenificar nuestra verdad, nos muestran el camino que debemos seguir para que nuestra estancia en el mundo sea “cómoda” y “placentera”, para que no podamos pensar y mirar más allá y no podamos revelarnos frente al sistema que manipula nuestros sentidos a partir de bloques superpuestos que día a día nos hunden cómodamente en sus propias reglas.

El arte cambia conforme la sociedad, de acuerdo con el contexto y las necesidades de ésta; las obras, los artistas, el espectador y los museos se modifican constantemente; el arte se establece entonces como una red

institucionalizada a través de la cual las obras se presentan frente a un público que sugiere nuevas formas de interpretación en un mundo hiperreal.

Se pierde poco a poco la idea de *obra como mensaje* y se ve remplazada por la idea de *obra como proceso*, como *experiencia*, como *acción* y justo en esta modificación el espectador, incluso en la propia obra, formando parte de ésta; es así como el discurso a través de la experiencia reformula el lenguaje artístico poniendo en crisis lo establecido y alterando, la intensión entre el artista, la obra y el espectador, mediante un proceso en el plano de la ficción que pretende ocultar la realidad presentando lo irreal.

La mirada como percepción frente al mundo comenzaba a ser rigurosa hasta el punto de ya no ver nada; la ciencia mantenía la verdad absoluta y el arte debía representar “lo verdadero” y “lo real” casi sin equivocarse. Ahora, a través de todo un proceso, el arte contemporáneo intenta retornar y mirar de manera más sincera partiendo de lo individual a través de la percepción que se sumerge dentro de todo un entorno social, cultural, político, económico, científico, tecnológico, etc. Es imposible apartar el arte de todos estos términos que se encuentran siempre presentes y que determinan la condición en la que ahora vivimos. El arte, sin duda, se ha transformado dando lugar a nuevos conceptos, nuevos roles y nuevas relaciones.

Los discursos y las estructuras en el arte como simulacro, se transforman constantemente y conforme a estas prácticas se amplía el campo de distribución de las obras y artistas; así, se crean nuevas prioridades y nuevos roles que diseminan al sujeto como una forma de intervenir al mundo, creando una confusión entre los signos y los sentidos en donde la forma es tan importante como el fondo y el lenguaje.

Referencias

- Arnheim, R. (1966) *La historia del arte y el dios parcial*, Alianza, Madrid, p. 153.
- Baudrillard, J. (1993) *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Eco, Umberto. (1973) *Travels in Hyperreality. A Helenand Kurt Wolff book*. USA.
- Fernández, Ch. Pablo, (2004) *La sociedad mental*, Barcelona, Anthrosos.
- Hauser, A. (1994). *Historia Social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor.

La máquina del tiempo: Reflexiones en torno a la fotografía, al tiempo y al ser

Carlos Martínez González
Amparo Gómez Castro

Resumen

El presente escrito tiene como fin hacer patente la intrínseca relación que existe entre filosofía y fotografía; entre el ser y el hacer, y asimismo, entre el escurridizo concepto de tiempo y la forma en la que un invento tecnológico revolucionó la manera de concebirlo a inicios del siglo XVIII y que hasta nuestros días sigue dando muestras del alto impacto en el devenir creativo de la imagen. Niepce y Daguerre, los primeros viajeros en el tiempo que con la máquina del tiempo, la cámara fotográfica, otorgaron una posible respuesta a la vieja querrela filosófica: ¿qué es el tiempo?

Palabras clave: tiempo, instante, existencia, fotografía.

“...la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.”

Roland Barthes

Nota Aclaratoria

Antes de comenzar, me es preciso mencionar que todo lo aquí escrito es una reflexión en torno al ser, al tiempo y a la fotografía; con la más sincera intención de compartir unos breves y apresurados apuntes que, más allá de dar sentencia, persiguen suscitar el diálogo y propiciar el ser y el hacer bien hecho. Y tal vez servir de guía, de referencia o, siendo optimista, de inspiración para el lector.

1. Sobre la nostalgia y la memoria.

Pertenezco a la raza de los nostálgicos. A aquellos que vivimos en una nerviosa tensión, en un estado de sobre exaltación permanente, en la certeza angustiante de que sólo nacimos para morir. Nosotros los nostálgicos, en la medida en que vivimos, caemos en la cuenta de que también morimos. Cada día que miramos un nuevo amanecer también vislumbramos aquel día que dejaremos de verlo, de que cada cumpleaños es un año más hacia nuestro luto.

Asumimos una responsabilidad voluntaria: la de representar a todos los de nuestra estirpe y no sólo a este individuo. Somos esa clase de locos que vienen de otro cosmos a intentar perpetuar a este ser contradictorio, complejo y absurdo.

Formo parte de los nostálgicos que, como dice su etimología, *regresamos, anhelamos aquellos momentos que fueron y que no serán jamás*. Sin embargo, lo que nos diferencia a nosotros, los nostálgicos por elección de aquellos nostálgicos por depresión, no regresamos, no anhelamos el pasado con dolor, lo anhelamos por placer, con voluntad risueña y porque sabemos que es parte fundamental de nuestro ser.

Justo es en esa voluntad risueña donde vive el deseo de regresar, sin embargo, lo nuestro no es puro deseo, lo nuestro es certeza y realidad. Regresamos porque podemos, porque lo hemos hecho, porque lo hacemos todos los días,

porque tenemos la convicción de que somos lo que recordamos, de que somos pura memoria.

Quizá por esa razón formo parte de aquellos que tomaron la decisión de intentar atrapar la vida misma, de atrapar la existencia en su transcurrir, de capturarla en su *siendo*.

2. Sobre el tiempo.

Toda reflexión y toda teoría contienen de manera inherente referentes autobiográficos, como bien dice Joan Fontcuberta que dice Paul Valéry, y sí, ahora lo sé y lo digo también evidentemente esta no es la excepción. ¿Qué es el tiempo? Es una pregunta auténtica nacida en las profundidades de un ser a finales de su infancia e inicios de su adolescencia y que hoy día sigue vigente en ese mismo ser en juventud.

Preguntar el porqué de algo es ir a sus primeras causas y principios, indagar el origen de aquello por lo que se pregunta. Preguntar y hacerlo de manera auténtica, es hacerlo sin mayor pretensión que la de explicar la perplejidad ante la presencia del asombro, satisfacer el escozor de la duda o darle fin a ese estado de angustia; es preguntar con vehemencia y, quizá, con sospecha de que una respuesta cabal, satisfactoria y definitiva nunca llegará.

¿Qué es el tiempo? Es una cuestión compleja, filosófica a final de cuentas, escurridiza por naturaleza. Ante lo cual quizá sea lícito responder de la misma manera que Agustín de Hipona:

¿Qué es entonces el tiempo...? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien la plantea, no lo sé. No obstante, digo sinceramente que sé que, si nada transcurriese, no habría tiempo pasado y que, si nada sobreviniese, no habría tiempo futuro y que, si nada existiese, no habría tiempo presente. Por lo tanto, esos dos tiempos, el pasado y el futuro, ¿cómo son, desde el momento en que el pasado, por una parte, ya no existe, y el futuro, por otra, todavía tampoco? El presente, por el contrario, si siempre existiese como presente y no pasase a pasado, ya no sería tiempo sino eternidad. Por lo tanto, si resulta que el presente, para que sea tiempo, pasa precisamente a pasado, ¿cómo podemos decir que existe aquello cuya razón de ser es dejar de ser, de lo que se deduce que no podemos decir que exista tiempo, de no ser porque tiende a no existir? (Hipona, 2012:560)

Agustín de Hipona divide el tiempo en tres estadios: el pasado, el futuro y el presente. Y de manera semejante el estagirita dice:

... una parte de él ha pasado y ya no es, pero otra está por venir y todavía no es. Del tiempo (...) unas partes ya pasaron, otras están por venir, ninguna es, aunque el tiempo es divisible. El “ahora” no es una parte, pues la parte mide el todo, y el todo debe consistir de las partes; el tiempo, empero, no parece consistir de los “ahoras” (Aristóteles, 2005: 95)

El tiempo es la medida del antes, del ahora y del después, patentes en el movimiento pero no es el movimiento *per se*. El tiempo es el no ser del pasado y el no ser del futuro y, al mismo tiempo, el *siendo* del presente. El tiempo es la percepción de nuestra alma ante la degeneración del cuerpo que la contiene. Preguntar por el tiempo e intentar responder es caer en la cuenta de que estamos ceñidos y regidos por las leyes de la *physis* con dirección lineal o espiral según la corriente y creencia favorita. Es tener plena conciencia de que nacemos, no para otra cosa sino para morir, de que, como dicen nuestros abuelos, hasta el jade se quiebra y la pluma de quetzal se desgarrar.

3. Sobre la fotografía.

Etimológicamente fotografía significa escribir con luz y en el acto de escribir subyace el término *impronta*, marca, huella. Pero cuando uno escribe con luz ¿en dónde queda grabada dicha impronta? Los que saben dicen: quedan grabadas en el papel fotográfico y posteriormente en álbum familiar dentro del viejo gabinete de la abuela; otros dicen: se quedan grabadas en las memorias micro SD de nuestras cámaras digitales y después se alojan en la memoria interna de nuestras computadoras para finalmente vivir de manera pública colgadas en la red social de preferencia. Sí, ambas versiones son válidas y verdaderas; sin embargo, reitero, soy un nostálgico, de esos que piensan que las fotografías se quedan grabadas en la memoria, en el tiempo, en el ser, en el *siendo*.

En sus inicios, la fotografía se entendió como el acto mágico capaz de representar una imagen fiel de la realidad, en mayor o menor medida, y que, por causa de dichas fuerzas mágicas, tenía la capacidad de robarnos el alma. Dicha creencia no es tan descabellada si consideramos que, como se mencionó anteriormente, el alma es la parte sensible de nuestro ser capaz de percibir nuestra degeneración, nuestro paso por el tiempo, de hacer patente nuestro *siendo*.

Quiero suponer que por esta razón la fotografía, en ese entonces, era exclusiva o por lo menos dirigida a aquellas personas que dejaron de ser, sí, a los muertos,

pues en sentido estricto, ya no contenían alma; aquellos privilegiados que aún la conservaban evitaban ser fotografiados por miedo a que el objetivo, el flash, o el fotógrafo la hurtasen, a menos que dicha fotografía tuviera como fin formar parte de la memoria colectiva de la familia, de permanecer en el tiempo. En este sentido, el alma es memoria y es tiempo: recuerdo que intenta perpetuarse a manera de luz plasmada en un papel.

Hoy la fotografía es concebida de una manera completamente radical; como dice Joan Fontcuberta:

...es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*. (Fontcuberta, 1997: 15)

La fotografía en la actualidad es el medio de expresión y de representación por antonomasia. Desde los fotógrafos tradicionales que aún conservan sus réflex análogas como oro molido, estos dotados de gran técnica y sapiencia, pasando por entusiastas y jóvenes aficionados con sus réflex, ahora digitales, con la firme convicción de elevar dicha actividad a la categoría de arte; sin olvidar a los que tienen espíritu de turista con su compacta digital dispuestos a capturar todo nuevo lugar que visitan; asimismo están presentes aquellos que, amén de su teléfono celular equipado con cámara fotográfica, tienen por misión subir a la red un autorretrato, la mayoría de las veces de calidad precaria en cuanto a técnica y composición se refiere, por decir lo menos, cada tres horas contaminando en gran medida nuestros referentes visuales con fotografías, o quizá me sea lícito decir con imágenes de sus rostros feos, de sus comidas y salidas de mal gusto, de sus adquisiciones banales y de los lugares que visitan con toda intención de presumir y decir *yo fui y tú no*.

Actualmente, el miedo a que nuestra alma sea robada a través de una cámara fotográfica es inexistente, ya sea porque sólo era un mito sin fundamento o porque ya no poseemos alma, y sin alma ya no poseemos ni memoria, ni tiempo, ni razón.

La segunda opción me parece más factible. Estoy casi seguro que ya pocos fotógrafos cuentan con alma, pues supongo, que ahí radica el hecho de que abundan fotografías o, mejor dicho, imágenes vacuas, banales, superficiales

que no dicen nada, que no contienen nada, que no son nada, contrario a lo que dice Cortázar respecto de la fotografía:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. (Cortázar, 2008:97)

No se fotografía un objeto o una persona, un paisaje, una construcción arquitectónica, un concepto, un momento; más bien se fotografian naderías, pues la mayoría de las fotos actuales, desde aquellas hechas con análogas profesionales hasta aquellas hechas con celular no tienen alma, tienen nada. Están cargadas de un *yo* que, lejos de querer compartir, mostrar, perpetuar, grabar en el tiempo, muestran lo superfluo de la actitud fotográfica.

El fotógrafo es el protagonista cuando el fotógrafo tiene que ser el intérprete, el de presencia ausente. Hoy no hay mayor consciencia de la memoria y el tiempo, al grado de dejar de lado estos aspectos para dar paso a la presunción y a la nada. La fotografía de nuestros días ya no es referente de verdad, más bien es referente de falsedad, en la fotografía de nuestros días ya no hay ser y abunda la nada. Baste con lo dicho para dejar sobre la mesa el contraste de la fotografía inicial con la actual, con fin de esclarecer el punto central de dicha reflexión.

4. La cámara fotográfica como máquina del tiempo. El fotógrafo como viajero en el tiempo, como fotonauta.

Que sea el tiempo y que la fotografía son ambas tareas arduas de resolver. Dicen los que saben que el tiempo es indefinible, y que la fotografía se define cuando tomas una fotografía. Quizá convenga pensar menos y hacer más, como bien lo dice el maestro Jorge Ortega. Sin embargo soy de las personas que tienen en alta estima la capacidad de reflexionar, de meditar, de previsualizar antes de ejecutar. Quizá por esa razón esté pensando en la fotografía y el tiempo en lugar de estar allá afuera con una cámara en mano robando almas y sonrisas, mintiendo bien. Sin embargo, lo que inició debe terminar, y siendo así, terminemos pues esta reflexión.

La fotografía vista desde mi perspectiva personal es la posibilidad de capturar el “ahora”, el *siendo*, del que hablamos en un inicio. Es la posibilidad de

derrocar a Cronos, de arrebatarle su guadaña y con ella cercenarle los pies para que no avance más. El acto de fotografiar es, según Cartier-Bresson:

...es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual. (Cartier-Bresson, 2003:11)

Fotografiar es tener conciencia de que somos seres temporales, de que somos *siendo*, éramos-somos-seremos al mismo tiempo, somos devenir. Un devenir ontológicamente menguado, pues siempre estamos incompletos, *siendo*, y algún día no seremos más. Por eso aquellos que gustamos de fotografiar intentamos capturar, grabar, hacer permanente con luz esa realidad huidiza de la que habla Cartier-Bresson.

Intentamos transformar nuestro estado nostálgico en alegría física e intelectual y sin embargo, dicha actividad va más allá de capturar una realidad escurridiza, ya sea verdadera o falsa, eso no está en discusión, pues sea como sea es. Y eso tiene mayor valía que la nada. Realidad falsa o realidad verdadera tiene igual peso ontológico que aquel que la intenta capturar y, mejor aún, perpetuar.

Para lograr tan noble actividad, la de intentar perpetuar la realidad, es necesario algo más que una cámara y conciencia de que *siendo* algún día no seremos. Lo que hace falta además de esto, es tener la voluntad y la valentía de viajar. Y no hablo de viajes geográficos, aquellos en los que como turista vas de un lugar a otro en tu ciudad o en tu país. Me refiero a perpetuar la realidad con improntas de luz y para ello es necesario tener la voluntad de viajar en el tiempo. De atreverse a ir al pasado a fin de conocerlo, de recordarlo, de enmendar la plana mal hecha. También es necesario tener el mismo tesón para ir hacia adelante, hacia lo desconocido, hacia aquello que aún no es, de visualizar, de planear, de prever, de diseñar.

Fotografiar y viajar es rima y tautología: para fotografiar es necesario viajar y al viajar es necesario fotografiar, para fotografiar necesitamos de nuestra memoria, que no es otra cosa que un viaje al pasado a través de las imágenes más significativas de nuestro ser que *siendo*, ya fue. Asimismo, para fotografiar necesitamos de nuestra capacidad de diseñar, que no es otra cosa que echar una mirada al futuro a fin de construirlo como mejor nos parezca.

El fotógrafo no es otra cosa que un viajero en el tiempo o, como lo llamo yo, un *fotonauta*, un temerario individuo que a la velocidad del obturador de su

máquina del tiempo, entiéndase, de su cámara fotográfica, ha conquistado el gran sueño de los nostálgicos: H.G. Wells, de Zemeckis, de Devlin y Emmerich, de Gilliam, de Hawking, por mencionar algunos. Pues con maravilloso artificio, tanto espacio, tiempo y existencia en devenir, han sido capturados, perpetuados en luz y en memorias de papel, de pixel.

En el instante del click, la realidad deja de ser huidiza, el tiempo se detiene y Cronos cede ante el objetivo. En ese instante el jade ya no se quiebra ni la pluma de quetzal se desgarrará más. Ese instante es el instante preciso, el instante decisivo del viaje por el tiempo. El fotógrafo, quiero decir, el *fotonauta*, escapa a las leyes de la *physis* con luz y tiempo *siendo*.

Referencias.

- Aristóteles (2005) *Física*, México, UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Barthes, R. (2006) *La cámara lucida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Cartier-Bresson, H. (2003) *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Cortázar, J. (2008) *Cuentos 1: Las babas del diablo*, México, Punto de lectura.
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Hipona, A. (2012) *Confesiones*, Madrid, Gredos.

Imagen en publicidad: ¿lenguaje vacuo?

María Verónica Kushelewich Salazar

Alejandro E. Perdomo Uribe

Resumen

Más de 20,000 años cuentan en la historia del hombre, formándolo como un intencionado productor de imágenes cuya finalidad es, indiscutiblemente, la comunicación. Sin embargo y a diferencia de la imagen descriptiva-representacional primitiva, hoy la imagen, sobre todo la diseñada con fines estrictamente publicitarios, se hace valer por sí misma con distinto talante: se crea intencionadamente, de tal modo que la imagen es sólo apariencia que pone en movimiento un execrable juego de seducción, que colma y desborda nuestro entorno incitándonos a participar y compartir un mundo de valores superficial tergiversado, cuya esencia es el placer, el apetito y el deseo.

Palabras clave: *Diseño, imagen, lenguaje.*

La manera de concebir y conformar las imágenes varía y se ve determinada no sólo por los medios tecnológicos disponibles en cada período de la historia de la humanidad, sino también en extraordinaria y asombrosa medida, en cumplimiento y favor de un uso práctico y determinación trascendental. Así vemos y atestiguamos que en cada tiempo y cultura se revelan y exteriorizan ciertos elementos configuradores de las imágenes, los cuales al descontextualizarse en tiempo y espacio se han interpretado erróneamente ya como balbuceos en el desarrollo de técnicas y medios, ya como errores de apreciación y ejecución o bien como meras florituras que buscan un frívolo efecto estético. No podemos negar que, en la creación de imágenes en la antigüedad, algunos de los factores mencionados se revelan como indiscutibles. Sin embargo, la concepción de la imagen y la imagen misma han jugado tan notable y significativo papel en la descripción y representación, construcción y sostén de la realidad tangible e intangible del hombre, que nos lleva a considerar que la forma sin contenido, la forma puramente artística, estética, no tenía cabida en la mente individual y colectiva del mundo antiguo.

Ahora bien, el honor y la admiración cuasi-litúrgicos que le tributamos a las imágenes en la actualidad permiten que obras del pasado sobrevivan y perduren, esto es meritorio sin duda. Sin embargo y como signo de nuestros tiempos, poco o nada nos ocupamos en tratar de inferir o desentrañar su significado, su contenido informativo-simbólico, su prístina naturaleza como medio de comunicación, su mensaje: la imagen deja de ser signo, deja de informar y de comunicar para convertirse en objeto inerte, pura forma cuyo único valor es el estético y, si acaso lo alberga un museo, se habrá metamorfoseado en obra artística.

Lenguaje e imagen

Imagen y palabra se han acompañado, apoyándose y complementándose mutuamente desde que el hombre comprendió la primigenia necesidad de comunicarse como elemento vital para su supervivencia. Es indiscutible la estrecha relación bastante compleja y en ocasiones tortuosa- que siempre se dan entre el lenguaje verbal y el de la imagen.

La palabra, el lenguaje verbal, ocupó durante milenios la preeminencia que le confirió su inmediata inteligibilidad, el respaldo de la razón y del conocimiento. La imagen, cuya indiscutible primacía se remonta a los albores de la humanidad, funge como primer vehículo representacional tanto de la realidad material como del mundo abstracto. Baste pensar no solo en las

pinturas y grabados rupestres, sino en la gesticulación y mímica como imágenes efímeras. Al respecto apunta D. A. Dondis (1973: 15):

La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo que se ha conservado sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de hace 30,000 años.

Imágenes y palabras, dos lenguajes, instrumentos de aprendizaje, de experimentación e interpretación que hay que saber construir, decodificar y comprender para poder comunicar. Lenguajes que se complementan y que en pocas ocasiones se suplen convenientemente, no obstante, somos testigos en la actualidad de un ominoso punto de quiebre entre uno y otro, en cuya escisión toma ventaja y se fortalece el de la imagen. Estamos, por así decirlo, volviendo al origen. Como la serpiente que se muerde la cola giramos en redondo a la primera actitud frente a las imágenes.

Para el niño o para el adulto civilizado que actúa espontáneamente, las palabras o las imágenes son cosas vivas y las cosas son como entes actuantes. Para ellos, resulta asombroso enterarse de que cosas, imágenes o palabras tienen dos (o tres) “aspectos”: una “forma” y un “contenido”, o bien una “materia” y un “significado”. La suya es, si se quiere, una actitud “infantil”, “primitiva” o “ingenua”. Pero también puede decirse que es una actitud natural, sana y honesta: no han aprendido a ver que detrás o dentro de las formas o los materiales de que están hechas palabras o imágenes hay “contenidos” ocultos o guardados: significados, conceptos o ideas (Zamora, 2007: 15).

Volvemos, entonces, como en el amanecer del lenguaje de las imágenes, a un mero proceso de inmediata adquisición de datos básicos a través de un iconismo elemental (la representación de un perro es “perro”, el bosquejo de una figura humana es “hombre”, etc.), o bien, haciendo gala de “primitivismo”, cargamos a las imágenes de significados mágicos, esotéricos, misteriosos, pocas veces aberrados y en ocasiones perversos. Sin embargo y a diferencia de la imagen descriptiva-representacional “primitiva”, hoy por hoy, la imagen, sobre todo la diseñada con fines estrictamente publicitarios, se hace valer por sí misma con distinto talante: se crea intencionadamente y de tal modo que la imagen es sólo apariencia que pone en movimiento un execrable juego de seducción que colma y desborda nuestro entorno incitándonos a participar y compartir un mundo de “valores” superficial tergiversado, cuya esencia es el placer, el apetito y el deseo:

En mi opinión, el universo de la seducción era lo que se inscribe radicalmente contra el de la producción. Ya no se trataba de hacer surgir las cosas, de fabricarlas y de producirlas para un mundo de valor, sino de seducirlas, es decir, de desviarlas de ese valor, y por tanto de su identidad, de su realidad, para llevarlas al juego de las apariencias, a su intercambio simbólico...La seducción juega menos sobre el deseo porque no es un juego con el deseo. No lo niega, y tampoco es su contrario, se limita a ponerlo en juego (Baudrillard, 2000:29).

Se revela entonces, desde hace algún tiempo, una transformación de la imagen cuyo carácter y fuerza gravita, alrededor de un claro objetivo y propósito: atracción, seducción, persuasión, trazando órbitas que transitan en dos aparentemente contradictorios sentidos: en un *sentido evolutivo* respecto a su determinación, realización, reproducción y difusión en otro *involutivo* en relación con el arreglo de la imagen como elemental ícono –representación y descripción palmarias– o, más radicalmente, como mera forma-apariencia.

Imagen en la publicidad

La publicidad, advirtiendo el poder de la imagen, la utiliza convenientemente a favor del obvio y genuino objetivo de vender, comercializar un bien o servicio, situándolos eficazmente en el pensamiento y sentimiento de viables consumidores. La imagen publicitaria debe ser enérgica, intensa, debe poseer características y cualidades dispuestas de forma tal que cifren el significado del mensaje publicitario transmitiéndolo con eficiente nitidez. Por ello la imagen publicitaria sensata y honesta se concibe y se diseña cuidadosamente, en el entendido que la imagen visual pone en movimiento mecanismos conscientes e inconscientes en las personas creando *imágenes internas* con legítimo significado: se construye un mensaje visual.

En un mensaje se articulan dos aspectos distintos: 1) el denotativo, lo que se dice de modo directo, sin referir el contenido a otras vías de interpretación que no sean las objetivas. Esto es, en el mensaje visual, lo que la imagen muestra, los objetos designados, su composición, disposición y arreglo tanto singular como recíproco; 2) el connotativo, lo no explícito, lo asociativo. Dicho de otro modo, todas las relaciones y vínculos tanto intelectuales como emocionales a través de la sensibilidad del espectador se despiertan y establecen al observar el mensaje.

Denotación y connotación han de establecer la pauta que el diseño de la imagen publicitaria debe seguir, con libertad pero sin desmesura, para lograr una imagen eficaz, conveniente a los fines buscados: la eficacia de la imagen

publicitaria consiste esencialmente en la original pero sensata articulación que se establezca entre denotación y connotación. Cuando en una imagen se identifican y explicitan hábiles aproximaciones y distancias entre ellas, hablamos de una creación o diseño *inteligente* que pone en marcha un juego de relaciones e interpretaciones en el observador.

Es evidente que la mayor parte de la publicidad se basa más en la seducción que en la argumentación, lleva un mensaje más connotativo que denotativo, lo que se busca es establecer una relación entre el producto y el individuo antes que cualquier tipo de optimización funcional (Costa y Moles, 2014).

Para los publicistas esto debiera ser motivo de especial interés y aplicación en sus estrategias y proyectos. La imagen en publicidad se valoriza a partir de lo que *dice de* y lo que *comunica para*. Sin embargo, en nuestros días parece estar sucediendo un fenómeno con respecto al diseño y uso de las imágenes que corre en sentido contrario a lo expuesto: un buen número de imágenes o se diseñan para no decir nada o su poder de significación naufraga en un maremágnum de turbulento iconismo.

Todo aquel que se dedica a la comunicación publicitaria debe estar consciente de que la publicidad constituye, nos guste o no, un elemento de la educación permanente. El publicista, afirman Costa y Moles (2014: 20) “debe tener en cuenta, de forma explícita la misión con la que está investido, por el simple juego de poner la seducción al servicio de los valores”.

La vacuidad de la imagen.

Es obvio que en la aprehensión y decodificación de una imagen se requiere la participación dinámica de un receptor, el cual dirigiendo su percepción, encuentre y se sitúe en un adecuado nivel de reconocimiento e interpretación de lo observado. No obstante, la obvia participación del receptor se torna algo cuestionable en un mundo acosado y abrumado por imágenes:

Imágenes hay en todas partes, sobre los muros, en los periódicos, a nuestro alrededor; es la proliferación, la inutilidad, la inflación y a menudo la pérdida de valor. Tan es así que la imagen ya no es objeto de atención inmediata, en su abundancia se ha devaluado. El niño no mira ya las imágenes por su simple virtud de ser tales, es necesario que le atraigan y le apasionen; el adulto las arroja a los basureros. De este modo, para imponerse a una sensibilidad, la imagen debe en adelante violar las puertas de la conciencia pasando a través de las motivaciones (Moles, 1991:22).

Podríamos estimar que este ingente uso de imágenes debiera conducir al desarrollo y fortalecimiento de la *capacidad simbólica* del hombre, sin embargo, la sobrestimulación visual que padecemos actúa en sentido contrario a esta capacidad: hemos dejado de advertir a las imágenes como lenguaje y, consecuentemente, desdeñamos su facultad comunicativa viéndolas como simples formas, sin percibir las como verdaderos sistemas que articulan *signos significantes* que reclaman nuestra atención y entendimiento:

Las imágenes son signos y, por lo tanto, representaciones que remiten a otra cosa, que se refieren a algo. En cambio, las formas tienen un sentido en sí mismas: «el contenido fundamental de la forma es un contenido formal». O sea que la forma misma es su propio «contenido»: no hay una dicotomía entre ambos (Zamora, 2007:107).

El desplome de la imagen de sistema de significación y comunicación a mera forma, la desliza hacia una *petrificación* tal que entorpece la posibilidad de una amplia lectura, permitiendo tan sólo ser advertida y estimada por su apariencia superficial: la imagen se ha cosificado, es mera traza de frívolo significado estético.

Conforme a lo anterior, consideramos que: 1) inmersos como estamos en una sociedad y cultura mediáticas que nos ahoga indiscriminadamente con información en todo momento y lugar, la imagen reclama presencia y atención a toda costa, a sabiendas que para lograrlo ha de declinar su condición intrínseca de ser y obrar como signo poseedor de un significado; 2) contrariamente al esfuerzo de publicistas y diseñadores de conferir a la imagen forma y fondo substanciales, ambos se diluyen y son devorados al momento mismo de entrar en el juego de una realidad sin reglas, se rebasa a sí misma convirtiéndose en una *meta-realidad* de pura y exacerbada sensorialidad y apariencia.

Situados en uno o en otro terreno, la realidad actual de la imagen se descubre fatalmente como la misma:

En la resbaladiza pendiente de la cultura de la simulación, la función de la imagen pasa de reflejar la realidad a enmascararla y pervertirla. Una vez que se ha eliminado la realidad misma, todo aquello con lo que nos quedamos es sólo un mundo de imágenes, de hiperrealidad y de simulacro puro. El desprendimiento de esas imágenes de su compleja situación cultural inicial las descontextualiza. Son fetichizadas y juzgadas a partir de su apariencia superficial a expensas de cualquier lectura más profunda. Esta cultura de la reificación objetiviza el acto completo de

mirar, de tal forma que cualquier apreciación de profundidad, perspectiva o relieve es reducida, promoviendo en su lugar una mirada que barre los objetos sin ver en ellos nada más que su objetividad (Leach, 1999:20).

Sin embargo no podemos dejar a un lado que la sociedad en su constante evolución, tiene que ser capaz de hacerse responsable de evitar esa prostitución y perversión de la imagen a través de, en primera instancia, educación.

No podemos olvidar, en ningún momento que la publicidad no se mueve en el ámbito de lo verdadero, su esencia es contraria a ello. La imagen publicitaria, su lenguaje, sus objetivos se desarrollan en lo verosímil y lo simbólico, aquello sobre lo que se intenta construir un modelo de comportamiento,

Por lo que responde a un cierto número de exigencias de base, entre ellas:

Satisfacer una necesidad material (argumentos: utilidad, calidad, comodidad).

Compensar frustraciones (imagen de marca que valoriza al comprador o al consumidor, símbolo agradable, seguridad, éxito social).

Justificar racionalmente la compra (a menudo después de ella) (Costa y Moles, 2014:13).

En este contexto debe asumir cada quien la responsabilidad que le corresponde, es decir, tanto los receptores como los consumidores de los mensajes.

No estamos aspirando a abrazar –como podría deducirse de lo apuntado en el párrafo anterior- el anhelo y esperanza de que la publicidad pueda, de modo contundente, contribuir y conducir a hombre y sociedad a un estado de beneficiosa y cabal virtud. Aspirar a esto es tratar de encontrar el camino a la Utopía de Moro.

El asunto es que, reconociendo el poder ya adquirido y consolidado –permitido y conquistado de forma natural legítima y legal, o no- de la publicidad sobre pueblos y culturas; modos de vida; formas de pensar y de actuar; convengamos en utilizar un importante aspecto que bien son relegados o bien tratado y explotado de modo tangencial o decididamente acomodaticio y convenenciero por la maquinaria publicitaria, siendo éste, su potencial poder didáctico dado que nadie como ella aplica la psicología, la antropología y la sociología para convencer y motivar.

Se puede relacionar esta potencialidad didáctica de la publicidad con la supuesta responsabilidad ética de quienes la conciben, diseñan y difunden con los temas que debieran tratarse o evitarse. No se espera, por supuesto, que los temas a tratar, a más de procurar una efectiva comunicación con vistas a posicionar e incrementar la preferencia de consumo de un bien o servicio, tomen un giro y

orientación instructivo-moralizante, de ejemplar y fervoroso comportamiento cívico y patriótico o espiritual y religioso. No hablamos en este momento de propaganda, sino de la publicidad como forma de comunicación comercial.

Lo que se pretende mostrar al enfatizar la presunta capacidad didáctica de la publicidad es, que si bien el tema que origina una campaña está dado y justificado por un honesto afán comercial, la forma y modo de tratarlo a través de lemas, slogans, imágenes, procuren aumentar y privilegiar la mente e inteligencia de las personas, no tratándolos como meros entes biológicos atiborrados de apetitos básicos e irreflexivos que deben responder imperiosamente a estímulos primordiales.

Cabe aclarar que nuestra pretensión no es trazar un preciso perfil de la realidad, sino observar algunos de los claros y oscuros que han matizado y trasmutado al *ente* publicitario a través específicamente de su ser gráfico, de la imagen. El interés que mueve nuestras reflexiones gravita entonces, alrededor del palpable encanto y preeminencia que la imagen ha tenido desde siempre sobre el hombre y que, en la actualidad y a la luz de la maquinaria publicitaria, se ha convertido en algo cotidiano, tenaz e imprescindible en nuestra vida.

Por lo tanto, más que sólo hacer crítica de algo que hasta resulta entretenido para muchos, habría que reconsiderar algunos aspectos no sólo por parte del emisor sino también de la responsabilidad que debe asumir el propio receptor de las imágenes publicitarias.

Si bien hay que revisar el papel de la publicidad como indiscutible dispositivo en la divulgación y construcción de opinión, creencias, convicciones y expresiones, no deberíamos responsabilizarla de la pérdida de valores o de fe dentro de una sociedad que descuida aspectos tan fundamentales como la satisfacción de las necesidades básicas de sus miembros.

Es necesario tomar conciencia de que la publicidad no es un reflejo de la sociedad ni al revés, no funciona como un espejo, ambas se nutren constantemente, no es todopoderosa, ni los receptores estamos atados de manos (y ojos): tenemos libre albedrío.

Por todo esto, los diseñadores, comunicólogos y publicistas deben estar conscientes, como dicen Costa y Moles (2014), de que trabajan desde la

comunicación y para la comunicación, con los valores ligados a los mensajes y sus contenidos, para el conocimiento, la imaginación y el corazón del receptor.

Referencias.

Baudrillard, J. (2002) *Contraseñas*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Argumentos.

Costa J. y A. Moles (2014) *Diseño y Publicidad*, México, Trillas.

Dondis, A. (2002) *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili.

Gombrich, H. E. (2003) *Los usos de las imágenes*, Singapur, Phaidon Press Inc.

Leach, N. (2001) *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, Colección Hipótesis.

Moles, A. (2001) *La imagen*, México, Trillas.

Zamora, A. F. (2007) *Filosofía de la imagen*, México, UNAM, ENAP, Colección Espiral.

Los no espacios y los peregrinos del arte

Carlos Raúl Nava González

Resumen

El peregrino es aquel ser que transita por los no espacios. A cada paso crea el no espacio, porque ya no está ahí, sólo hace el recorrido por él, generando una búsqueda; establece la meta del espacio buscado. ¿Qué pasaría si el no-ser existe en un no espacio?, mejor aún, ¿si este hipotético no-ser sí es un ser que trasciende a un no espacio? Los espacios se ocupan, se desocupan, pertenecen y se olvidan, pero los no espacios siempre están condenados al olvido y al agravio de la no pertenencia. Los habitantes peregrinan en un desplazamiento espacial como trascendencia entre el espacio y del no espacio, llamados: los habitantes del Arte.

Palabras clave: *Inhabitantes, no-lugares, peregrinación, contrato.*

Los habitantes del Arte y de su contrato

Si entender el espacio confluye en conceptos o definiciones reduccionistas, como descripciones de los desplazamientos de la materia en tiempo de un punto geográfico en el canon vectorial, entonces, no valdría la pena deducir una profundidad intrínseca entre el tiempo y el ser. *Dasein* es la palabra que puede acotar tan monumental tarea a la cual se avocó Heidegger en su obra *El ser y el tiempo* (1927), logra una aproximación teórica a los fundamentos de la existencia que transcurre entre el ser y su espacio circundante pero, ¿qué pasaría si el *no-ser* existe en un *no espacio*? o mejor aún, ¿si este hipotético *no-ser* sí es un *ser* que trasciende a un *no espacio*? Quizá el término de un *no lugar* es más común y algo más prosaico en su forma de entender al mundo como los lugares en los que algo no suele ser reconocido como *propio* del lugar (un algo se entiende que *pertenece* a porque es *propiedad* del lugar por el simple hecho de originarse ahí), pero si en ese lugar el objeto no cumple con el hecho de conectar más al ser, o éste busca algo que se encuentra fuera del lugar, ya sea un motivo de búsqueda espiritual, material o lo que sea.

Ese lugar ya no provee del *objeto heurístico*, sino que se tendrá que realizar un desplazamiento hacia el lugar cuyo objeto mantenga una propiedad sobre su existencia. Fundamentalmente el hecho del espacio ya es reconocido, pero considero que el hecho del no espacio es lo que resulta insuficientemente fundado en lo que podría llamar una aproximación a la *teoría de los no espacios*. No sé si exista algo parecido a ello, pero esencialmente considero que el peregrino es ese ser incompleto en una búsqueda de *completitud*, ¿espacial?, ¿espiritual? Quizás las dosis de espacio a las que estamos expuestos como seres humanos no son lo suficientemente satisfactorias en el permanente estado de búsqueda del espíritu humano, y es quizá, ahí donde radique la esencia del Arte como la producción de los objetos faltantes y proveer de más objetividad al objeto necesario para evitar el peregrinaje; pero que paradójicamente puede generar otra fuente de búsqueda en un eterno círculo de *encuentros y desencuentros del espíritu humano* con su parte innovadora y de reestructuración del universo a partir de las interpretaciones de la realidad adyacente.

El peregrino es aquel ser que transita por los *no espacios*, y a cada paso, cada vez que deja atrás un pequeño espacio, lo convierte en el *no espacio*, porque ya no está ahí y sólo hace el recorrido por él para generar una búsqueda y establecer la meta del espacio buscado. Cada paso dentro de ese *no espacio* no es de su propiedad y cada camino *no le pertenece*, pero en cuanto llega al lugar que pertenece el objeto, se apropia de él o es apropiado de sí mismo, se convierte en parte del lugar y cuando regresa al lugar de origen, ya ha *desandado* el camino

que nuevamente no le pertenece. Si lo analizamos vectorialmente desde el sentido pleno de la Física, no ha avanzado nunca, porque siempre regresa a su punto de partida, sin embargo, lleva consigo información sensible que lo convierte en un *ser* más evolucionado, quizá más completo. Las grandes migraciones se convierten en un peregrinaje, no sólo pertenece al género humano, muchas especies de aves y mamíferos lo hacen, pero el ser humano es el único que lo hace por *razones del espíritu o del espíritu de la razón*.

Un peregrino puede conceptuarse como un personaje cuya devoción lo lleva a cultivar el amor por estar frente a frente con el objeto de culto, como un círculo perfecto de simbolización entre objeto y sujeto, en una comunión donde el espacio y tiempo deja de existir por el sólo hecho de estar uno en presencia del otro. Este peregrino puede trasladarse de un espacio vital a otro desconocido simplemente motivado por el hecho de esta presencia que le obliga quizá de forma ética, moral o profundamente religiosa y donde lo más importante quizá no sea la visita misma, sino el viaje. El viaje forja el espíritu del peregrino sometiéndolo a vicisitudes y situaciones que determinan y terminan por moldear el carácter.

El peregrino medieval debía someter su viaje a un riguroso esquema de privaciones, trabajos y a un escrupuloso seguimiento puntual de horarios que prácticamente hacían que cada paso fuese una plegaria piadosa. Dentro de una retahíla de palabras que conforman oraciones religiosas en un cuerpo probado por el esfuerzo físico extenuante, privado de placeres y comodidades; amén de abandonar a la familia, a los bienes adquiridos por el trabajo y la perseverante insistencia de vivir en un feudo como campesino o ciudadano común, además de conseguir el permiso del príncipe o señor feudal. No era una situación sencilla el simple hecho de pensar en una peregrinación, planearla o llevarla a cabo. Administrar los recursos, elegir los medios y tener clara la meta de llegar a ese santo lugar donde lo esperaba la reliquia, o el objeto reverenciado.

En la Europa medieval, el objeto de culto solía ser el religioso, concentrando aún en un punto al que todavía se llama Roma. La peregrinación de la ciencia siempre vuelve a Grecia. La peregrinación de cada elemento posee un punto geográfico específico, o algunos, pero en el Arte los puntos se suceden uno a otro y se superponen. Visitar un museo por su colección se convierte en un peregrinaje, del cual se regresa al punto de origen porque hay una aceptación y una negación de pertenencia, ambas simultáneas. Con ello el peregrino queda satisfecho.

Etiquetar un objeto de arte o un lugar como Patrimonio de la Humanidad le da al peregrino la seguridad que le pertenece pero al mismo tiempo no puede

poseerlo como un objeto propio y la *veneración* (adoración, contemplación o la idolatría) es la elección que media entre los relativismos y subjetividades de la idea de la propiedad del objeto, implantado por la sociedad: lo que pertenece a uno le pertenece a toda la humanidad, pasada, presente y futura. Los mismos objetos de Arte determinan, también, un peregrinaje y en algunas ocasiones se encuentran apropiados en otros espacios tan ajenos al objeto, por el hecho de la exotividad del objeto mismo, se convierte en un objeto de discordia entre pertenencias de los seres de los lugares a los que pertenece (como el penacho de Moctezuma o los códices prehispánicos). Discurrir sobre los *no espacios* es un motivador más profundo que los *espacios en sí mismos*. Los espacios se ocupan, se desocupan, pertenecen y se olvidan, pero los *no espacios* siempre están condenados al olvido y al agravio de la *no pertenencia*. Aunque, a manera de acotación, algunos objetos buscan sus espacios por medio de alternativas (proyecto ópera ambulante) y hacen de su peregrinar la sorpresa de los *inhabitantes* (seres inconscientes de que el objeto busca dueño).

En el arte contemporáneo existe una dicotomía, una relación entre cuerpo y espacio, los conceptos dentro y fuera, estructuran una conformación simbólica tan poderosa que la inclusión de uno no puede separarse del otro. El sujeto se puede recluir pero no excluir de dicho proceso, ya que en sí mismo, el cuerpo funciona como espacio reclusivo no inclusivo, por lo que se convierte en un *cuerpo transgresor* del espacio, si es que transgrede los límites del *dentro* y *afuera* de su espacio habitual o contexto. De hecho, el espíritu del artista debe ser de un peregrino y trasgredir a su propio cuerpo, emerger mediante la producción artística en una especie de peregrinaje del arte, llamada *poýesis*.

Cada vez que soy consciente de recorrer un camino, sé que está condenado a dejar de existir a convertirse en *un no espacio que no me pertenece* y que me lleva a los espacios en los que los objetos ya son propiedad. No se habla del recorrido de un objeto u obra de Arte, sin embargo, el peregrinar de la Mona Lisa será un misterio después de que fue robada, la incertidumbre pertenece a un *no lugar y por tanto no hay propiedad en ella*, por lo que se asegura jamás deje su lugar *establecido en la pertenencia*. Florencia debería ser la poseedora, o la antigua provincia de Vinci, pero ahora le pertenece al mundo y Francia será la encargada de darle asilo en la gran ciudad de París, en su lugar sagrado del Arte: el Louvre, la catedral del Arte, punto de millones de peregrinos que obvian los no espacios para determinar su *ser* en una especialidad sólo adyacente al objeto pero, ¿realmente qué es lo que motiva a peregrinar?, ¿cuál es la trascendencia del *desplazamiento espacial*? La respuesta quizá

se encuentre en una de las cláusulas de un posible *Contrato del Arte*, que convenga el alquiler del espacio y del *no espacio* de los *inhabitantes del Arte*.

El arte limítrofe

A partir de las consideraciones actuales sobre el Arte, se genera *lo que se considera* un tipo de Arte particular: el *instantáneo*. Así como el café o el amor, el *arte* forma parte de la *cultura popular* de la *instantaneidad* y sin compromiso, casi *light* y casi *descafeinado* o, mejor dicho, *desconceptualizado*.

El Arte se determina hoy día como hito y mito simultáneamente. Es argumento común indicar que *cualquier actividad u objeto que destaca de un proceso constructivo fuera de un orden institucionalizado o instituido es Arte*; titulado o etiquetando inmediatamente que todo objeto producido por un artista (con educación formal o sin ella) es Arte, ni siquiera puede ser denominado Objeto de Arte. Todo objeto institucionalizado en museos, en colecciones, exposiciones, galerías e incluso en tiendas especializadas no contemplan la figura de *arte* como parte indisoluble del objeto, aunque sólo tenga fines decorativos particulares, siga una corriente de pensamiento o tendencia, no genere expectativas cognoscitivas o sea un reflejo de la realidad imitativo *aconceptual* (sin concepto o carente de él).

Por otro lado, existen objetos en apariencia simples y faltos de estética en el sentido *fórmico de belleza* que contienen cargas conceptuales, expresivas y determinantes, mediante una *argumentación crítica expresiva* de los modelos sociales participantes e independientes de cualquier sintáxis o modelo esquemático y que, incluso en forma intencionada, se genera una *anti-sintaxis*, una deformación e incluso una conformación de *singularidades contraesquemáticas* cuya vertiente y variables sólo pueden medirse cualitativamente en su carácter de unicidad, aun así, se miden con un criterio de análisis o de contenido; superando esas pruebas, llega a comprenderse el umbral de una esfera semiótica. Si se localiza en un límite entre lo *comprensible* y lo *nuevo-comprensible* es Arte; este proceso determina un análisis profundo y razonado. He ahí el primer límite del Arte.

Si se carece de la idea de este complejo proceso entonces se determina simple y llanamente un argumento de instantaneidad, *si no lo comprendo, debe entrar en la categoría de Arte*. El límite de la incomprensión y/o de la preparación artística conlleva a expresar, con simpleza y ligereza, que si entra en la escala reducida de esa esfera semiótica, el *Arte es arte*. *Límites internos sociales* que pueden resumirse: *Si el objeto es único en su tipo, entonces es valioso y si es valioso es Arte*.

El anterior axioma-anatema funciona para descartar cualquier acto crítico que involucre una forma pensada, razonada, metódica o que involucre un análisis que confronte los esquemas particulares, es decir, de forma *instantánea* se determina que entra en una categoría artística.

Partir de la premisa que *debe existir un Contrato del Arte*, con *cláusulas* que determinan el modo de definirlo y establecerlo, permite que las *cláusulas* sean tan simples o tan especializadas *dependiendo de la capacidad y educación del espectador*; es decir, *entre más conocimientos tenga el espectador* sobre la obra, sobre el objeto en sí mismo, sobre la biografía del autor, sobre las condiciones histórico-sociales en las que producen el objeto, mayores y más precisas se vuelven esas cláusulas; por el contrario, entre menos conocimiento o más alejado de la educación artística se encuentre el espectador, menos cláusulas y más simples serán para intervenir en un Contrato del Arte.

Este contrato es un convenio social, una forma articulada en la comprensión del otro y de lo otro. Entonces, lo primordial es encontrar los límites que bordean estas esferas semióticas tan cambiantes y complejas en cada sociedad. Una tarea titánica de exploración que mutará a lo largo del tiempo, las nuevas generaciones diversifican su búsqueda en identidades sociales espaciotemporales, reducen el estudio a encontrar los límites en el individuo, y que más límite que su propio cuerpo.

La autopsia: el acto de ver por sí mismo

El artista, consciente quizá de ser parte de un Contrato del Arte, *explora sus propios límites y qué límite más cercano o propio, individual e indivisible que el físico: el propio cuerpo*. El artista se ve dirigido, limitado y ubicado en su propio cuerpo; ser consciente del la *corporeidad limítrofe* provoca grandes cambios que operan a nivel mental, espiritual o metafísico para encerrarlo en una gran esfera de lo incomprensible.

El artista es consciente de sus propios límites y en algún momento de su vida productiva se encontrará en una crisis, que se produce cuando se está frente a frente al límite final, único, majestuoso, horrendo, monstruoso y bello... *el propio cuerpo*. Se dice que *cuando uno mira al Diablo a los ojos, el Diablo puede devolverle la mirada a uno, y entonces uno cambia para siempre*; este Diablo atormentado es la visión del propio encierro, del propio infierno. Al analizar la caída del ángel Luzbel es hacia dentro de sí mismo, condenado a permanecer dentro de su propio infierno que es su *corpus*, por eso el Diablo seduce (*lat. per sé aductere -atraer hacia sí mismo-*). El *Artista seduce* (algunos son malditos

también y expulsados del paraíso social) y esa seducción es la *invitación a romper esquemas y límites propios del espectador que se ha formado a sí mismo* mediante su educación, cultura, hábitos y costumbres.

No es raro encontrar a tantos turistas dispuestos a cambiar hábitos o a encontrar esa adicción a buscar nuevas experiencias en otras tradiciones y pueblos. El turismo cultural *busca Contratos de Arte*, busca *transgredir sus propios límites, transgrediendo su propio cuerpo*; quizá al principio probando nuevos alimentos y bebidas, quizá bailando otro tipo de música y otro tipo de pasos, quizá interactuando un poco en las ceremonias y cultos (a los cuales siempre se está gustoso de hacer partícipes a los extranjeros).

El *Artista invita*, de forma directa o indirecta a través de su propio tiempo o de la historia, a generar las cláusulas que el espectador debe estar dispuesto a firmar en el contrato particular, entre él y ese artista, o no, dependiendo de su contacto consigo mismo; entenderse y comprender que el Artista es una extensión de su propio cuerpo. *Entender, por tanto, al artista, es entenderse a sí mismo en el otro; Los límites del cuerpo propio se expanden a los límites de un segundo cuerpo formando un dividuo, después un trividuo y así sucesivamente hasta encontrarse en un Contrato colectivo del arte.*

Quizá hoy entienda mejor a Camus, quizá hoy pueda entender mediante una autopsia revelada que *soy extranjero en mi propio cuerpo* y quizá pueda repetir las palabras del Gato Sonriente cuando le responde a Alicia “*Si no importa a dónde vas, el camino es lo de menos*”. Concluyo dicha disertación, quizá ya esté elaborando mis propias cláusulas para mis propios Contratos de Arte, porque eso sí, *cada quien su contrato*.

Si la sociedad dice que el Artista hace mierda, refiriéndose a los objetos transgresores del purismo estético convencional, qué hace el Artista entonces, la contextualizo en su propia semántica y la entrego para consumo. El Arte se consume y se compra como todo objeto en un supermercado. El Contrato se evidencia en las cláusulas de producción y en las comerciales. Los desechos son cuerpos también y los desechos son evidencia de otro cuerpo, por tanto, *son cláusulas corpóreas*.

La libertad que ofrece al espectador para que produzca sus propias cláusulas, establece un contrato simple por parte de la Artista, pero tal libertad daña el Contrato. El espectador no sabe que el Artista es su propio cuerpo y acaba de terminar en seis horas el objeto propio del artista, cerrando cláusulas; es como el pájaro al que se abre la jaula, pero cuya vida ha permanecido en ella, la puerta

abierta es una amenaza a su propio universo. Refiere a la cláusula abierta de ser en el otro: *Claúsula de otredad*. Pero en ésta me reservo mis propias cláusulas para mi egoísta y entera satisfacción contemplativa: *Claúsula del ego*.

Contrato ¿del arte?

Si establecer el origen fundamental del Arte en su más estricto momento histórico nos pudiese acercar a *su* sentido, entonces no serviría de nada establecer una temática de investigación al respecto, mucho menos una profundización en sus concepciones actuales; es clave, sí establecer sus momentos de lucidez expresiva (*locutio ars*). Estos momentos marcan claramente los periodos de la humanidad en que fueron comprendidos diferentes formas de entender al mundo o universo como una realidad y relativamente, esta realidad es reinterpretada múltiples veces, en ello radica la esencia del Arte: el cambio social.

Después de la caída de Roma, Europa pasa por un periodo de latencia por casi un milenio, el conocimiento fue preservado selectivamente por la religión católica; sin embargo, en otras partes del mundo las consideraciones cosmogónicas tendían a establecer condicionantes de las estructuras de pensamiento – en ocasiones– radicalmente opuestas a la estructura europeizada de las actividades artísticas y artesanales.

Existe una delgada línea que vincula a todo pensamiento del Arte en sí, la interpretación divina cosmológica e idiosincrática como elementos de producción, preservación y continuación, luego esperar el modo de cambio transgresor, irreverente y hasta agreste, en forma de una evolución o de continuo modernismo, si se quiere vislumbrar mediante el cambio de valores y su aplicación moral reinterpretada. Es justo en Europa donde se intuye una exégesis de los mismos textos sagrados vinculados con el comportamiento social, éste ontológicamente cubría como un manto de obligación a todas aquellas actividades humanas que involucraban un *hacer y un hacer como*.

El Renacimiento fue precisamente un estadio de la Artes en las que empezaron a establecerse varios vínculos y procesos (grupos) hegemónicos cuya validación fue fundamentalmente estructurada como una red sináptica, cuyos elementos se relacionaban unos con otros estableciendo conexiones que ligaban a productores y patrocinadores del Arte, de forma invisible pero poderosa, y estableció nuevas esferas sociales de desenvolvimiento del pensamiento, provocando cambios sociales radicales.

Estos nuevos órdenes sociales requieren de una interpretación, para generar nuevas modelos de acción, en esta acción es donde el Arte se posiciona como eje de cambio o axis, eje axiomático, matriz teórica o simplemente un presupuesto teórico social, imbuye el cambio en protocélulas sociales que irán creciendo y adquiriendo el poder heredado o arrebatado de las viejas formas de acción-reinterpretada. El maestro (máster) se convirtió entonces en el virtuoso productor y poseedor de la validación del Objeto de Arte mediante la observación y comparación de su propia técnica con sus virtudes y limitantes, interpretando, así, el trabajo de los otros maestros, incorporando técnicas que enriquecían a las nuevas formas de accionar el mundo, ligando pequeños hilos conductores en las esferas sociales.

Considero *vehementemente* que en las sociedades trabajamos para que los artistas o productores del Arte funcionen en espacios, para provocar e inducir el cambio requerido que hace que las sociedades evolucionen; ejemplo son las grandes civilizaciones cuyos logros se miden en las huellas de las Artes en sí. Los momentos históricos más relevantes de la humanidad coinciden con los grandes cambio sociales, precedidos por muy poco margen de tiempo de las nuevas consideraciones estéticas, modos de ver el Arte, producciones geniales, etcétera.

El Maestro Artesano debía establecer un lectio de la realidad contextualizada a su propio tiempo y momento histórico, tanto personal (lectio subjetivo) y de microesferas sociales (lectio relativo), lo que le permitía conocer y establecer lo siguiente: principios y leyes, acciones y dogmas, con lo que demuestra su capacidad de prueba y expresión simultáneamente; con ello podía deducir acciones lógicas y establecer actos sensibles, ahora denominado Arte.

La comprensión del mundo deriva en la comprensión misma del sujeto y lo que abarca ésta. El espectador establece de manifiesto una creencia implícita en la observación y contemplación de la obra como una ventana de comprensión en otra comprensión: la del artista. La propia manifestación interpretativa (hermenéutica) en sí misma conlleva los principios tanto del arte como de la ciencia. Es obvio que de aquí en adelante todo el quehacer del Arte radica en la actuación o no actuación, surge entonces la crisis en toda su manifestación esencial. La crisis del Arte se fundamenta en una crisis social y viceversa.

La alineación de la identidad del Arte pasa de ser una identidad (igualdad) a una búsqueda de igualdades alternativas y alternadas entre los juicios lógicos e ilógicos, pasa de la imitación perfecta del mundo cósmico a la imperfectibilidad

de la idea (*eidos*) o esencia de la interpretación (o reinterpretación), en cuyo ordenamiento dialéctico entre el productor y el espectador se establecen ciertas condicionantes: un Contrato.

El Arte es un ejercicio de traducción de la opinión (*doxa*) del productor enterado de la propia concepción y entendimiento de su realidad por medio de la acción (*productio*) del objeto designado para portar las cualidades interpretativas y un incipiente discurso que será completado por el espectador. En esa relación de exhibición y contemplación tiempo espacial ocurren los aspectos concomitantes del Arte y su contrato, sin embargo, existe la posibilidad de ruptura en cuanto a que la búsqueda de la comprensión; el ser humano adquiere una experiencia de extrañeza, paradójicamente es ahí donde se da la comprensión: un momento heurístico.

La preocupación por la comprensión de ese momento de producción innovadora (ruptura) como efecto poético determina los límites de la interpretación, parafraseando la obra de Ricoeur. No hay meta sin sentido, no hay sentido sin ejes de acción en cuanto su búsqueda es encontrar el elemento experiencial más productivo, el de la negativa del sentido, en donde las experiencias no se cumplen y marcan el sentido de proveniencia, que analógicamente es seguir y resolver un enorme laberinto que no se vislumbra una solución o salida y quizá, en esas posibles salidas, se encuentre la más pura experiencia religiosa o algo parecido. El atribulamiento es el precio que deben pagar quienes producen, cuyo espíritu posee una vehemente poyésis implícita que inflama y por tanto, son quienes adquieren características cuasi trágicas y se proporcionan de forma desmesurada en sus vidas, tratando de encontrar un sentido en la medida de la propia vida de los espectadores, paulatinamente en forma dramática; sin embargo, esa impronta, como idea temporal, adquiere una comprensión histórica que reverbera en el tiempo a corto plazo e involucra cambios sutiles que van a derivar en cambios cada vez más grandes de donde parte el cuestionamiento de lo tradicional (sustentado en la aceptación, el cuestionamiento y el rechazo de los demás como sociedad).

Es importante señalar el concepto de seducción para elegir un proceso de interpretación como espectador, ya que si no se es seducido, el objeto y productor dejan de existir en un plano de comprensión total para el espectador; por ello, intentar comprender este contrato del arte, imbuje de diversas tareas de interpretar y descubrir elementos adyacentes a los actuantes y dentro de lo

cual puede involucrar una gran tarea de recuperación de la comprensión del Arte en sí, o al menos su sentido o proveniencia; ese ya es un punto de partida. El relativismo (Sloterdijk) y el subjetivismo (Berkeley) implícitamente formarán parte de las condiciones estructurales y fundamentales del proceso de investigación, conformando una estructura simbólica compuesta por sintagmas teóricos, al menos por ahora.

Este ensayo pretende invertir, conceptualmente, una revisión muy personal en cuanto a la experiencia estética y por tanto revela panoramas que se sugiere deban ser aceptados de forma benevolente como revelación de un *yo* efímero, personal y altamente fragmentado para así vislumbrar lo que se pretende demostrar de forma quizá no tan clara o específicamente explicada desde una ciencia dura y sin pretensiones a concluir o verificar metodológicamente alguna idea. Dichas no conclusiones les parecerán a ciertos lectores intolerables o no aceptables, sin embargo; se pretende una intención de hacer *poyésis* desde la palabra misma, en el instante de la reflexión propia, metafóricamente, como una ventana a la visualidad textual del *yo*, por lo que no se pretende descubrir una nueva distinción de las Artes, generar neologismos complejos o reinterpretar su sentido, sino, encontrar ese hilo conductor que le da sentido a las Artes para establecer las cláusulas del Contrato del Arte que existen entre el Arte y su Productor, entre el Arte y su objeto y el elemento más básico pero no menos importante, entre el Arte y el espectador y, ¿quién no ha sido espectador...?

El lenguaje estético de Kandinsky y la geometría de un grito en la pared

Carolina Lule Campos

Resumen

La comunicación, hoy, se centra en los mensajes televisivos o electrónicos, sin embargo, el principio de la transmisión del mensaje masivo se encuentra en el cartel. Desde Toulouse Lautrec hasta los suprematistas rusos el cartel ---una forma de propaganda efectiva, eficiente y cuyo efecto pareciera inmediato. Sin embargo, no se puede afirmar que todo cartel cumpla con la función de ser un grito en la pared, hay muchos que pasan desapercibidos. ¿Qué hace que un cartel sea más notorio? La propuesta de esta ponencia es rescatar los elementos prácticos y teóricos brindados por Kandinsky en sus libros: Punto y línea sobre el plano y De lo espiritual en el arte como elementos que le brindan estructura, composición y simplificación al ejercicio de abstracción del mensaje. Toda esta teoría será contrastada con las propuestas de cartel realizados por algunos de los integrantes de la Bauhaus en donde se pretende localizar elementos estéticos señalados por Kandinsky: profundidad, tonalidad, levedad, pesadez, composición en el plano para determinar cuánto y cómo influyeron en la creación del diseño gráfico de carteles.

Palabras clave: *estética, cartel, Kandinsky, Bauhaus, geometría, diseño.*

En nuestros días, al pensar en comunicación, es inevitable poner en primer plano las plataformas virtuales que nos brinda la web 2.0, incluso todavía consideramos a la televisión, la radio y la prensa como parte primordial de este esquema en el que el mensaje, emitido por uno, llega a millones. Sin embargo, es inevitable retomar el surgimiento del cartel, como medio de comunicación, para entender una de las formas fundamentales de abstracción de la información, con la finalidad de impactar a un gran número de espectadores. En este ensayo se utilizarán las categorías de composición y estructura, tanto teóricas como prácticas, planteadas por Wassily Kandinsky para analizar algunas propuestas de carteles provenientes de la *Bauhaus*, debido a que fue profesor en dicha institución. Así se comprenderá la influencia de dicho artista en el diseño gráfico.

Antes de que la comunicación masiva se entendiera como tal, y hubiera teorías y estudios científicos al respecto, el cartel hizo su incursión en los ámbitos del arte y la publicidad. Desde el siglo XIX, al detonarse la industrialización, el cartel sirvió como forma de promoción de productos y servicios ante la creciente cantidad de ofertas de los mismos. Como ejemplo observamos

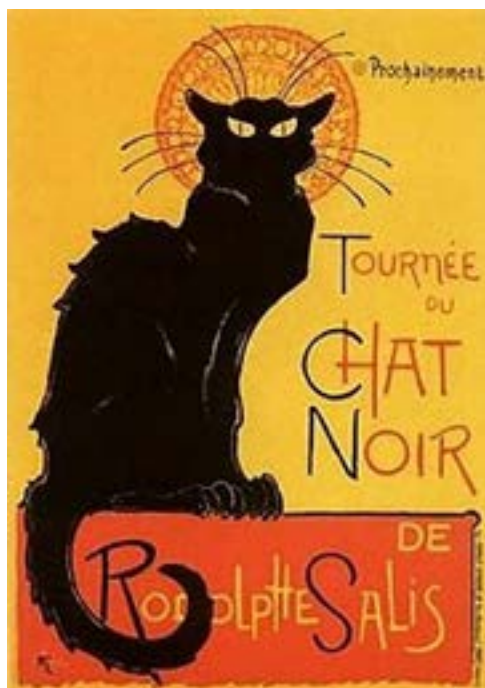


Fig. 1 Théophile-Alexandre Steinlen, *El Gato Negro*, 1896.

carteles de Alexander Pryde y William Nicholson, así como de Théophile-Alexandre Steinlem, conocido hasta nuestros días por “*Le chat noir*”.

Otro artista, perteneciente al movimiento postimpresionista que incursionó en la creación de carteles, fue Henri de Toulouse-Lautrec. Se le conocía por ser asiduo cliente de cabarets y plasmar lo más característico de la escena nocturna de la época en sus pinturas; como consecuencia, los dueños de dichos establecimientos le pedían carteles promocionales de los espectáculos

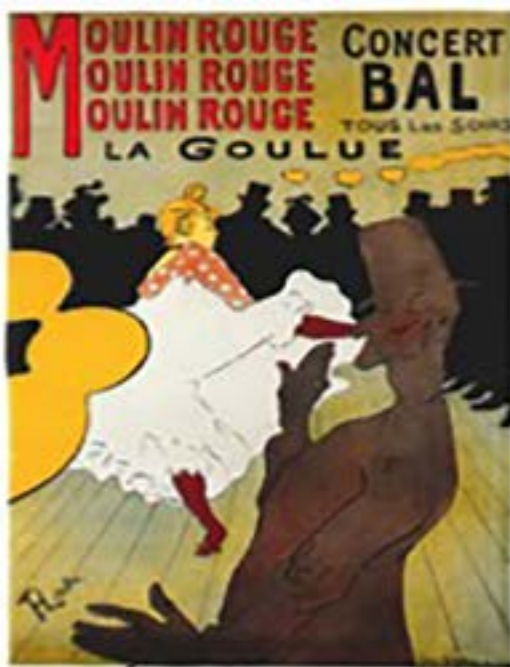


Fig. 2 Henri Toulouse Lautrec, *Moulin rouge, la goulue*, 1891.

que presentaban. En estos ejemplos encontramos la primera intersección entre el mundo del arte y de la difusión masiva de mensajes.

Ahora bien, a finales de la segunda década del siglo XX surgió la escuela de diseño a la que se otorga el título de precursora de las bases y metodología del diseño moderno: la *Bauhaus*. “A pesar de su reputación radical, los orígenes de la Bauhaus yacen en la creciente creencia, entre muchos, incluyendo al gobierno alemán y a los pedagogos, de que la reforma en la educación artística era vital para la economía.”¹ (Julier, 2004:30) Es decir, en el marco de la Primera Guerra Mundial, Alemania comprendió la diferencia entre sus recursos y los de otros países, por lo que se dio a la tarea de confiar en la gente que poseía la fuerza de trabajo para la fabricación de productos de óptima

calidad que pudieran ser exportados; para lograr esto a plenitud, se vio en la necesidad de confiar gran parte de la tarea al diseño. La principal apuesta de la *Bauhaus* era la intersección del arte con la industria pues, como Gropius lo dijo, “el artista posee la habilidad de darle alma a los productos sin vida de la máquina”, es así como se explica la integración de profesores como Wassily Kandinsky a esta institución.

Kandinsky inició su carrera artística a finales del siglo XIX, tenía 30 años, y para 1911 ya había publicado *De lo espiritual en el arte*, es decir, recién, en 1910, había creado una línea completamente nueva de abstracción en lo pictórico, un año más tarde ya la sustentaba teóricamente en una obra que pretendía establecer la necesidad de un lenguaje propio de la pintura, como la música cuenta con uno; un lenguaje que no es natural, que se establece de acuerdo con las necesidades de la disciplina.

En 1922, Kandinsky ingresó como profesor a la *Bauhaus*, estuvo encargado del taller de pintura decorativa y permaneció ahí aproximadamente 10 años, hasta que el régimen Nazi clausuró la institución. En 1926 se publicó *Punto y línea sobre el plano*, un trabajo que había detenido por aproximadamente una década, donde ya se puede apreciar la teorización del color en torno a lo matemático, así como a la geometría para establecer la interacción de éste con las formas y la colocación en el plano.

Con base en las dos obras previamente mencionadas, se pueden definir categorías como profundidad, tonalidad, levedad, pesadez y composición en el plano; posteriormente servirán para analizar los carteles creados por integrantes de la *Bauhaus*, no sólo en términos de lo que gráficamente representan, sino del impacto visual que logran.

Kandinsky establece el punto y la línea como base para el análisis de la composición. Del punto desemboca todo, tiene una delimitación externa que lo dota de forma, y la línea cambia de peso de acuerdo a su colocación. Como ya se ha mencionado, el plano está, en sí mismo, compuesto por líneas; debido a que las líneas verticales son frías y las horizontales son cálidas, la temperatura del plano y, en general, de la composición se verá afectada por su forma ya sea cuadrada u oblonga.

La disposición de los objetos en el plano también es de gran relevancia, según Kandinsky: la ligereza o pesadez de un objeto dependerá de qué tan arriba o abajo, respectivamente, se encuentre en el plano. Esto permite, además, un juego de tensiones si se colocan objetos pesados arriba u objetos ligeros

abajo, aunque estos últimos corren el riesgo de desaparecer al aumentar dramáticamente su grado de ligereza, es decir, arriba se obtiene ligereza por la aparente cercanía con el cielo y abajo está la tierra, donde se obtiene presencia, peso y firmeza. En el otro sentido de los ejes del plano, encontramos que la izquierda implica distancia y libertad, mientras que la derecha es lo espiritual, es uno mismo y el regreso al hogar.

En cuanto a las formas y los colores, Kandinsky establece que hay una relación sustancia subjetiva-envoltura objetiva entre estos. De esta forma, “[...]los colores agudos poseerán una mayor resonancia cualitativa en formas agudas [...] Los colores que tienden a la profundidad, son resaltados por las formas redondas...” (Kandinsky, 2003:49) aunque también indica que al hacer cruces entre colores agudos y formas redondas, o formas agudas y colores profundos, no se incurre en la disonancia, sino que se busca una nueva forma de armonizar dichos elementos. El artista rescata cuatro distintas antinomías:

Las dos primeras son de efecto interior y anímico. En la primera antinomia, el amarillo es calor, se mueve hacia la izquierda, hacia el espectador, y también de forma excéntrica, irradia hacia afuera de la figura que lo contenga. Por otro lado, el azul es frío, va a la derecha, es decir, se aleja del espectador porque se adentra en lo espiritual y su segundo movimiento es concéntrico, dentro de sí mismo; se comprende la distancia que pone de intermedio con el espectador.

En la segunda antinomia, la claridad es el color blanco y la oscuridad, el negro. Existen movimientos de resistencia, a diferencia de los primeros que eran horizontales: el blanco es la resistencia perenne que implica la posibilidad y simboliza el nacimiento, se considera un no color al no encontrarse en la naturaleza; es silencio, el silencio de la posibilidad, es la nada que da origen a todo. Mientras que el negro no opone resistencia, sin embargo, tampoco aporta alguna posibilidad, simboliza la muerte, es también silencio, pero el que está al final de la vida. Sus segundos movimientos son también excéntrico y concéntrico, respectivamente; se excluye cualquier otro tipo de movimiento. Es decir, irradian hacia afuera o hacia adentro de forma rígida. Su equilibrio estaría en el gris, que mientras más oscuro se torna más a la desesperanza y mientras más claro, brinda un mayor nivel de anhelo.

Las siguientes antinomías son de carácter físico, como colores complementarios. En la primera se enfrentan el rojo y el verde, donde el primero es movimiento y el segundo es la combinación de la primera antinomia expuesta, por lo que ésta se anula en lo espiritual. Como se mencionó, el rojo es innegablemente

movimiento, mientras que el verde, al anular los traslados horizontales y la irradiación, puede ser movimiento en potencia o, sencillamente, inmovilidad. La cuarta antinomía incluye al naranja y al violeta. Estos colores se obtienen de la primera, ya que el anaranjado es el elemento activo del rojo, mientras que el violeta es el elemento pasivo del azul. Para comprender el movimiento se tendría que colocar al rojo en el centro (se ha establecido que es el movimiento



Fig. 3 Joost Schmidt, cartel para la exhibición de la Bauhaus, 1923.

en sí) y, saliendo de él, hacia la izquierda el amarillo y después el naranja moviéndose hacia la izquierda, con dirección excéntrica; hacia la derecha, el azul y después el violeta, con dirección concéntrica.

Una vez sentadas estas bases, el primer ejemplo que se tomará es el cartel para la exposición de la *Bauhaus*, de 1923. Lo primero que vemos es que el plano es casi cuadrado, pero tiende a lo rectangular por sus líneas verticales ligeramente más alargadas, por lo que, de igual forma, su temperatura tiende más a lo frío. El fondo del cartel es un color de la gama cálida, es un anaranjado claro que se ve no contrarrestado ni aminorado, sino casi equilibrado por las figuras negras del cartel y la tipografía de la misma tonalidad, predominantemente. Los elementos gráficos tienen una disposición diagonal que también tiene la intención de equilibrar la tensión. Tanto en la esquina superior izquierda

como en la inferior derecha encontramos formas redondeadas, si bien no son círculos completos, el cartel abre y cierra con afán de movimiento. La primera figura redondeada (esquina superior izquierda) es mitad roja y mitad negra, esto implica un encuentro del movimiento con su opuesto, pero se encuentra del lado izquierdo, tiende al desapego; de igual manera, esta figura encierra un rostro de perfil formado geoméricamente que queda de frente a la izquierda, a la libertad. Encontramos también figuras de ángulos rectos en distintas tonalidades: en rojo, que contrarresta la tranquilidad con el movimiento, en



Fig. 4 Laszlo Moholy-Nagy, cartel para exposición de la Bauhaus, 1923.

amarillo que irradia la fuerza física y no al espiritual y en negro, que neutraliza las anteriores.

Finalmente, se puede observar que la A en Ausstellung es predominantemente un triángulo negro pero contiene un destello de amarillo por la vida que contiene la figura geométrica en sí misma. Nos encontramos ante un cartel con todas las proporciones de equilibrio necesarias.

Otro ejemplo es este cartel para la misma exhibición de 1923. Encontramos que, a diferencia del anterior, el fondo es negro y el plano también tiende a lo frío. Aquí podemos observar una figura predominante de ángulos agudos, que no está precisamente en el centro del cartel: se trata de una figura en tonalidad clara, concuerda con la apertura de los ángulos y permite que la irradiación de la luz sea excéntrica, pierde peso y seriedad el fondo completamente negro; esta figura ilumina y tiene la misma tonalidad que la tipografía, que aparece como destellos de luz en ambas esquinas derechas. Hay un rectángulo muy delgado que inicia en la esquina superior izquierda, es ligero pero fuerte y profundo por su tonalidad azul, por lo que irradia su propia luz hacia sí mismo, pero se dirige a la figura central de luz y la atraviesa; en el punto en el que se sobreponen, encontramos que el rectángulo toma la tonalidad de la figura central y no se convierte en un obstáculo. En la base de la figura predominante, podemos observar un rectángulo orientado de forma diagonal que además, es rojo: es una figura cálida con tonalidad cálida y dinámica, de la que parte el

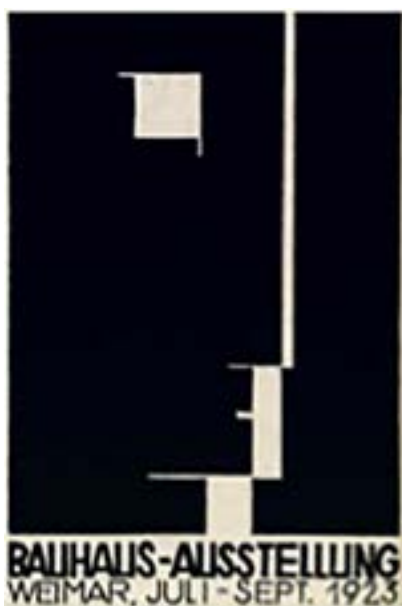


Fig. 5 Herbert Bayer, postal para la exhibición de la Bauhaus, 1923.

gran rayo de luz que atraviesa el cartel; este rectángulo está en la parte baja del plano, por lo que tiene el peso y la firmeza terrenal que sostendrá al elemento que ilumina. Para cerrar el análisis de este cartel, encontramos, justamente sobre el rectángulo, un semi-óvalo amarillo con movimiento ascendente hacia la derecha, por lo que podemos interpretar que inicia en el lado de lo físico, atraviesa la luz y continúa hacia lo espiritual. Cabe mencionar que la fecha de la exposición está plasmada como lo ligero, definitivamente como lo efímero, el tiempo. La sede está en la parte de abajo, lo que permanece, lo terrenal. Finalmente, analizaremos un último cartel de invitación a la exposición de 1923. Este es un plano frío, sin lugar a dudas y sus tonalidades sólo lo reafirman. Encontramos nuevamente el perfil humano completamente geométrico, formado por figuras de ángulos rectos que, si bien simbolizan tranquilidad para Kandinsky, también son inmovilidad y son de color negro. El ojo de este rostro es un cuadrado, igualmente tranquilo e inmóvil, pero en una tonalidad clara, como si la mirada fuera la luz. Este tono es el mismo que el del fondo del cartel, aunque puede notarse en muy pequeños segmentos entre el rostro y la figura predominantemente rectangular que tiene de frente. Esta vez el rostro se muestra hacia el lado derecho, surge del espacio libre de la izquierda y enfrenta el retorno al hogar, en palabras de Kandinsky. La información de la exposición se encuentra al pie del cartel; lo que está inmediatamente después de las figuras tan profundas y pesadas que predominan, está en tipografía pesada también, en color negro, pero lo que está en el siguiente renglón, a pesar de ser negro; es más ligero, de trazos más delgados, de forma que la base es lo suficientemente pesada para anclar la mirada en la información pero no abruma al romper con la profundidad y enorme pesadez del resto de los elementos. Además, el color negro que predomina en el cartel no da la idea de muerte en lo absoluto; sino del devenir inevitable, del silencio previo a un cierre, del cese de las resistencias.

Como hemos podido observar, Wassily Kandinsky ha sido una pieza clave para el desarrollo tanto del arte como del diseño gráfico. Su apuesta por un lenguaje y unas categorías propias de lo pictórico, trasciende su propia obra y da pie a que el mundo de las artes visuales se valga de lineamientos formales, tanto teóricos como prácticos, para la composición efectiva de mensajes gráficos que provoquen el impacto que se requiera.

Esta forma de abstraer lo espiritual en los colores, las figuras, los puntos, las líneas, es un parteaguas en general para la forma pedagógica de síntesis en el diseño, de la disposición de los elementos en el plano y, por supuesto, de la correcta transmisión de un mensaje. Kandinsky, dentro de la *Bauhaus*, dejó una huella indeleble en el diseño; él creía que no podía enseñarse a una persona

a ser artista, no existía como tal una educación que lograra este objetivo; además le parecía elemental aprender lo necesario para poder crear, de aquí que haya cobrado tanta importancia el lenguaje que propone para la expresión gráfica. Este artista muestra la conjugación de la práctica y la teoría, permite ver el avance al mismo paso de la creación y de sus razones, más aún, entender el lenguaje empleado, descripta en adelante su propio arte y deja su semilla en el diseño gráfico para el equilibrio tonal, la estabilidad geométrica y, a la vez, el rompimiento en la representación de la realidad. Kandinsky proponía la formación sintética de los alumnos de la *Bauhaus*, buscaba la síntesis de las disciplinas artísticas y creía en la educación de un hombre nuevo, no sólo en la preparación profesional de un nuevo artista o diseñador.

Referencias

Referencia primaria

Julier, Guy (2004), *The Thames & Hudson dictionary of design since 1900*, ed. 2, Londres, Thames & Hudson, Col. Thames & Hudson World of Art.

Kandinsky, Wassily (2003), *De lo espiritual en el arte*, Trad. Elisabeth Palma, ed. 9, México, Ediciones Coyoacán.

Kandinsky, Wassily (1995), *Punto y línea sobre el plano*, Bogotá, Grupo Editor Quinto Centenario, Col. Labor 1995.

Referencia secundaria

Lupton, Ellen & Miller, Abbott (1994) *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*, México, ediciones G. Gili.

Ferrer, Eulalio (2002), *Publicidad y comunicación*, ed. 1, México, Fondo de Cultura Económica.

Fukuda, Shigeo (2005), *Shigeo Fukuda Masterworks*, Int. Seymour Chwast, ed. 1, New York, Firefly Books.

El arquitecto compositor

Eric Barceinas Cano

Resumen

Analizar la experiencia arquitectónica y la musical como fuente de conocimiento que permita comprender las vivencias y procesos mentales que se realizan hacia la concepción y composición de un objeto arquitectónico u obra musical para que en su interpretación detone en ambientes sensitivos, emocionales y de comportamiento.

Palabras clave: *Arquitectura, Música, Experiencia, Composición.*

La experiencia arquitectónica y musical en el escenario del habitar

Pierre-Jean Jouve escribe:¹

La poesía es un alma inaugurando una forma. El alma inaugura; es aquí potencia primera, es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los “lugares comunes”, era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella. (Bachelard, 2013: 281)

En el desarrollo de esta ponencia hablaré sobre diversos temas que invitarán a la reflexión sobre el concepto de la experiencia, el habitar poético y las correspondencias que se logran tanto en la composición musical como en la composición arquitectónica. Este diálogo no trata de desplazar las fronteras de las artes, sino que, busca vincularlas. La experiencia del *ser*, la del *estar* y la del *interpretar*, dando a conocer las correspondencias reales que se efectúan entre Arquitectura y Música, interpretarlas como obras universales. El ser humano vive en ellas y de ellas mantiene su ser.

La música como arte tiene por lo menos una función fundamental: la de catalizar la sublimación que pueden aportar todos los medios de expresión. La música permite al ser humano, en su interpretación y experiencia, la exaltación total en la que pierde la conciencia, se funde con una verdad inmediata, enorme, sublime, íntima y perfecta. Para George Simmel: “La arquitectura llega a un perfecto equilibrio entre dos tendencias contrarias, la del alma que aspira hacia arriba, y la pesantez, que tira hacia abajo” (Heidegger, 2012:19). Para Heidegger, la obra tiene un acercamiento a la verdad mediante el entendimiento de su ser, en su esencia de ser obra, se esconde esa realidad. Sólo si la arquitectura y la música pueden alcanzar el objetivo, de fundirse con esa verdad, serán consideradas como arte. En su interpretación y experiencia, tenemos artes que se desarrollan en un espacio como la arquitectura, la escultura y la pintura, artes que se desarrollan en un tiempo, como lo es la música y la literatura, y artes que en su desarrollo combinan espacio y tiempo, como el cine, el teatro, la música y la arquitectura.

Ante estos planteamientos sólo es posible realizar una cuestión: ¿qué es y cómo es una obra de arte? Heidegger (2012) menciona: “El arte está en la obra de arte. Lo que sea el arte debe poder inferirse en la obra. Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte. [...] Debemos pues, tomar la obra de arte como aquello que se experimenta y goza” (p. 36-37).

Bajo este argumento, Martin Heidegger (2012), en su libro *Arte y poesía*, afirma; “todo arte es en esencia poesía, poesía es la desocultación de la verdad, la verdad es la esencia del ente en sí y sólo poéticamente es como el hombre habita la Tierra” (p. 96-98). Parafraseando el texto, es posible decir que arquitectura es poesía edificada en palabras de habitabilidad, la cual desoculta cierta verdad que por medio de una voluntad humana, inaugura un lugar. Esta verdad no solo está hecha de sentimientos, de sensaciones o de objetos, es algo que está más allá, es algo que trastoca en la experiencia del ser, es lo que invita a la sublimación del espíritu, es encontrar una relación de hermosura, grandeza e intimidad, es lo poético que acontece.

Con el paso del tiempo, tanto la ciudad como su arquitectura quedan abiertas a los recuerdos, a sus símbolos, a sus ruinas, y a su resplandor como memorias del espacio. Desde la mirada del arquitecto, la arquitectura crea el espacio que habitamos, la metáfora del lugar es construir lugares de acontecimiento; es decir, en donde la vida surge, donde los recuerdos nacen y donde las experiencias se fortalecen. Al espacio construido se otorga vida estando e interactuando en él, sólo entonces de aquel lugar cotidiano surge el escenario de la Arquitectura.

El escenario de la Arquitectura del que hago mención envuelve por completo al individuo y lo protege en él, la característica de constituir el ámbito en el que el usuario actúa es lo prioritario. Esto propone concebir al escenario como una fuente de estimulaciones y recuerdos, una plataforma en la cual el usuario habitante desarrolla comportamientos, experiencias, y la propia formación de su ser. El impacto emocional de un escenario arquitectónico sobre un usuario habitante se representa en las dimensiones y atributos que se detonan en el ambiente; es decir, las variaciones asociadas en el estado emocional de un individuo revelan sentimientos producto de la interacción del usuario habitante con el escenario arquitectónico.

Las respuestas afectivas ante el escenario arquitectónico se mueven dentro de la perspectiva psico ambiental²; en ella se enmarca claramente la atribución de significados a los estímulos, ambientes y situaciones a los cuales están expuestos los usuarios habitantes. Parece evidente que la respuesta afectiva constituye el primer nivel de respuesta en el proceso de interacción del hombre con el escenario arquitectónico.

Entre los arquitectos mexicanos, Luis Barragán Morfín logra este proceso de interacción, muestra en cada una de sus obras una filosofía y obra que permite el enriquecimiento de las capacidades humanas del individuo; en cada uno

de sus proyectos desarrolla un alto grado de sensibilidad e interpretación del ser, pues en su obra el artista no crea como vive, vive como crea (Bachelard, 2013) y en este crear, se enaltecen las raíces populares de nuestros propios trasfondos y experiencias del ser mexicano. Basado en ello, puede afirmarse la enorme importancia de estos sentimientos provocados por el escenario y que tienen puesta en marcha hacia estrategias de conducta; es decir, las reacciones emocionales y de sentimientos representan el núcleo común de la respuesta humana a todos los tipos de escenarios en los que se desenvuelve su vida. Las relaciones entre emoción y ambiente están presentes en el desarrollo de nuestras ciudades; en este aspecto, la experiencia de la arquitectura tiene una profunda vinculación en la vida urbana y el espacio personal.

En la Arquitectura de Barragán se rehacen los lazos que nos unen con nuestros semejantes, al mismo tiempo que se recobran el arte de la soledad y el recogimiento; son lugares de encuentro, de apartamiento y de meditación. Una Arquitectura que se encuentra inspirada en dos palabras: la palabra Magia y la palabra Sorpresa. En los recorridos que se realizan en sus obras, se encuentran sorpresas al caminar y encuentros que develan magia en la serenidad de su geometría; una arquitectura que proviene de los pueblos mexicanos, con sus calles limitadas por altos muros que desembocan en plazas con fuentes. En la arquitectura popular mexicana se funde la tradición india precolombina con la tradición mediterránea. Una arquitectura de formas cúbicas, materiales de la localidad y muros pintados de vivos colores. (Paz, 1995).

La experiencia de la arquitectura será entendida como una vivencia consciente del lugar habitado. Ésta es interpretada en las emociones, en las sensaciones, en la memoria, la imaginación y el recuerdo que despierta habitar un lugar. Entonces, será tratada como una exégesis del universo que nos rodea. La representación mental del mundo construido, lo tangible y real de los escenarios arquitectónicos no son más que el conocimiento e interpretación poética de la arquitectura. El mundo real, lo construido, es sólo una parte de todo lo que se experimenta en la vida cotidiana que forma parte de nuestro ser en el lugar.

La experiencia es una forma de conocimiento o habilidad, derivada de la observación, la participación y las vivencias que suceden. En este aspecto, es parte y síntesis esencial de la vivencia como aquello que queda después de que todo acaba. Una experiencia en la mente no es un retrato, es una construcción.

Alberto Saldarriaga menciona: La experiencia de la arquitectura tiene dos momentos, el de la vivencia y el de la experiencia de esa vivencia que se guarda en la memoria. Mientras en el primero hay una presencia y actividad corporal, en el segundo hay una lejanía dirigida hacia una actividad mental (Saldarriaga, 2003: 63).

La vivencia del habitar es la base fundamental de la experiencia de la arquitectura en la que interviene de una manera definitiva, la representación del mundo, no sólo el plano de lo físico sino también de lo psicológico y lo cultural. La labor cotidiana de la arquitectura se transforma en lo vital del habitante, sea este último consciente o no de ello.

La vivencia de un lugar despierta sensaciones y memorias inéditas. La experiencia de la arquitectura es, al mismo tiempo, la de un momento del alma. Al desarrollar cotidianamente actividades en el escenario arquitectónico, el ser humano mide y ordena el mundo partiendo de su propio cuerpo y dimensión. En esta concepción del mundo que se interpreta, las ciudades han sido contempladas como objetos que se van apilando unos sobre otros, gracias a las habilidades que poseen constructores e ingenieros para manipular los elementos físicos. Sin embargo, dichos elementos no presentan la menor relación con el sentido del espacio ni con la privacidad y mucho menos con la proporción del usuario; entonces se requieren elementos cargados de valor donde se dé la realización de habitar en el espacio.

La arquitectura entonces debe conservar el signo tradicional de un mundo basado en el sentido propio del ser, en el que se extiende más allá de los límites del cuerpo, invadiendo cada uno de los escenarios arquitectónicos que nos rodean. Como escribió Bloomer; “contemplar la arquitectura como una extensión del ser y su vinculación con el cuerpo humano” (Bloomer, 1982: 64). La experiencia de la arquitectura se logra al obtener una percepción de nuestro entorno, las cosas que nos rodean, los recuerdos, la imaginación y la memoria. Las sensaciones que se presentan al entrar a un espacio son intangibles y personales, estas memorias cotidianas tratan de llevarnos a atmosferas en donde se puede disfrutar mejor del estar y su configuración con el entorno.

Hoy en día surgen diversas consideraciones y conceptos sobre el habitar³. El término es un concepto muy recurrente en la arquitectura, sin embargo, puede caer fácilmente en definiciones que no responden en esencia al verdadero significado del propio concepto. Martin Heidegger, en “*Construir, habitar, pensar*”⁴, lo define como el fin que preside todo construir, es el modo en que se es; ser es estar en la tierra como mortal, eso significa habitar; entonces, estar

en la tierra para la experiencia cotidiana del ser humano; es la manera como los mortales son en terrenalmente. Habitar es estar en paz y permanecer en ella, estar preservado de daño y amenaza, es decir, estar cuidado.

El sentido de habitar se manifiesta en dos dimensiones; lo corporal o presencial y lo mental o imaginativo, lo primero es fuente de las experiencias directas; es decir, lo que puede ser presenciado y vivido, lo segundo es producto de imágenes y sensaciones de lugares no vividos, pero que, ayudados de medios impresos y audiovisuales, se puede visitar, recorrer e interpretar mentalmente cualquier escenario arquitectónico o natural. Esta forma de habitar se encuentra vinculada en la experiencia corporal y las percepciones sensoriales, lo mental se expande con sus aportes desde el espectro de la experiencia de la arquitectura. La experiencia cotidiana de la arquitectura se transforma en lo vital del habitante, sea este último consciente o no de ello.

Un problema de habitabilidad en la actualidad, se descubre dentro del contexto y entorno de las estructuras culturales, sociales y ambientales; en este escenario tangible de la arquitectura se desarrollan nuestras actividades cotidianas a un ritmo desordenado y caótico, produciendo con ello, un nivel acelerado de vida, en el cual los arquitectos somos partícipes de un ciclo, siendo víctimas y causantes de la deficiencia en la calidad del espacio habitable; que resulta en producir o reutilizar espacios físicos inadecuados por atender a gran velocidad las necesidades y condiciones de la sociedad.

El fenómeno del ver arquitectónico comprende la relación del aparecer y del deber ser del objeto urbano arquitectónico; es decir, se debe comprender la arquitectura a través de la vida que aparece y se expresa en él. Para lograr esto, es necesario tener conocimiento y respeto en la expresión del objeto urbano arquitectónico por sí mismo, los fines y deseos de la comunidad así como el tiempo en el que va a ser construido.

Es por ello que realizo una pregunta; ¿La arquitectura es realmente una disciplina social y humanista? Ahora es difícil de concebir, porque desde la modernidad, la arquitectura es víctima de un lento pero seguro desprendimiento de sus dimensiones filosóficas y espirituales, el arquitecto ya no es la herramienta de la sociedad; en su lugar, se da paso a una actividad que obedece a los principios y razonamientos del mercado, regido por el capitalismo que caracteriza nuestros tiempos. Es decir, el arquitecto es víctima y causante de la deficiencia en la calidad del espacio, porque deja de ser la herramienta de la sociedad para convertirse en la herramienta de inmobiliarios y promotores. La arquitectura termina por ser disminuida a poco más que mercancía

inmobiliaria, arquitectura que responde a una sociedad del espectáculo, una arquitectura visual con un valor comercial y monetario fijo, sin fundamentos filosóficos convincentes que apoyen su existencia, y por tanto, la labor creativa de los arquitectos.

Todos padecemos la ciudad, porque en ella desarrollamos nuestras acciones, experiencias y vivencias. La ciudad es un escenario arquitectónico, y aun con la importancia que ésta tiene, la arquitectura es tratada como objeto de diseño y espectáculo; el arquitecto desliza su lápiz sobre el papel y de pronto emerge un boceto que se convertirá en una estructura sólida que modificará el espacio, una arquitectura de autor, como si estuviésemos hablando de una moda.

Esta demostración egocentrista y arrogante pareciera buscar la destrucción de valores culturales, comunitarios y de identidad; la destrucción de lo habitable, con el fin de alcanzar las metas de los renombrados *starchitects*⁵ inyectando un pensamiento irreal e invitando a las nuevas generaciones de arquitectos a continuar por ese camino, a competir por la forma más aventurada, más novedosa o el proyecto más trascendental, creando una arquitectura que no responde a los fundamentos y principios de una sociedad.

La arquitectura es un fenómeno de nuestra época, bajo estos argumentos, es testigo de nuestra historia y cultura, en donde se puede interpretar nuestra realidad como sociedad. Al hablar sobre lo construido como menciona Heidegger (1985): se puntualiza sobre la finalidad habitable que tiene el construir; “el habitar solo se consigue por medio del construir”. Sin embargo la construcción de las “ciudades” en esta “edad contemporánea” en donde la mayor parte de la población reside, no son valoradas como ciudades, sino como urbanizaciones en donde la sociedad funciona, se aloja, se guarda, pero que no logran el habitar.

Ya no vemos ciudades que se fundan con su historia, o que respondan a sus tradiciones y mitos, ahora se aprecia el crecimiento y apropiación de la clase dominante, en donde las ciudades son invadidas por el automóvil. Ciudades en las que destaca un pensamiento de imitación y abandono hacia lo histórico y habitable, ahora conformado por rascacielos, lagos artificiales, restaurantes, oficinas de lujo, grandes avenidas y calles; ciudades intransitables.

La arquitectura es el escenario en el que habitamos inconscientemente, sin embargo, el quehacer de la arquitectura dentro de su inconciencia solo reproduce las premisas de su propia actividad de cuya existencia no tiene idea

ni comprensión alguna. Esta concepción de ciudad en la época moderna y su transformación, es cuestionada bajo los parámetros de lo habitable. Kosik escribió, en *Reflexiones antediluvianas* (2012) “como si la esencia de la época moderna fuera el detonante de la transformación e inhabilitación de la ciudad”. Desde la mirada del arquitecto, la metáfora del lugar es construir espacios donde se realicen los acontecimientos, donde lo tangible se refuerce con la condición poética de aquello que el ser humano necesita para habitar. El concepto de habitabilidad no sólo refiere a las cualidades intrínsecas del lugar físico, del ambiente natural o las del espacio simplemente existente; sino a algo más que esto, a aquello en el cual y con el cual produce al ser humano.

Al interpretar la importancia de los parámetros de habitabilidad en el proceso de diseño, se puede encontrar la experiencia del ser y estar en el espacio como los detonantes de una interpretación poética, donde las experiencias sensitiva y emocional serán los detonantes que repercutan en la forma de comportarse y sentirse en el espacio.

La realidad de nuestras ciudades se presenta en historias de espacios fracturados, en donde la habitabilidad y lo poético son fractura y búsqueda para que el hombre pueda habitar. Si nuestro objetivo como arquitectos es ser herramientas de la sociedad para proveer superficies habitables, entonces ¿Cómo el arquitecto proveerá de una arquitectura que pueda ayudar al hombre a residir?

Esta forma de habitar se encuentra vinculada en la experiencia corporal y las percepciones sensoriales, lo mental se expande con sus aportes desde el espectro de la experiencia de la arquitectura. Ésta se transforma en lo vital del habitante, sea este último consciente o no de ello.

El cuerpo es protagonista de su propia vivencia, la mente la interpreta, sin embargo, el sentido del habitar no es un asunto corporal únicamente. Al realizar una interpretación de imágenes, sonidos y lenguajes, se detonan ambientes que facilitan un mundo mental e imaginado, una forma también de residir por medio de la imaginación. En la experiencia del habitar, la sensibilidad de la arquitectura es difícil de precisar y de expresar. Ésta es un espacio dispuesto para albergar al ser y sus objetos, el sentido del habitar se encuentra en “estar en el mundo”, ya sea de forma material tangible o inmaterial.

En la obra póstuma *Ciudadela* de Antoine de Saint Exupéry, se encuentra el bello poema “Morada del hombre”, el cual ejemplifica el pensamiento sobre “estar en el mundo”:

Morada del hombre ¿quién te fundaría sobre el razonamiento? ¿Quién sería capaz, según la lógica, de construirte? Existes y no existes. Eres y no eres. Estas hecha de materiales disparatados, más hay que inventarte para descubrirte. Al igual que aquel que ha destruido su casa con el pretexto de conocerla a fondo, no posee mas que un montón de piedras, ladrillos y tejas, no halla la sombra, ni el silencio, ni la intimidad que ellas otorgaban y no sabe qué esperar de ese montón de piedras, ladrillos y tejas, pues les falta la invención que los domine, el alma y el corazón del arquitecto. Pues le falta a la piedra el alma y el corazón del hombre.

“Estar en el mundo” donde se alberga el ser, es tanto material tangible como inmaterial y por tanto intangible, pues habitar es entrar a otro mundo, a una frontera que lleva a un acto de libertad. En el acto de libertad se abre una fisura que permite un entendimiento y comunicación para la construcción de un territorio del imaginario, un espacio personal que se puede entregar y alojar. Graciela Montes (2001) lo define como: “un espacio de muchas escenas que terminan por construir un recuerdo en el imaginario, el cual, al habitarse se torna en un espacio poético”.

El habitar imaginariamente forma parte de un proceso mental que permite comprender las vivencias, los escenarios y los momentos que son detonados en un escenario arquitectónico. Como se menciona anteriormente, los instrumentos que auxilian a entrar en esta frontera son variadas. El arte como herramienta para el diseño, es presentado en escenificaciones, imágenes, sonidos, la palabra escrita y la palabra hablada. Es en la composición arquitectónica en donde podemos realizar la interpretación de determinados escenarios arquitectónicos, al visualizar recorridos y al imaginar colores y proporciones, se está realizando una construcción imaginaria, como menciona Octavio paz (2013): “Una experiencia poética, un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original, una revelación que se hace de sí mismo.”

En la experiencia cotidiana el espacio se capta a través de los elementos materiales que lo configuran. Su entendimiento como dimensión requiere complejos procesos de conocimiento que parten de la experiencia corporal, el entendimiento del espacio en la arquitectura va más allá del estudio de sus propiedades materiales y se traslada al plano de lo contextual, donde se proponen explicaciones de sus propiedades esenciales.

La arquitectura es espacio, es materia sensibilizada; las formas de los escenarios arquitectónicos existen para generar espacialidades en su interior y en su exterior, los muros, las columnas, los techos, los pisos, los colores y las escalas, se moldean de tal forma que crean superficies dotadas de sensibilidad y carácter. El espacio arquitectónico que se representa en el dibujo de los planos, es una de las dimensiones esenciales de la existencia humana en la que se representa una forma de habitar imaginariamente dicho espacio. Los planos son la herramienta que permite llevar el lenguaje del dibujo arquitectónico, a la interpretación de diversos lugares e imágenes que son representadas en cada hoja de papel; la casa es un cuerpo de efigies que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad (Bachelard, 2013). En los planos arquitectónicos, es posible interpretar la relación del cuerpo humano con la medida y proporción del espacio dibujado.

En la música, el proceso creativo que realiza el compositor al momento de reflexionar sobre las sensaciones que detonarán la melodía que está realizando, Intenta llevar los lenguajes senso-perceptuales de la misma manera que el arquitecto mediante el proceso de diseño de lo arquitectónico. Es decir, en la música la intención del compositor se dirige al intérprete y de este al oyente, y en la arquitectura la intención va del arquitecto al habitante.

En arquitectura, los planos son tan importantes para el arquitecto como una partitura lo es para un músico, pues en ambas transmiten formas en que debe realizarse diversas acciones, ya sea en su composición, en su interpretación o en su ejecución.

La experiencia de la arquitectura debe ser tratada como una fuente de conocimiento que permita comprender las vivencias y procesos mentales que se originan al concebir un objeto urbano arquitectónico. Al hacer la correspondencia entre la experiencia del músico y del arquitecto, se enfoca una mirada más abierta hacia el quehacer de éste; verlo como creador y compositor de una armonía espacial y tangible, que el usuario habitador interpretará en su experiencia, haciéndose espectador de composiciones armónicas, tangibles y constructivas de objetos urbanos que el arquitecto realiza a través de un proceso mental y creativo.

La atmósfera detonada por estar en un lugar, puede ser tanto una buena impresión como una mala, lo importante de ésta es que se realice una conexión en la vivencia, para así, poder entrar en contacto directo e inmediato con la sensibilidad emocional. Mediante la percepción de la atmósfera, se realiza una

sensación de perfecta concordancia con el objeto arquitectónico que lo detona (Zumthor, 2006).

La imaginación es un proceso que permite al individuo manipular información, con el fin de recrear una representación de la atmósfera percibida por los sentidos en la mente; ésta toma elementos antes percibidos y experimentados y los transforma en nuevos estímulos y realidades. La creatividad no sólo se manifiesta en el acto de imaginar o al momento de hacer música, sino también al reflexionar; el reto básico en la reflexión es la creatividad, la capacidad de configurar posibilidades a partir de otras en un proceso de creación reflexivo. Esta actividad creadora se observa durante el movimiento de su intención a través del espacio conceptual e imaginario, el compositor o arquitecto será una persona reflexiva, observadora, que habita e interpreta lo que sucede en su interior hacia el entorno externo. Esta definición ayuda a la creación de ideas sobre la dualidad entre la imaginación y la realidad tangible-física.

La música es un medio de expresión gráfica y comunicación no verbal, que debido a sus efectos emocionales y de motivación se utiliza como instrumento para manipular y controlar el comportamiento del grupo y del individuo. En este aspecto, la música facilita el establecimiento y la permanencia de las relaciones humanas, contribuyendo en la adaptación del sujeto con su medio. Por otra parte, es un estímulo que enriquece el proceso sensorial, cognitivo (pensamiento, lenguaje, aprendizaje y memoria) mejorando los procesos motores y fomentando la creatividad.

Al igual que otros estímulos portadores de energía, la música, produce un amplio abanico de respuestas que pueden ser inmediatas, diferidas, voluntarias o involuntarias. Como expresión y lenguaje, ésta aborda las experiencias del usuario habitante en la detonación de atmósferas emocionales y sensitivas que repercuten en el comportamiento y forma de sentirse en el espacio.

Toda música tiene poder de expresión e inauguración, unas más, otras menos; siempre hay algún significado en las notas, y éste existe detrás de ellas mismas pues constituye lo que quiere decir la pieza, es decir, lo que expresa. Necesita siempre enunciar algo, y cuanto más concreto sea eso, más gustará. Cuanto más recuerde la música, el sonido de un tren, una tempestad, un entierro o cualquier concepto familiar de su experiencia, más expresiva le parecerá. Las diversas muestras de la influencia de las actividades musicales en diversos aspectos verbales son pruebas para fortalecer la investigación sobre la relación entre la música y el lenguaje (Galicia, 2006).

La música expresa en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o felicidad; enuncia cada uno de esos estados de ánimo con diferentes matices y diferencias, pues tiene la facultad de manifestar estados los cuales no es posible definir con palabras.

Tanto la composición arquitectónica como la musical son plataformas de ideas, de acciones y de procesos mentales de una realidad que se interpreta, la cual se verifica y se mantiene en las formas de concebir el mundo del habitante. El proceso de composición e interpretación se encuentra vinculado con la experiencia, pues de ésta surgen las formas de pensamiento, historia, sentimientos y formas de pensarse en el espacio; es por ello que éstas obras como resultado de la creación es una auto interpretación de su experiencia.

Música y Arquitectura tienen por lo menos una función fundamental: la de catalizar la sublimación que pueden aportar todos los medios de expresión, hecha de sentimientos, objetos y sensaciones (Xenakis, 2009). Esta realización de la composición arquitectónica será reflejada en la forma de interpretar una realidad; tanto el arquitecto como el músico manifiestan sus propios pensamientos, lenguajes y manera particular de ver esa realidad en el tiempo, pero siempre con un mismo fin; el de crear atmósferas de emociones y sensaciones que repercutan como detonantes en la habitabilidad del espacio.

El arquitecto como compositor de una realidad demuestra cómo influye su experiencia en el espacio para poder crearlo, este proceso mental es un aspecto importante que destaca la vivencia del arquitecto como habitador, porque sólo viviendo en el espacio ya creado, podrá interpretarlo. Ya que como dice Heidegger “Yo soy yo habito, como habito yo soy”⁷.

Al llevar a cabo este análisis se debe realizar la correspondencia de lo real y lo imaginario que puede ofrecer el punto de vista del arquitecto y del músico. El arte como herramienta para el diseño brinda una mejora en la visión del proceso creativo, cambiando la interpretación y pensamiento del diseñador y arquitecto al encontrarse en esa frontera, en donde las cualidades efímeras de la arquitectura, se concentran en las interacciones que forman la experiencia del usuario habitador en el espacio.

En este aspecto la composición arquitectónica aplica las similitudes entre usuario y espectador, diseñador y compositor, para desafiar creativamente los límites del diseño del espacio y por extensión, la creación arquitectónica. El arquitecto compositor logrará una armonía para un objeto bien construido y

espacio placenteramente habitable. Se trata de un proceso mental y creativo transportado directamente a la composición y experiencia de los escenarios.

Esta experiencia de los escenarios a los que responde la arquitectura demuestran la esencia del lugar en relación del cuerpo-ser con el espacio arquitectónico. Si la arquitectura es una interpretación del mundo y de nuestra realidad, entonces, el espacio como dimensión, interpreta la existencia del hombre, es decir, la forma como éste se encuentra en el mundo. Esta disciplina hace evidente lo que ya está y existe, el espíritu del lugar; por tanto, éste no depende del propio espacio arquitectónico, sin embargo, se hace fuerte en medida que el usuario-habitante interactúa con, y en él; estableciendo relaciones de vivencia y configurando elementos tanto físicos como intangibles expresados en el objeto urbano, que expresa la imagen de mundo cultural y social, construido en el escenario que se habita.

En esa medida se construye un espacio, es decir, el resultado será la suma de sucesivas percepciones de lugares. Estos lugares tienen su propio espíritu que a través de la experiencia poética en él, hace evidente lo visible e invisible, lo tangible e intangible que en lo arquitectónico es visto como una dimensión de existencia humana, lo sublime, lo íntimo, lo que trastoca, la relación que se da entre el ser humano y el ambiente en el que existe y mantiene su ser.

En arquitectura, la vivencia se realiza en el recorrido, en música se realiza en la ejecución. Recorrer significa ir por distintos puntos que forman parte de un espacio o lugar, es decir: movimiento. La ejecución musical es un tipo de acción realizada en la partitura para su interpretación. A partir del movimiento en la vivencia, se crea el escenario arquitectónico, a partir de la ejecución se detona la interpretación. Para poder crear una atmósfera hay que sentirla y visualizarla. La arquitectura es el escenario de la vida, el arquitectónico, es el lugar donde los intérpretes o usuarios habitantes llevan a cabo sus interacciones y actividades. Si en éste no se diera la actividad del movimiento, el recorrido y su interpretación, no se estaría hablando de valores arquitectónicos sino de valores escultóricos.

Resulta útil para los arquitectos establecer herramientas entre el arte y el diseño, realizar correspondencias entre la arquitectura y la música. Al trabajar desde este pensamiento y teoría, se estarán abriendo nuevos caminos creativos de investigación y diseño. Estos procesos los combinan con

la práctica y la implementación respectivamente. Las estrategias creativas permitirán redefinir tanto los límites de la composición musical como los límites de la creación arquitectónica. A partir del habitar es posible desarrollar escenarios en donde los espacios puedan ser tanto tangibles y materiales, como imaginarios e intangibles.

Notas

¹ Pierre-Jean Jouve, En *Miroir, Mercure de France*, p. 11. Cita tomada del libro *La poética del espacio*. Bachelard, 2013.

² La psicología ambiental es el estudio del comportamiento humano en relación con el medio ambiente ordenado y definido por el hombre.

³ El amplio concepto de “habitar” expuesto por Heidegger abarca la totalidad de la permanencia terrenal en cuanto “mortales de la tierra”. Este pensamiento va más allá del simple construir, y con ello, el habitar adquiere una dimensión superior y trascendente.

⁴ Texto de Martin Heidegger expuesto en 1951 en Darmstadt, Alemania.

⁵ Starchitect: Es un acrónimo usado para describir archi-

tectos cuya celebridad y elogios de la crítica transforma en ídolos del mundo de la arquitectura, incluso se les ha dado cierto grado de fama entre el público en general.

⁶ Edad Contemporánea: Es el nombre con el que se designa el periodo histórico comprendido entre la Revolución francesa y la actualidad. Comprende un total de 226 años, entre 1789 y el presente (2015). La humanidad experimentó una transición demográfica, concluida para las sociedades más avanzadas (el llamado primer mundo) y aún en curso para la mayor parte (los países subdesarrollados y los países recientemente industrializados), que lleva su crecimiento más allá de los límites que le imponía históricamente la naturaleza, consiguiendo la generalización del consumo de todo tipo de productos, servicios y recursos naturales que elevan para una gran parte de los seres humanos su nivel de vida de una forma antes insospechada, pero que han agudizado las desigualdades sociales y espaciales.

⁷ Martin Heidegger. Conferencia de 1951. *Construir, habitar, pensar*

Referencias Bibliográficas

- Bachelard, G. (2013). *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bloomer, K. (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*, Madrid, H Blume.
- Heidegger, M. (1985). *Construir, Habitar, Pensar*, Barcelona, Alción.
- Heidegger, M. (2012). *Arte y poesía México*, Fondo de Cultura Económica.
- Kosik, K. (2012). *Reflexiones Antediluvianas*, México, Itaca.
- Montes, G. (2001). *La frontera Indómita. En torno a la construcción del espacio poético*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1995). "Hablando de Luis Barragán" en *Obra construida. Luis Barragán*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y transportes.
- Paz, O. (2013). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Saldarriaga, A. (2003). *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*, Bogotá, Villegas Editores.
- Xenakis, I. (2009). *Música de la Arquitectura*, Madrid, Akal.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mí alrededor*, México, Gustavo Gili.
- Galicia, Moyeda, Iris Xóchitl "La Música llega no sólo a tus oídos sino también a tu mente". *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de febrero 2006, Vol. 7, No. 2. [Consultada: 18 de mayo de 2015]. Disponible en Internet: <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art17/int17.htm> ISSN: 1607-6079.

La imagen y velocidad. ¿Gloria y fracaso de lo efímero?

José Enrique Gómez Álvarez

Víctor Martínez Díaz

La prontitud es la esencia de la guerra

Sun Tzu

Resumen

La ponencia expone el dilema que ha generado la velocidad en la imagen. Para lograr esto se plantean los conceptos epistémicos claves de velocidad e imagen en conjunción con el pensamiento contemporáneo. En la primera sección se delimita conceptualmente el planteamiento del problema señalando tres concepciones de velocidad e imagen. En la segunda sección se abordan los conceptos de velocidad-imagen y los goces estéticos. Dentro de la tercera sección se señalan los dilemas planteados: fugacidad-goce estético y saturación-impacto visual. Cerramos con las conclusiones planteando los diversos caminos de análisis, retos, ventajas y desventajas en el campo estético y cultural del uso de la velocidad en el componente del Arte y la cultura de nuestro siglo XXI.

Palabras clave: *velocidad, percepción, imagen, modernidad, arte efímero.*

Introducción: establecimiento del problema

El presente trabajo quiere indagar en la relación de la imagen con la noción de velocidad. La imagen como representación del mundo, como medio de la trasmisión o mejor vehículo de la sensación estética siempre ha estado presente¹. Sin embargo, hay un componente que caracteriza a la noción de desarrollo y progreso en el siglo XX: la velocidad. Es necesario aclarar que la velocidad es sólo una relación entre fenómenos, sin embargo, en el lenguaje cotidiano asumimos que hablar de velocidad es referir a la rapidez quizá como inminente influencia del devenir cultural de la modernidad. El fenómeno de gozar, sentir la velocidad se percibe como nunca con la irrupción de la tecnología (Polo, 1997; Valencia: 2012 y ss); esa peculiaridad o descubrimiento del goce de lo veloz ha sido explotado en todos los medios. Es relevante meditar en qué forma afecta esa noción de velocidad al uso generalizado de la imagen, ¿qué efectos ha producido en percepción, producción, reproducción, apropiación y apreciación de la misma, tanto en el campo de las artes, como en el de la imagen mediatizada? Cabe resaltar que insistimos en el carácter de la intención, del mensaje intentado, y no queremos hacer énfasis en el mensaje *per se*, que nos llevaría a otro terreno: el de la existencia o no de mensajes intrínsecos.

Hemos identificado en la relación imagen-velocidad tres aspectos que es importante diferenciar: la velocidad de producción de la imagen, la velocidad de aparición o de percepción de la imagen y la imagen como representación de la velocidad.

El filósofo José Luis Brea (2010) establece un desarrollo de la dimensión de la imagen categorizada en tres *eras*, la imagen-materia (pintura, fotografía), la imagen-film (imagen movimiento) y la *e-image* (imagen electrónica). Esta secuencia nos vislumbra una desmaterialización de la imagen a partir de diversas aceleraciones en la producción, accesibilidad y consumo de la misma, así como la necesidad de establecer una historia específica de la imagen y su evolución comunicativa respecto al desarrollo de la técnica. Reconocemos, para el análisis de esta producción, a tres actores: el arte como productor, no sólo de imágenes, sino de imaginarios simbólicos; a la industria de los medios masivos tanto del cine, la televisión y los medios impresos y digitales en el mundo del entretenimiento y la publicidad (un campo enorme que tiende a devorar a todos los campos); y al público “empoderado” en la reciente “democratización” de los medios de producción de imágenes con la

accesibilidad de los dispositivos que facilitan la producción y distribución en las redes sociales de su propia imaginería.

El caso que nos interesa más en esta ponencia es el del arte como productor de imágenes (aunque en este campo habría que establecer a la ciencia como un campo paralelo de la producción de imagen-conocimiento), sin embargo, como hemos mencionado, todos los campos se interfieren y retroalimentan mutuamente todo el tiempo y en específico el del arte que tiende a ser un reflejo de los fenómenos sociales y hace uso de todos los desarrollos que la tecnología pone al alcance.

La velocidad de aparición o de percepción de la imagen refiere directamente a la velocidad de transmisión, rápida o lenta, de las imágenes-movimiento, la imagen acelerada a 24 por segundo que abre un nuevo paradigma de realidad o de ilusión de realidad que se ha convertido en una convención incuestionable en el cine y subsecuentemente en la televisión y el video. Podríamos encontrar un cambio sustancial entre la imagen “ícono” producida para perdurar y la imagen digital producida para desaparecer y ser actualizada constantemente. Dicho en términos escuetos se ha unido con el consumismo en general: “Creo que el secreto del consumismo está en la rapidez, en la disponibilidad a prescindir de las cosas y no en la acumulación: no en la adquisición sino en el cambio” (Bauman, 2009: 44, 45)

Este cambio de paradigma, precisado por Zygmunt Bauman en varios de sus textos, advierte que nuestra época se caracteriza por la aceleración de la experiencia, de ‘imperio de lo efímero’ y el ‘ascenso de la insignificancia’ donde lo permanente y es sustituido por lo fluido, lo desechable, lo que se actualiza y que constantemente es reemplazado por lo nuevo, lo que caracteriza al modo de producción y consumo del capitalismo imperante.

Douglas Davis, un reconocido artista y teórico norteamericano, pionero del *performance* y el arte electrónico, quien trabajó con los primeros equipos de video disponibles al público, identificó y reaccionó tempranamente ante el alcance y la influencia de la imagen electrónica dominada por la televisión: “El tiempo de la televisión corrompe la vida, la política y el arte al acelerarlo, brutalizando temas y mentes y, paradójicamente, castrando nuestro sentido del paso del tiempo” (Davis, 1977: 78). Davis destaca su interés en el llamado tiempo “real” y las transmisiones en vivo, dándole a éstas nuevamente el tiempo cotidiano y la fascinación de la inmediatez que privilegia el presente por sobre el pasado y el futuro.

Otro aspecto emparentado es el uso ideológico de los modelos del arte para fines de dominio. Señala Valencia:

El arte público nace desde el renacimiento y ligado a estrictos códigos celebrativos del poder y del statu quo, como homenajes a fundadores, héroes, próceres y personalidades, a fechas conmemorativas determinadas por el estado nación o por la polis. La estatua desde su pedestal representaba el poder y la casta, la estirpe y el abolengo. Este tipo de arte autodenominado público, en realidad constituía un arte privado vendido y expuesto exteriormente, hecho determinante que señalará el tránsito hacia el arte urbano producido con, desde y para la gente, hasta el arte crítico de acción directa, desobjetualizado y efímero, producido como práctica estética a través de la cual se busca una afirmación simbólicamente eficaz y políticamente resignificada en el seno de la metrópoli moderna (Valencia. 2012: 5).

Antes de que la imagen adquiriera velocidad por sí misma en su presentación ante nosotros, encontramos a lo largo de la historia del arte ejemplos de la necesidad de representar acontecimientos que de alguna forma refieren al movimiento y al dinamismo de las formas, objetos y sujetos. A finales del renacimiento y en el periodo barroco se introducen estos conceptos revolucionando desde la composición hasta las posturas de los personajes pictóricos y escultóricos, imprimiéndoles un dramatismo característico y una sensación de movilidad no vista anteriormente. Este carácter vuelve a acentuarse en el romanticismo europeo, baste el ejemplo de la famosa pintura *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault (1819) para percibir la inestabilidad del drama humano. La función de representación de la belleza como algo eterno y perdurable es suplida por la fuerza del instante y del realismo de lo cotidiano, características acentuadas aún más por la aparición de la fotografía que afecta todas las formas de representación. Podemos ver reflejado el efecto de la industrialización y la aceleración de los medios de producción y de transporte en el siglo XIX en la obra *Lluvia, vapor y velocidad*



Fig. 1. *Rain, Steam and Speed* de William Turner, 1844

del pintor inglés William Turner (Fig. 1), donde el efecto combinado de estos tres elementos nos hace perder el foco y la precisión en favor de acentuar la emoción, fenómeno propio del impresionismo francés.

Otro ejemplo, quizá influenciado por los famosos estudios fotográficos de Eadweard Muybridge, es Marcel Duchamp quien nos entrega su *Desnudo bajando la escalera* (1912) como un perfecto ejemplo del desdoblamiento de la imagen en la simultaneidad del movimiento múltiple (Fig. 2). Lo anterior podemos encontrarlo posteriormente en el trabajo de los pintores futuristas italianos, declarados amantes de la velocidad, la tecnología y la máquina.

El movimiento se hace patente en los trabajos del llamado *Op Art* o arte óptico, que juega con la percepción visual y, más aún, con el arte cinético que inscribe de manera objetual y tácita el movimiento en objetos escultóricos que muchas veces incluían mecanismos para producir efectos dinámicos. El objeto acelerado como reflejo de una sociedad dinamizada por la tecnología y la guerra.



Fig. 2. *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp 1912.

Es paradójico encontrar una operación de desaceleración que parece oponerse a la rapidez del mundo moderno en muchas obras de arte contemporáneas como el video *The Raft* (La Balsa) del norteamericano Bill Viola (Fig. 3), como si el arte tratara de oponerse al vértigo de lo moderno dilatando el tiempo para la contemplación. Es muy patente este fenómeno en la comparación del cine europeo o el llamado “cine de arte” en contraste con el ritmo vertiginoso de

la industria cinematográfica de entretenimiento, como si la función de esta narrativa fuera la de sacarnos de nosotros mismos para ser llevados en un frenesí imparable similar al de la montaña rusa, a diferencia del ritmo lento, pausado, por ejemplo, del paradigmático cineasta ruso Andrej Tarkovsky, que nos presenta largos plano-secuencias y silencios que dan tiempo a una contemplación introspectiva que nos introduce en nuestro propio mundo de recuerdos y sensaciones disparadas por aquellas del filme.



Fig. 3. *The Raft* de Bill Viola (still de video).

De manera similar el arte contemporáneo ha sido cooptado en esas dimensiones de lo efímero y veloz con esa imagen de Modernidad. A partir de estas nociones, el artista visual, y coautor de esta ponencia Víctor Martínez, concibió para el festival de performance *Promptus* (intercambio de artistas entre Brasil y México en 2014) el evento *Velocidad de Escape* donde, a partir de interacciones sonoras, el cuerpo revelaba su aceleración en el espacio (fig 4).



Fig. 4. *Velocidad de Escape/Cosmódromo Turbina*, 2014. Performance de Víctor Martínez con la Kamera-Kaput, a la que también pertenece el Doctor José Enrique Gómez.

A la suma de la imagen de video y la computadora se debe el surgimiento de nuevas formas artísticas englobadas en términos como artes electrónicas, *new media art*, *arts numériques* (artes numéricas en el mundo francófono), donde la imagen es producida por códigos y algoritmos, originando desde animaciones geométricas hasta hiperrealismos digitales (como los usados en el mundo de los video juegos y películas como *300* dirigida por Zack Snyder, o *Gravity*, de Alfonso Cuarón donde todo lo que vemos excepto los actores o incluso a veces también ellos, es una construcción mimética digital) en los que además ocurre la interacción del público usuario a través de diversos sensores, que enfatizan la ejecución en tiempo real, lo que crea un vínculo con el espectador que captura los sentidos y devuelve el asombro, cualidad que va siendo minada conforme los efectos del mundo electrónico e informático se normalizan en la vida diaria.



Rafael Lozano Hemmer. *Pulse Index 2010*. Instalación interactiva donde el público registra su huella y su pulso cardíaco que se va sumando al despliegue en las pantallas a su alrededor.

En la publicidad a menudo sucede esto, el hecho de la velocidad cómo tal es sólo un recurso efectista, aunque veces constituye el núcleo del mensaje, por ejemplo, un auto deportivo “lento” parece poco atractivo. Sin embargo, en otros tipos de ofertas parecería que la velocidad no debería ser el factor y pudiera plantearse así, por ejemplo, el comer un alimento a alta velocidad, cuando quizás podría uno pensar que el goce de la comida lo que menos requiere es ese componente:

Ya no es sólo el ojo el que ve sino que se le incorpora otro elemento sin cuya intervención no seríamos nunca conscientes del hecho de ver: el cerebro. Hay una continua oscilación, aún vigente, que desplaza la atención entre los dos personajes. (Pierantoni, R., 1984: 6).

Epistemológicamente la “velocidad” se ha conjuntado con la imagen de un modo tal que ha modificado la manera de percibirla en todos los imaginarios de las personas. El control y su manipulación nos dan oportunidades y riesgos de banalización, por un lado, y sometimiento, por otro. Eso es lo que brevemente expondremos.

Aspectos relativos a la velocidad y la imagen

Indicamos en la Introducción que la velocidad (más precisamente la aceleración) es una peculiaridad que se exagera en la Modernidad. El goce de la velocidad como tal fue posible cuando la tecnificación facilitó el incremento de la aceleración de los medios de comunicación, transporte y todo el aparato de automatización en la era industrial. El vértigo y la adrenalina se posicionan como una plusvalía del estilo de vida moderno y resultan altamente adictivos. Esa eficiencia del acortamiento de la espera en procesos que antes eran lentos y pausados invade todos los campos de la actividad humana. Un ejemplo sencillo fueron las primeras “montañas rusas” mecánicas que surgen a finales del siglo XIX. (Sixy, 2014). Muestra de ese goce popular de la velocidad pura, pero esa opción del goce veloz se ha vuelto una necesidad creada que terminó comiendo el hábito humano:

En estos primeros años del siglo XXI, cosas y personas por igual están sometidas al premio de la máxima rapidez. No hace mucho, Klaus Scawab, fundador y presidente del Foro Económico Mundial, expuso la necesidad de correr, en términos escuetos: <<Estamos pasando de un mundo donde el grande se come al pequeño a un mundo donde los rápidos se comen a los lentos>>... En estos tiempos ajetreados, todo es una carrera contra reloj. (Honore, 2004: 13-14).

Sin dejar de lado el aspecto ideológico del capitalismo, el hecho es que se invadió la esfera humana con ese ajeteo de la velocidad. No solo vamos rápido, queremos, de una manera viciosa, verlo todo en rapidez. Es una antítesis del ocio entendido como contemplación, la capacidad humana de ver lo universal, de detener la practicidad (Polo. 1997: 61). Esto se ha transferido a las actividades artísticas; la música, por ejemplo, insiste en el virtuosismo, la maravilla de la rapidez y destreza técnica o, por otro lado, en la aceleración del tempo en la música popular; a menudo las personas pierden el goce de la interpretación, de lo melódico sustituido por el malabar vertiginoso o el mecanicismo hipnótico.

Queremos mencionar diversos factores en la relación imagen y velocidad como la aceleración en la producción de imágenes que tiende a la prontitud absoluta, es decir a la inmediatez, la instantaneidad (dispositivos al alcance de las mayorías para este fin). En la popular red denominada *Instagram* se suben 3,600 fotos por segundo; se calcula que este año se producirá un millón de millones de fotografías con todo tipo de aparatos, principalmente celulares inteligentes. La imagen en las pantallas sustituye la experiencia directa (la realidad “editada”, mejorada, *enhanced*), vulnera la posibilidad de adquirir experiencias de primera mano y, más aún, de pensar con imágenes, ¿cómo es posible la imaginación en un mundo saturado de imágenes? ¿Cómo cambia el estatus de la imagen como forma de conocimiento de una recepción pasiva del usuario a la participación activa en la producción inmediata de las imágenes?; la producción de registros de memoria acaba suplantando a las memorias propias por los álbumes digitales en las redes sociales. Este ejemplo ilustra también la tendencia a la desmaterialización de la imagen-cosa (pintura, fotografía impresa, revista impresa, libro, cartel) en secuencia de datos binarios, fugacidad de la luz en los monitores o dispositivos móviles, la cosa se torna dato en la era de la información. Hoy resulta que el papel es un medio más confiable que una memoria *usb* para almacenar imágenes que, a falta de electricidad, simplemente dejan de existir.

La velocidad, como factor intrínseco en la imagen movimiento, el cine, el video, el audiovisual y la estética de la aceleración (videoclips, comerciales, cortes rápidos, efecto *strobo*), es ya una realidad característica de la vida urbana globalizada. Hay que recordar que la velocidad no es un fenómeno en sí mismo sino una relación entre fenómenos. Tendremos que distinguir también entre la aceleración del movimiento en la imagen y la aceleración en la producción-aparición de imágenes diversas como dos factores interrelacionados pero como fenómenos distintos. La experiencia acelerada de la ciudad y la invasión de imágenes publicitarias (ahora también en video, pantallas de leds) – aunque en realidad la experiencia urbana tiende a desacelerarse debido al

congestionamiento y la saturación— conlleva a que sean las ilustraciones las que adquieren movimiento y aparecen *flasheantes* ante nosotros detenidos en el tráfico y siendo espectadores cautivos de un mensaje de consumo irrefrenable. Más mensajes en menos tiempo deriva en una disminución de la percepción contenido-forma para dar paso al despertar de sensaciones que deriven en deseo y necesidad, apelando más a la emoción que a la razón. ¿Cómo distinguir entonces una imagen relevante de entre el río constante de imágenes que inundan nuestra mirada? Paul Virilio ha sido uno de los autores que más ha advertido sobre los efectos de la velocidad en el desarrollo de occidente y las tecnologías de la guerra y el dominio capitalista donde la aceleración ha generado una progresiva “desrealización” del mundo, la imagen de la cosa es más real que la cosa en sí (Virilio, 2011: 61-77).

Dilemas implicados

Cuando pensamos en los hechos y conceptos propios, nos damos cuenta que encontramos experiencias nuevas y nuevas formas de hacer arte, siendo éste un reflejo de los imaginarios colectivos atribulados por las distintas influencias de estéticas aceleradas o por ende, de esfuerzos específicos por desacelerar la experiencia vertiginosa del presente en movimientos estilísticos o propuestas individuales de artistas de diversos ámbitos (por ejemplo los videos desacelerados de Bill Viola que permiten apreciar a detalle el movimiento ordinario en una estilización estetizada).

El artista moderno establece una suerte de transvaloración radical frente a la vivencia histórica del tiempo en la tradición metafísica. Este ojo moderno empieza paulatinamente a mirar (sin ser mirado) y simultáneamente, sin reconocerlo, valora (es un sí mismo ético y estético que se presenta como neutralidad), siempre sobre el telón de fondo de la amenaza de la muerte, más allá de la cual según su sucesivamente triunfante cosmovisión agnóstica, no existe nada: toda idea, suceso o hecho, ligado a lo permanente queda calificado como algo sin valor ni sentido. (Valencia, 2012: 9).

Puede uno tener la tentación de afirmar que el arte “verdadero” es la manifestación de la universal, regresar al arte clásico, al “verdadero arte”, el que permanece, el que constituye un patrimonio cultural, a diferencia del que desaparece en la búsqueda de procesos más que de conclusiones y objetos, como es característica del arte contemporáneo. Vale la pena señalar elementos o ventajas y desventajas de esa conjunción imagen y velocidad; ésta, un factor relevante que ha modificado sustancialmente la producción y las características epistémicas de las mismas. Claro que esas distinciones suponen

que existen valores a tutelar, algo que debemos cuidar en la actividad humana. Este supuesto nos parece inevitable. Podemos esbozar algunas:

1) Por un lado la aparición de la imagen movimiento (es decir aparición consecutiva de imágenes que engañan al ojo con la ilusión de movimiento-desplazamiento-transformación) permite verificar procesos que escapan a la percepción temporal humana y comprender transformaciones y desarrollos causa-efecto. Así mismo, posibilita la temporalidad intrínseca de la narrativa, de un discurso, de una historia. Como habíamos mencionado antes, más información en menos tiempo es un mandato que responde directamente al clásico “tiempo es dinero” y al “menos es más”. El uso de materiales audiovisuales en la enseñanza resulta quizá más eficaz en la posibilidad de ejemplificar contenidos que sólo el esquema o la imagen estática. La aceleración del aprendizaje es un imperativo en una época en que la producción de conocimiento ha equiparado su ritmo al de la producción de bienes de consumo, siendo la información hoy en día uno de los principales bienes en el mercado. La percepción de la velocidad en la imagen puede captar y mantener la atención, propiciar el asombro, enfocar la mirada un objetivo, apreciar la totalidad más que el detalle. La aceleración de este proceso reduce la posibilidad narrativa donde resulta dominante la síntesis más que la exégesis.

2) La disminución de la capacidad de retención de tantas imágenes que transitan ante nuestros ojos las hace desaparecer rápidamente de nuestra memoria porque siempre son sustituidas por una versión actualizada, la imagen presente es aquella que deja de ser bajo la tiranía de la actualidad.

3) Otra desventaja es la saturación por el vértigo de la aparición incesante de imagen-novedad, la suma e incluso la superposición de imágenes (como ventanas en el ordenador) llevada al incremento nos conduce al ruido blanco, suma de frecuencias, el gris absoluto. El efecto de la velocidad en la atención de individuo es también una distracción constante hacia un punto distinto y hacia otro mensaje de mayor relevancia aparente. La saturación distractora produce un estado de enajenación sin sentido donde los temas prioritarios del entorno social son fácilmente reemplazados por la banalidad y el enorme placer de la procrastinación, cascada visual cuyo efecto enajenante e incluso condicionante recuerda la paradigmática escena de la película *Naranja Mecánica* (Kubrik, 1971, basada en la novela homónima de Anthony Burgess, 1962) donde Alex, el protagonista, es obligado a observar un torrente de imágenes de ultraviolencia

acompañadas de música de Beethoven junto con una droga que le provoca asco para, de alguna forma, reprogramarlo con el fin de hacer el bien.

4) Una de las curiosas paradojas de la idea del arte como contemplación es que requiere un arte (*tecne*), o sea, una técnica desarrollada. Las nuevas expresiones “artísticas” parece que terminan surgiendo porque hemos generado una nueva forma que de inicio es solo eso, un recurso técnico, a una manera diferente de hacer algo. Sin embargo, cabe preguntarse, como Deleuze en su importante libro *La Imagen-movimiento* (Deleuze, 1983: 15), “Y ante todo, la reproducción de la ilusión, ¿no es también en cierta manera su corrección? ¿Se puede concluir de la artificialidad de los medios la artificialidad del resultado?” Probablemente nuestras nuevas experiencias de movimiento y de lo efímero, estén en esa etapa de desarrollo, lo que dificulta su clasificación como un arte consolidado, como una nueva estética surgida de la técnica, como lo fue el cine y la fotografía en su momento. A veces es difícil distinguir cuando una imagen es arte o es publicidad.

Conclusión

Hoy podemos observar una dosis mayor de imágenes perturbadoras a nuestro alcance con solo un clic en nuestro dispositivo móvil, sin nadie que nos obligue a hacerlo, sin que esto necesariamente nos haga mejores personas, aunque sí quizá más informadas, cuya voluntad está bajo un ataque constante y cada vez más veloz.

La noción de velocidad en conjunción con la imagen proporciona un nuevo modo de conceptualizar la educación, el arte y la producción cultural. Asimismo ha modificado nuestras expectativas de todo el entorno; por un lado participamos activamente en este proceso gracias a la tecnología y, por otro, estamos avasallados al desarrollo vertiginoso del mismo. Esperamos una conjunción “natural” entre velocidad e imagen; esto nos abrió perspectivas nuevas de ver la realidad, pero probablemente también ha abierto el riesgo de perder otros criterios heurísticos de gozar y comprender los procesos subyacentes del mundo bajo el influjo omnipresente del progreso.

Notas

¹ Claro está que la imagen es una noción analógica de proporcionalidad propia, es decir, ver una obra, escuchar una pieza musical, leer una novela, ver un cuadro, en sí son todas imágenes, todas comparten la realidad de transmitir vía la interpretación cognitiva nuestra el sentido estético. Esa es la razón del peligro de intentar delimitar imagen, como tal, a lo visual. Ahora bien, es cierto que le preeminencia de lo visual es tan fuerte que ha predominado en las manifestaciones estéticas.

Referencias

- Aristóteles (2009) *On the soul*, [En línea], disponible en: <http://classics.mit.edu/Aristotle/soul.1.i.html> [Accesado el 7 de febrero de 2015].
- Bauman, Z. (2007) “Arte ¿Líquido?”, [En línea], Madrid, Ediciones Sequitur, disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99712084007>[Accesado el 7 de febrero de 2015].
- Brea, J.L. (2010) *Las Tres Eras de la Imagen*, Madrid, Akal.
- Burgess, A. (1962) *La naranja mecánica*, Barcelona: Minotauro.
- Davis, D. (1977) “Time! Time! Time! *The Context of Inmediacy*”, *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge MA, y Londres The MIT Press.
- Deleuze, G. (1983) *La imagen-movimiento*, Estudios sobre cine 1, Ediciones Paidós Ibérica. S.A. [En línea], disponible en: http://www.medicinayarte.com/audio/biblioteca_virtual_deleuze_la_imagen_movimiento_estudios_sobre_cine.pdf[Accesado el 7 de febrero de 2015].
- Honore, C. (2004). *Elogio de la lentitud*, RBA Libros.
- Polo, L. (1997) *Ética. Hacia una versión moderna de los temas clásicos*, 2ª ed. Madrid: AEDOS - Unión Editorial.
- Pierantoni, R. (1984) *El ojo y la idea, Fisiología e historia de la visión*, [En línea], Ediciones Paidós Ibérica S.A. disponible en <http://es.scribd.com/doc/100465969/Ojo-e-Idea-Pierantoni> [Accesado el 7 de febrero de 2015].
- Sixy, R. (2014) *Montaña rusa*, [En línea], disponible en <http://montana-rusa.blogspot.com/2010/02/historia.html> [Accesado el 7 de febrero de 2015].
- Valencia, M. (2012) “Traumas de la velocidad, ontología del tiempo y estética de la resistencia”, *Sinapsis* vol. 4, no.4, pp.124-134.
- Virilio, P (2011) *Ciudad Pánico. El afuera comienza aquí*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Fotografía de ciegos: Una nueva manera de mirar

Amparo Gómez Castro

Francisco Olimpico Mercado Valtierra

Carlos Martínez González

Resumen

La hegemonía de la vista se ha reforzado por invenciones tecnológicas y una multiplicación de imágenes, siendo este acontecimiento: la conquista del mundo con una imagen. Para conocer nos apoyamos en la vista más que en otros sentidos, pero los demás están activos complementando la percepción; como el caso de las personas con discapacidad visual que se encargan de generar imágenes fotográficas, por difícil de que parezca. El que tomen fotografías es debido a un interés en suscribirse a formas de expresión que se consideraban de los videntes, sin embargo para los ciegos existen múltiples formas de ver y también existen dificultades culturales y sociales para que se puedan producir; existe una serie de redes atrapantes para engeguercer la ceguera.

Palabras clave: Ciegos, Fotografía, Realidad, Percepción.

Visión sin vista

¿Fotografías tomadas por ciegos? ¿cómo es posible que tome fotos si está ciego? La incredulidad es la reacción principal de las personas que escuchan por primera ocasión del tema, toda vez que la respuesta inmediata es que para hacer fotografía se requiere del sentido de la vista primordialmente, considerando la visión como el aspecto único y necesario para llevar a cabo esta actividad.

Lo que en un primer momento, incluso antes de responder cómo lo hacen, no se analizan que para los ciegos existen múltiples formas de tener una mirada; los ojos no son más que unas lentes, como un objetivo es el cerebro quién realmente ve; a pesar de ello existen grandes dificultades culturales y sociales para que esas miradas se puedan producir: se encegiera la ceguera.

La sorpresa del vidente ante la fotografía realizada por el invidente, puede desenlazar en tres estados de creencia fundamentales como menciona Lizarazo;

La negación con que el vidente cancela la posibilidad de producción icónica del ciego; la perplejidad que fundamentalmente consiste en una parálisis del juicio , y la interrogación , que implica una doble dimensión , pues esta cerca de quien interroga y busca aproximarse al interrogado, en busca de desentrañar algo que no se comprende”, es un acto de retorno de su propia ceguera reprimida.

(Lizarazo, D.)

La fotografía se ha convertido en un medio para no ceder ante el deseo de ver; para los ciegos el medio no es visual; ellos a través del tacto y los procesos cognoscitivos pueden acceder a dichos medios, lo que hace pensar que tales medios; no son exclusivos de la visión. Ellos descubren y exploran los componentes, definen los espacios y los caracterizan a partir de formas, texturas, temperaturas, sonidos, etc.

Una nueva mirada

Esta mencionada hegemonía de la vista se ha reforzado en nuestro tiempo por innumerables invenciones tecnológicas y una infinita multiplicación y producción de imágenes día a día, siendo la conquista del mundo con una imagen, el acontecimiento fundamental de la actualidad : .

Aunque aparentemente nos apoyemos más en la vista para obtener conocimientos, los demás sentidos están activos y completan la percepción del mundo, sin pasar por alto que el ojo estimula e invita a las sensaciones musculares y táctiles. El sentido de la vista puede incorporar e incluso reforzar

otras modalidades sensoriales y sobre todo, en el caso de personas que padecen una discapacidad visual desde su nacimiento; haber perdido después de un accidente o enfermedad y que todavía tienen una referencia mental de objetos y lugares o bien personas limitadas en su campo visual; pero a pesar de ello son pintores, escultores y, por qué no, fotógrafos.

Que los invidentes quieran tomar fotografías no es impulso repentino o mero resultado del avance tecnológico; existe como antecedente un interés en suscribirse a formas de expresión que se consideraban exclusivas de los videntes; tal es el caso de Evgen Bavcar de origen Esloveno, considerado como el primer fotógrafo ciego que experimento la producción de imágenes en todos los diferentes géneros (la primera toma la obtuvo en 1962 a los 16 años de edad) y con encuadres tan perfectos que nadie sospechaba de que se trataba de un invidente, cuyo interés en la fotografía deriva de su fascinación con la capacidad de la imagen para condensar grandes cantidades de información y el deseo de poseer imágenes.

Lo que este deseo de imágenes significa es que, en palabras de Bavcar, cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo sino puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Cuando un invidente dice “imagino”, significa que él tiene una representación interna de realidades externas. Tener una necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado. El deseo de la imagen es entonces el trabajo de la interioridad, que consiste necesariamente en crear un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Sólo vemos lo que conocemos, por lo tanto, más allá de nuestro conocimiento, no hay vista. (Este fotógrafo solo llegó a conocer el país en el que nació y se daba a la tarea de regresar para refrescar esos recuerdos.)

Este deseo de imágenes consiste en la anticipación de la memoria, y en el instinto óptico que desea apropiarse para sí el esplendor del mundo: su luz y sus tinieblas, en el caso de los ciegos sus sentidos proporcionan suficiente información sobre el mundo que ellos son capaces de interpretar y replantear.

Bavcar afirma, Yo fotografío lo que imagino, digamos soy un poco más como Don Quijote. Ello significa, no sin cierta ironía, que los originales están en mi cabeza. Su labor consiste, entonces, en la creación de una imagen mental, así como en el registro de dicha imagen en la huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado. (Mayer,2015)



Foto 1. Desnudo, Evgen Bavcar.

Bavcar señala que cada foto que hace debe tenerla perfectamente ordenada en su cabeza antes de disparar; se lleva la cámara a la altura de la boca y de esa forma fotografía a las personas que esta escuchando hablar. El autoenfoco es de gran ayuda o bien los objetivos fotográficos análogos en cuales se siente cada paso de diafragma. Es sencillo, concluye.

...las manos se encargan de medir la distancia y lo demás lo hace el deseo de imagen que hay en mí. Estoy consciente de que siempre hay cosas que se me escapan, pero esto también es cierto de los fotógrafos que tienen la posibilidad de la vista física.

Mis imágenes son frágiles, nunca las he visto, pero sé que existen, algunas de ellas me han llegado muy adentro. (Lizarazo, 2015)

Quizás el impulso mismo de todo disparo fotográfico es el intento de poseer algo que no se puede mirar, como lo hizo en su primera toma, tratando de poseer a la chica que le gustaba, al igual que lo hacían sus contemporáneos y que él no quiso quedarse fuera de ese “juego”.

Pero Bavcar no es el único invidente productor de imágenes, en nuestro país existen varios fotógrafos. En esta ocasión se tomará el caso de Gerardo Nigenda de origen Oaxaqueño y bibliotecario de profesión, realizó sus estudios en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, menciona que para los ciegos una foto impresa es a fin de cuentas un rectángulo de papel sin mayor información y que la única forma en que pueden saber de ellas o *regresar al que no ve* es mediante la descripción que de las mismas que le hacen los videntes; las palabras habladas o escritas que cumplen la función de un segundo revelado.

Por lo que él establece una técnica en la cual se anotan en braille (anagliptografía) las descripciones literarias de las imágenes sobre el mismo

soporte de las copias; como resultado se obtiene una foto impresa en un dispositivo táctil y visual en el que se conjugan las descripciones ajenas y los recuerdos propios; la información gráfica y la escritura cifrada; el propósito es que todos la puedan apreciar con la firme intención de que otros invidentes puedan leerla, entenderla, sentirla y de esta manera cumplir con un proceso de comunicación dándole un sentido a la fotografía *mostrando su realidad*.



Foto 2. Centro Fotográfico Álvarez Bravo, Gerardo Nigeda.

Descripción: Primer patio, centro fotográfico Álvarez Bravo, Pilares de color blanco. La pared tiene una enredadera de color verde y las flores son moradas. La unión entre pilares esta compuesta de plantas y macetas también de color verde. Las plantas son cactáceas en su mayoría en el fondo se ve el vigilante Don Tino, y al fondo la entrada principal. La toma se realizo desde la parte posterior hacia el frente, por lo que se muestra la entrada.

Con este tipo de ejemplos se puede percibir que la fotografía se ha convertido en un medio para no ceder ante el deseo de percibir y expresar lo que se *ve*; es importante aclarar que con esta pequeña aportación no se pretende intelectualizar acerca de *cómo ven* los ciegos porque los ciegos no ven; perciben y como no son una homogeneidad, cada quien *ve* de manera distinta, son sujetos diferentes. En este tipo de fotografías el entendimiento surge del encuentro mismo con el mundo y con el ser-en-el-mundo; no se conceptualiza ni se intelectualiza.

Mas allá de la mirada

Pallasmaa Juhani en su libro *Los ojos en la piel* (2006) menciona que autores como Heidegger, Foucault y Derrida han considerado que el dominio de la vista en épocas anteriores era diferente al de la nuestra; en la cual la hegemonía de la

vista se ha visto reforzada en nuestro tiempo por innumerables e inalcanzables invenciones tecnológicas y una infinita multiplicación y producción de imágenes día a día por lo que el acontecimiento fundamental es la conquista del mundo con una imagen; concluye señalando que sin duda esta visión se materializa en una era de imagen fabricada, manipulada y producida en serie.

Desde la posición del ocularcentrismo, la visión es la meta de todo intelecto y meta de toda disciplina, pero a pesar de estas afirmaciones se podría cuestionar hasta qué punto los ojos inventan el mundo en que miran, si consideramos que la vista no es necesariamente la visión, en el caso de los invidentes que la vista se apaga, dejando intacta dicha función y por lo tanto la mente se ve obligada a privilegiar las vías de entrada que le quedan y que normalmente permanecen en un segundo plano ante la intensidad y precisión de lo que ofrece la “visualidad”.

René Descartes, consideraba la vista como el mas noble y universal de los sentidos y su filosofía objetivadora se basa, pues, en el privilegio de la vista, sin embargo también identifico la vista con el tacto, un sentido que él consideraba como el mas certero y menos vulnerable al error que la vista. (Pallasmaa, 2006: 76)

Pallasmaa afirma que vemos a través de la piel y todos los sentidos incluidos la vista son prolongaciones del sentido del tacto.

...la mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede abrir nuevos campos de visión y pensamiento liberados del deseo implícito de control y poder del ojo...liberándolo del dominio patriarcal histórico”. (Pallasmaa, 2006: 35)

Por su parte, Berkeley (en Pallasmaa, 2006: 38) también afirma que la vista necesita de la ayuda del tacto, toda vez que proporciona sensaciones de solidez, resistencia y prominencia. Separada del tacto; la vista no podría tener idea alguna de distancia, exterioridad o profundidad, por consiguiente, del espacio o del cuerpo. El único sentido que puede dar una sensación de profundidad espacial es el tacto, encargado de sentir el peso, la resistencia y la forma tridimensional de los cuerpos materiales haciéndonos conscientes de que las cosas se extienden desde nosotros en todas direcciones. Es el facultado para acariciar superficies, contornos y bordes lejanos esa sensación táctil consciente determina lo agradable o desagradable del momento, lo distante y lo cercano se experimentan con la misma intensidad y se funden en una experiencia coherente. Así es como los invidentes reconstruyen de su mundo, a partir de fragmentos incontables, una síntesis al vuelo que se va haciendo de acuerdo a su experiencia, sus recuerdos y sus conocimientos para dejarlo plasmado en una imagen; readecuando las circunstancias y las practicas para readaptar los objetos, construirlos y hacerlos sensibles a la mirada.



Foto 3. Los sentidos articulan el pensamiento sensorial

Esa fotografía es el momento que eterniza la imagen; pues parte de la intención de atrapar el objeto, sujeto o paisaje. Hay un deseo de imagen, un deseo que no se somete a un discurso institucional que dicte lo que es, lo que se debe ver y hasta donde se puede mirar; justo lo que se intenta eternizar es precisamente la emoción y los afectos que dan el sustento a la construcción para la creación. Sobra decir que estas imágenes requieren ser experimentadas, sentidas, vistas o escuchadas por otros para constituirse como tal. Requieren no solamente el proceso de gestación sino también, reclaman necesariamente una lectura, una expectación, un deleite sin el cual se quedan en silencio.

Señala Lizarazo ...la fotografía invidente agrega un grado de complejidad, pues los ojos que ponen el texto para que mi mirada vea, son ojos que sin ver proponen un acto de mirar; el acto en ese sentido adquiere aquí su mayor complejidad, pues desde el fotógrafo invidente miro un sentir que cedió al otro en una imagen que no vio
(Lizarazo, D. *La fotografía invidente es una acción social que implica un dialogo.*)

Asimismo Lizarazo reconoció que toda fotografía, y en general toda imagen, conlleva un discurso que la circunda e impregna a la imagen de palabra que en la fotografía invidente esa codependencia imagen-discurso es mucho más intensa, casi inexorable y su carga social lleva la huella de ser hecha por un invidente con una densidad que no se difumina como ocurre con otras imágenes.

A manera de reflexión

Como vidente y creadora de fotografías, solo me queda por reflexionar ante lo expuesto e invitarlos a la sensibilización sobre este tipo de fotógrafos y lo que son capaces de hacer pues a pesar de que las personas ciegas no cuentan con la vista para construir su visión del mundo, eso su mirada no es menos extensa ni menos elaborada y compleja que la de aquellos videntes que jerarquizan

la vista por encima de cualquier otra forma de aproximarse a las cosas, los hechos y esa cotidianidad que nos rodea; privilegiando otras vías de entrada que habían quedado en un segundo plano ante la intensidad y precisión que ofrece la “visualidad” intacta.

De esta manera, lograr integrarse en el proceso de la comunicación humana y de cómo a lo largo y en virtud del desarrollo de dicho proceso de comunicación pueden surgir realidades, ideas y concepciones ilusorias totalmente diferentes; la llamada Pragmática.

Se puede estar ciego de los ojos, “esta ceguera es una cuestión privada entre la persona y los ojos con que nació” dice (Saramago: 1998), pero no se puede estar ciego de sentimientos, porque los sentimientos es con lo que todos hemos vivido y que nos han hecho ser como somos y estos sentimientos nacieron de los ojos; sin ojos esos sentimientos son diferentes y sería aberrante regodearse de las carencias, pues la problemática no debe ser la

carencia; creo que la carencia debe ser el empuje para la construcción, para la creación, como ya se ejemplificó.



Foto 4. Fotógrafo ciego encuadrando,
Francisco Mercado.

La finalidad de la fotografía para no videntes debe ir mas allá de dirigirse a la formación de fotógrafos técnicamente impecables, su propósito debe ser brindar herramientas a personas ciegas y débiles visuales para comunicarse a través de este arte con la intención de mejorar su autoestima , independencia y seguridad; desarrollando su potencial emocional, intelectual y creativo; y a la vez ayudar con la integración en los ámbitos social, educativo y laboral a través de una capacitación y sensibilización en la sociedad. Considero esto último como el objetivo principal de este escrito: el reconocer y valorar lo que se puede hacer sin la vista, y entonces está la interrogante ¿qué puedo construir y crear si la poseo?, ¿qué puedo hacer como integrante de la sociedad?. Porque también se hace necesario aprender a relacionarnos con los invidentes muchas veces dándoles y dándonos la oportunidad de demostrarles que “...el piso no está allá bajo sino aquí, en la suela del zapato y el cielo no esta mas arriba de los brazo levantados” (García, 2010:127)



Foto 5. La enseñanza de la fotografía a invidentes, Francisco Mercado

Esto abre camino a un acceso posible a la cultura, al trabajo, a la comunicación; es una manera de aprehender aquello que no es tan accesible, de leer el mundo abriendo un abanico de posibilidades tan amplias.

Referencias

- García, C. (2010) “*Las personas ciegas, su cuerpo, el espacio y la representación mental.*”, *Cuadernos de la Facultad de humanidades y Ciencias sociales*. Universidad Nacional de Jujuy. Num. 39, pp. 123-140. Universidad Nacional de Jujuy.
- Lizarazo, D. *La fotografía invidente es una acción social que implica un dialogo*. <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=5691#VK6zuyg61fE> (acceso 16 enero 2015).
- Mayer, B. (1999) .*Evgen Bavcar: el deseo de la imagen*. Año , número 17. Luna Córnea. La Ceguera, pp. 34-95.
- Mayer, B. *Evgen Bavcar: el deseo de la imagen*, Disponible en https://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2010/06/texto-evgen-bavcar_benjamin-mayer1.pdf. (acceso 19 enero 2015).
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gilli.
- Saramago, J. (1998). *Ensayo sobre la ceguera*. México. Alfaguara.
- Watzlawick, P. (2003). *¿Es real la realidad?. Confusión, desinformación, comunicación*, Herder.

La mujer como referente en los anuncios publicitarios del periódico potosino *El Estandarte* (1885-1912)

Ruth Verónica Martínez Loera
Fernando García Santibáñez Saucedo
Carla de la Luz Santana Luna

Resumen

*La figura de la mujer es el eje discursivo de la mayoría de los anuncios publicados en el periódico potosino del siglo XIX *El Estandarte*. Desde sus inicios, la publicidad que se insertó en sus páginas mostró el proceso modernizador emprendido por el régimen porfirista.*

El análisis histórico-discursivo de los anuncios en donde se representa a la mujer, permite comprender el sentido social, económico y cultural de una época en San Luis Potosí. Éstos provenían de empresas europeas y estadounidenses quienes apoyaban su discurso en la imagen femenina para generar una nueva modalidad de consumo. Dichos referentes visuales explican cómo esta gráfica publicitaria contribuyó en la identificación de las transformaciones iconográficas de la mujer en la sociedad mexicana.

Palabras clave: *La mujer en la publicidad; gráfica femenina del siglo XIX; anuncios en el porfiriato.*

La mujer en la publicidad mexicana del siglo XIX

En los inicios del siglo XIX se publicaron anuncios en diferentes medios impresos, algunos con imágenes rudimentarias donde la mujer fue el elemento detonador del mensaje y que poco a poco habló del progreso y de la modernidad que el presidente Porfirio Díaz quería que se reflejara de México hacia el mundo; y es donde ya encontramos imágenes publicitarias antecesoras a la publicidad moderna y contemporánea. Díaz apoyó más a los militares que a los civiles.

Desde su juventud descreyó de los letrados y de la letra impresa. El oficio de bibliotecario que ejerció no le otorgó amor por los libros y menos por la lectura. A pesar de ello, su ofuscado deseo por el progreso y la inclusión de México en un mundo distinto al que él conocía, le permitieron abrir las puertas de la nación a ideas y tendencias internacionales (González, 1998:931).

La prensa funcionó como el medio adecuado para la inserción de anuncios publicitarios y esto no sólo se dio en la capital del país; sino que muchos estados hicieron lo propio y aprovecharon la prensa como un medio publicitario para ofertar sus productos o servicios. El anuncio publicitario, tal como lo conocemos en la actualidad, es producto de la sociedad industrial. En cuanto a los mensajes de esas atractivas imágenes, incidían en los aspectos más sensibles e inmediatos de los apetitos humanos: *ser, hacer, tener*, como rendir culto al cuerpo, construirse una imagen, poseer status a través de los bienes, comer, beber, desplazarse; en una palabra, disfrutar de un modo de vida, prometido por los modelos de una sociedad capitalista.

La gráfica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX mostraba en revistas o periódicos los movimientos artísticos y exhibía la *modernidad* según menciona Emma Cosío Villegas:

Se estrenaron en el Zócalo y en la Alameda unos elegantísimos kioscos de cristal para fijar anuncios y avisos, como los que existían en las grandes ciudades. Con el objeto de atraer gente a leer los anuncios, se vendían en ellos dulces, refrescos, juguetes, periódicos y muchas otras chucherías (Cosío, 1974:488)

Hablar de la mujer en el siglo XIX, y sobre todo en la época del porfiriato en México, nos permite recordar que tenía la función de ser ama de casa, esposa y madre. Trabajar estaba mal visto porque se desafiaba al hombre en su rol de trabajador. La presencia del hombre era vital para que las mujeres pudieran asistir a sus eventos sociales, si un hombre no las podía

acompañar simplemente no asistían; y si asistían tenían que ir bien vestidas, lo más importante era la apariencia, portar excelentes atuendos y alhajas para demostrar que pertenecían a una clase social elevada. La mujer de la clase burguesa se desenvolvía la mayor parte del tiempo en eventos sociales; se vestía con modas extranjeras, sobre todo de Francia, España, Manila y China. La moda era importante para sus maridos quienes a veces se veían afectados económicamente. Cuando la mujer no usaba etiqueta buscaba vestimenta fina o extranjera si su presupuesto se lo permitía.

Las mujeres de la clase media fueron las que lograron un parte aguas para generar cambios en una sociedad tan conservadora de aquel tiempo: fueron conscientes de su papel como personas y no como objetos, así mismo percibieron sus derechos como personas iguales a los hombres. Las diversiones de la mujer de clase media eran la labor doméstica, la religión y tomar el té o café con sus amigas por la tarde. Cuando su economía lo permitía, buscaban asistir al teatro y a eventos similares como la ópera. Todo esto permitió que la publicidad las manejara como modelos para sus mensajes publicitarios, ya fuera en anuncios para revistas como para el periódico, y que ellas tomaran en gran medida las decisiones de compra. Recordemos que existía un sinfín de publicaciones periódicas que permitían a la mujer estar al tanto de la moda, de los avances tecnológicos para el hogar, de la farmacéutica y de la belleza por mencionar algunos ejemplos.

Como lo menciona Ortiz (2003:329), en el porfiriato la imagen femenina fue la más recurrente por su atractivo visual y riqueza connotativa, fue entonces donde la estrategia publicitaria de los medios masivos en particular de la prensa recurrió a dichas imágenes para explotar al máximo sus mensajes, tanto en imagen como en el texto.

Los anuncios publicitarios en la prensa potosina y la mujer

Una de las características de la publicidad porfiriana radica en la sutileza de su lenguaje, forma y expresión. Como lo indica Ortiz (1998:412), la publicidad decimonónica como mecanismo de la sociedad de consumo, impulsó la diversidad iconográfica, generando procesos de cambio hacia la modernidad, en donde se cuidaba tanto el contenido textual como las imágenes para estar a la altura de la prensa de los países más avanzados. La publicidad en la prensa potosina no fue la excepción pues,, a través de su periódico *El Estandarte*,

publicitó, desde 1885 hasta 1912, un sinnúmero de productos tanto locales como nacionales y extranjeros¹.

Algo novedoso de la época porfiriana fue la industria fosforera y cigarrera, donde destaca la fábrica de cigarros *El Buen Tono* propiedad de Ernesto Pugibet², por su producción e influencia en el futuro de las artes gráficas, ya que con su propia litográfica imprimía sus cajetillas y fue pionera en recursos publicitarios comunes al día de hoy; pero que en su tiempo fueron muy novedosos. Esta fábrica manejó publicidad en los diarios como el *Tiempo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Estandarte*. Los anuncios al inicio fueron textuales, posteriormente se empezaron a insertar imágenes concretamente de la mujer, donde ésta jugó un papel importante (Imagen 1). Los anuncios destacaban características de mujeres bellamente ataviadas con sombreros y trajes de la época, quienes de forma delicada sostenían el cigarrillo entre sus dedos. Los rostros de las mujeres, la actitud coqueta e indumentaria evocaban a las imágenes de la bella época parisina, contraponiendo también a los anuncios para la venta de sus máquinas engargoladoras de cigarros donde está representada la mujer trabajadora, como la humilde obrera cigarrera.

Entre 1884 y 1885 está marcado el inicio de la publicidad propiamente dicha en México, que alcanza mayor relevancia gracias a los métodos estratégicos de la compañía de cigarros “El Buen Tono. S.A.”. Con lo que podríamos acotar que San Luis Potosí fue uno de los primeros estados de la República Mexicana en dar inicio a la publicidad como tal a través del periódico *El Estandarte* como medio editorial y de difusión; ya que éste inicia labores en el año de 1885 y encontramos anuncios de dicha compañía cigarrera desde sus inicios, aunque estos fueron en primera instancia sólo textuales, posteriormente se empezaron a insertar imágenes concretamente de la mujer donde ésta juega un papel importante.



Imagen 1. En esta imagen se puede apreciar a la izquierda uno de los varios anuncios que editó el periódico potosino *El Estandarte* insertado en la plana 4 (enero 1906), de la compañía cigarrera “*El Buen Tono*”, en donde se ilustra a la mujer en su papel de obrera. Imagen izquierda tomada de la colección completa de *El Estandarte* perteneciente al Centro de Documentación Histórica “Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga” de la UASLP. Imagen derecha Cajetilla de “*El Buen Tono*”, tomada el 20-03-2015 de <http://hauteprovencenumismatique.e-monsite.com/pages/content/les-barcelonnettes-au-mexique/les-barcelonnettes-au-mexique.html>

Fue así, como la mujer siempre tuvo un papel importante en los anuncios de esa época, pues la prensa y las revistas ilustradas llegaban a la misma intimidad de los hogares; por lo que otros miembros de la familia, como jóvenes o niños, podrían deleitarse con artículos dedicados a sus muy particulares intereses. En cuanto a los anuncios, tenían el poder de un mensaje que traspasaba las puertas de los hogares y llegaba al escritorio de los hombres de empresa, gracias a la amplia circulación de los periódicos en el ámbito urbano. Reiterando lo que mencionan Santana y Carrillo (2012), en esos años, las principales motivaciones de consumo y, por consecuencia, los anuncios más numerosos específicamente en el periódico *El Estandarte*, se refieren al anhelo eterno de conservar la salud, la energía y la belleza.

Definitivamente, durante el siglo XIX, San Luis Potosí tuvo un crecimiento mucho más relevante, promovió de manera significativa el comercio, la industria y comenzó a tener importancia el turismo. Se abrieron nuevos hoteles que suplieron a los antiguos mesones y hubo proliferación de boticas y droguerías, consultorios médicos, abogados, fábricas de ropa, ixtle, cuero, mosaicos, jabón, velas y cerillos, medias, rebozos y vidrio, por mencionar algunos (Imagen 2). Generando una consolidación, un sistema de ventas masivas, y para la comercialización del menudeo fue cada vez más evidente

el apoyo de la publicidad. Esto último se constata en los anuncios publicados por los periódicos: *El Estandarte*, *El Correo de San Luis*, *Adelante*, *Almanaque Potosino*, por mencionar algunos. Montejano (1997:19) hace referencia también que en esa época se propicia la difusión del desarrollo de actividades profesionales, como la abogacía, teneduría de libros, medicina, corretaje de bienes raíces, financiamiento, entre otras.



Imagen 2. Anuncio que editó en enero 1900 el periódico potosino *El Estandarte* insertado en la plana 4, para el hotel "Gioconda" ubicado al norte de la Alameda en San Luis Potosí. En éste se hace evidente el manejo de la imagen de la mujer, en este caso su propietaria, dotándole al anuncio de clase y distinción y en donde se ilustra a la mujer en su papel de empresaria. Imagen tomada de la colección completa de *El Estandarte* perteneciente al Centro de Documentación Histórica "Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga" de la UASLP.

El periódico *El Estandarte* arroja mucha información respecto a los usos y costumbres del consumidor potosino de la época. El glamour y sofisticación de los productos franceses; la seguridad de encontrar la salud utilizando productos ingleses o fabricados en Estados Unidos, daban al consumidor la confianza y tranquilidad que se prometía en los anuncios del mencionado periódico y donde la imagen de la mujer fue el principal icono para transmitir el mensaje (Imagen 3, 4). Es importante indicar que la política gubernamental del Presidente de México Porfirio Díaz, con más de 30 años en el poder, veía con muy buenos ojos promover un control del cuidado del peso de sus ciudadanos para exaltar los logros alcanzados en su gobierno. Y es obvio que

toda mujer quisiera sentirse atractiva y estar a la altura económicamente hablando pues usaría productos extranjeros.

Jabon del Avellano de la Bruja
[Brevetado en Francia]
HACE CRECER EL PELO.

El Jabon del Avellano de la Bruja es una maravillosa medicina para aquellos que sufren por falta de pelo y querubines en el rostro. Es la mejor de las cosas y el mejor de los remedios. Hace crecer el pelo y el rostro. Hace crecer el pelo y el rostro. Hace crecer el pelo y el rostro.

JABON DEL AVELLANO DE LA BRUJA DE MUNYON
Unica Delloia Para el Tocador

El Jabon del Avellano de la Bruja de Munyon es un Avellano en la proporción perfecta del Jabon. Es el mejor jabon que se ha inventado para el tocador. Es el mejor jabon que se ha inventado para el tocador. Es el mejor jabon que se ha inventado para el tocador.

En San Pedro de los Baños, Colombia, 1906.

Imagen 3. Jabón de avellano de la marca "Munyon", Anuncio para la belleza femenina. Publicado durante los meses de Julio y Agosto de 1906 y 1907 en el Periódico *El Estandarte*, Plana 4. Imágenes tomadas de la colección completa de *El Estandarte* perteneciente al Centro de Documentación Histórica "Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga" de la UASLP.

Jabon del Avellano de la Bruja
[Brevetado en Francia]
HACE CRECER EL PELO.

El Jabon del Avellano de la Bruja es una maravillosa medicina para aquellos que sufren por falta de pelo y querubines en el rostro. Es la mejor de las cosas y el mejor de los remedios. Hace crecer el pelo y el rostro. Hace crecer el pelo y el rostro. Hace crecer el pelo y el rostro.

JABON DEL AVELLANO DE LA BRUJA DE MUNYON
Unica Delloia Para el Tocador

El Jabon del Avellano de la Bruja de Munyon es un Avellano en la proporción perfecta del Jabon. Es el mejor jabon que se ha inventado para el tocador. Es el mejor jabon que se ha inventado para el tocador. Es el mejor jabon que se ha inventado para el tocador.

En San Pedro de los Baños, Colombia, 1906.

Imagen 4. W. W.Sott & Comp. Vendedor de bicicletas. Anuncios varios publicados en los meses Junio, Julio, Agosto, Septiembre y Octubre de 1896 en el Periódico *El Estandarte*, Plana 4. Imágenes

tomadas de la colección completa de *El Estandarte* perteneciente al Centro de Documentación Histórica "Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga" de la UASLP.

Como se puede apreciar en los ejemplos de esta investigación, la gracia compositiva y el ingenio narrativo de muchos de los anuncios insertados en el periódico *El Estandarte*, en su momento, tal vez sirvieron como un gancho para la lectura de los anuncios. Sin embargo, al no tener testimonios de la reacción de los lectores, se toma la decisión de analizar el discurso con dos intenciones: la primera de ellas como discurso netamente comercial donde la composición y los signos que integran el anuncio evidenciarán el gusto estético de la época. Por otra parte, los anuncios servirán para mostrar la frecuencia de imagen de la mujer en la publicación de varios servicios, bienes y objetos donde es posible hacer latente el interés del gobierno de Porfirio Díaz por controlar la salud, la higiene y la apariencia de los mexicanos que poco a poco lograban tener un país de primer mundo.

Desde 1885, primer año de edición del periódico *El Estandarte*, encontramos entre sus páginas la impresionante profusión de productos medicinales con la firma del "Doctor Ayer". En este año, se localizan las "Píldoras Catárticas" para males del estómago y los intestinos, diarrea, falta de apetito e incomodidad después de las comidas. Estos productos que en su mayoría eran píldoras, ungüentos y elixires reconstituyentes, eran traídos de Francia, anunciando pomposamente que eran elaborados en los laboratorios del Dr. Ayer, ubicados en Lowell, Mass, E.U.A. (Imagen 5).



Imagen 5. Anuncios del Dr. Ayer insertados en el Periódico *El Estandarte*, plana 4 en los años de 1897, 1898, 1899. Imágenes que hacen referencia a la belleza, salud, energía y vigor femenina. Imágenes tomadas de la colección completa de *El Estandarte* perteneciente al Centro de Documentación Histórica "Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga" de la UASLP.

La mujer potosina fue la clientela cautiva, destinada a adquirir satisfactores relacionados con la salud y belleza, buscaban una vida mejor más plena y feliz, por lo que los medicamentos, productos farmacéuticos dedicados a curar dolencias y enfermedades, así como a embellecer, fortalecer a los hombres y curar para siempre esa falta de vigor. Además, la vanidad, propia de la mujer, siempre ha sido susceptible al consumo, por lo que los productos de cosmetología como de atuendo personal ocuparon también un lugar importante en los anuncios de la prensa potosina. La moda también favoreció el surgimiento de una imagen femenina tierna y refinada que se plasmó en la prensa y en revistas mostrando rostros inocentes, siluetas esbeltas y trajes de encajes vaporosos. Sin duda la imagen ideal de la consumidora de todas las tiendas.

Respecto a la frecuencia de publicación de los anuncios, es posible mencionar que las unidades de análisis para la presente investigación están conformadas por 179 anuncios publicados entre 1885 y 1912 en el periódico *El Estandarte*. De los cuales se analizaron los que se ilustraban con la imagen femenina. Concretamente en sus páginas mostraban una gran variedad de productos, servicios, empresas y comercios que detonaron un sentido comercial distinto al que ofrecían los tianguis o pequeños comercios. Es decir, el anuncio en sí mostraba una estrategia discursiva con una intencionalidad específica, ya fuera para persuadir al consumo, para solucionar algún problema familiar, sexual o de aspecto físico. Además, muchos de los anuncios evidenciaban la conexión con empresas que se encontraban fuera del país, o bien, de cadenas comerciales ubicadas en lugares estratégicos como las ciudades de México, Monterrey y Guadalajara, en donde es recurrente la imagen de la mujer como actriz principal del mensaje. Sin el afán de hacer un análisis estadístico, se hizo un conteo de anunciantes y servicios donde aparece con mayor frecuencia la imagen de la mujer, destacando los anuncios de *The Lydia E. Pinkham Medicine Company* “Sra Lyda E. Pinkham”; seguidos por los anuncios de Rafael Rodríguez S. en C. “Newbro’s Herpicide”; los del Dr. J. C. Ayer y Ca. “Dr. Ayer” y por último, *Scott & Bowne* “Emulsión de Scott” (Imagen 6).



Imagen 6. Las empresas con mayor presencia de la imagen de la mujer como actora principal del mensaje gráfico, insertados en las páginas del periódico El Estandarte.

Con relación al contenido de los anuncios en el material compilado se encontraron algunos relacionados con el arreglo personal (pelucas, fajas, perfumes); anuncios referentes a la nutrición (anemia); anuncios publicitarios que mencionan el tema de la salud social, como lo es el tema de la embriaguez, la salud femenina (cólicos, lactancia, fatiga); mensajes gráficos con temas de la sexualidad, la higiene personal, artículos para el hogar, la economía doméstica y los servicios públicos como la luz eléctrica o bien el transporte en bicicleta (Imagen 7).



Imagen 7. Algunos ejemplos de los anuncios compilados para la investigación.

Otro dato relevante es, la procedencia de los anuncios, pues a pesar de que el periódico *El Estandarte* fue una publicación local, entre las unidades de análisis es posible encontrar empresas con diversos números de mensajes: treinta y tres, veinticuatro, quince y diez. También existen otros negocios que variaban sus anuncios con tan solo cinco ejemplos. Además, habían empresas que no diversificaron el diseño de sus anuncios y sin embargo, se publicitaban con mucha frecuencia. Con esto, podemos decir que los anuncios crearon sistemas comunicativos en los que los dibujos, las letras, los acomodos y los mensajes llegaron a establecer principios estéticos y visuales muy particulares (Imagen 8).



Imagen 8. Anuncio de la Tienda Tampico News Co. S.A. Periódico El Estandarte, plana 2, año de 1912.

Consideraciones finales

Los productos anunciados durante esta época reflejan el espíritu de progreso y apertura comercial con el resto del país y del mundo en específico los productos venidos de Estados Unidos de América y de Francia. Productos novedosos como seguros de vida, viajes en ferrocarril y la apertura de nuevos giros comerciales como hoteles y restaurantes se vieron reflejados en los anuncios del periódico; lo que da cuenta del avance y progreso que tuvo la capital potosina a finales del siglo XIX y principios del XX. Haciéndola acreedora de una nueva actitud de consumo, en donde la mujer tomó un papel importante. Respecto a la retórica de la imagen publicitaria, éste fue un concepto relativamente nuevo dentro de la construcción de discursos meramente visuales, sin embargo, podemos afirmar que en relación a la retórica referida al discurso literario utilizó mucho la comparación, analogía y metáfora en sus mensajes publicitarios. La imagen de la mujer predominó como recurso para la difusión de los productos anunciados.

Sobre todo, en los anuncios donde la mujer fungió como centro del mensaje es posible encontrar la intencionalidad del ser que protege, del que administra el hogar; así como la esposa que procura su bienestar físico y anímico para ser la fiel compañera. Por tanto, la gráfica del porfiriato muestra las intenciones de crear mujeres con mentalidad abierta a la modernidad pero sin descuidar sus hogares.

Notas

¹ De origen francés nace en Saint-Martory, pequeño municipio de la región del Alto Garona (Francia), se presume su llegada a México en 1879 seguramente por las facilidades que el gobierno mexicano ofrecía a los inversionistas extranjeros para participar en el

desarrollo del país.

² Se publica por primera vez en 1885 y su último tiraje fue hasta 1912.

Referencias

Cosío Villegas, E. (1974). “*La vida cotidiana*”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), La República restaurada. La vida social, Historia moderna de México, México, Hermes.

González, L. (1998) “*Trayectoria de Díaz*” en *Historia General de México*, México, Tomo 2, El Colegio de México.

Ortiz Gaitán, J. (1998). *Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfirismo a la posrevolución*. México, Historia mexicana, XLVIII (2).

Ortiz Gaitán, J. (2003) *Imágenes del deseo*, México, UNAM, DGEP.

Montejano y Aguiñaga, R. et al. (1997) *Empresas Potosinas*, México Ed. Al Libro Mayor.

Santana Luna, C., Carrillo Chávez, I. “*La publicidad en la prensa potosina de finales del siglo XIX y principios del siglo XX*”. [Conferencia del VIII Encuentro Internacional de Historiadores de la prensa en Iberoamérica], Universidad Autónoma de Aguascalientes, México (26.10.2012).

Santana Luna, C., García Santibáñez, F., Martínez Loera, V., “*la publicidad humorística en la época porfiriana y su contrastación con la del siglo XXI*.” [Conferencia impartida en la Sociedad Erasmiana. Málaga, España], Universidad de Málaga,(14.10.2014).

Referencias electrónicas

<http://hauteprovencenumismatique.e-monsite.com/pages/content/les-barcelonnettes-au-mexique/les-barcelonnettes-au-mexique.html>

Influencia del diseño de la propaganda comercial en las artes visuales

Araceli Soní Soto
Darío González Gutiérrez

Resumen

A partir de mediados del siglo XIX, el diseño de carteles comerciales involucró a los artistas. Desde entonces ha sido constante la interacción entre el arte y el diseño, así como la discusión sobre sus campos de acción y límites recíprocos. Sus diferencias principales radican tanto en sus métodos como en sus propósitos y funciones: el primero es un vehículo para la expresión libre del artista; el diseño responde a requerimientos precisos que debe satisfacer con funciones utilitarias y comunicativas. Si bien ambas disciplinas se han retroalimentado de manera positiva, en ocasiones su relación no ha sido afortunada. Así sucedió cuando el diseño gráfico influyó en manifestaciones como el Pop Art, aspecto que, a nuestro juicio, demeritó su carácter artístico.

Palabras clave: *Artes visuales, comunicación, diseño gráfico, propaganda comercial*

Introducción

El diseño de la propaganda comercial¹ y las artes visuales han mantenido una estrecha relación desde mediados del siglo XIX; esto, por consiguiente, ha involucrado la discusión entre el vínculo del diseño y el arte y ha puesto sobre la mesa un conjunto de interrogantes como las siguientes: ¿Cuáles son las fronteras entre el diseño y el arte?, ¿Hasta dónde llegan los límites entre el diseño gráfico, del que se sirve la propaganda comercial, y las artes visuales?, ¿Dónde se observan y se han observado las manifestaciones concretas de estos fenómenos?, ¿En qué medida manifestaciones como las del *Pop Art* deben considerarse artísticas o productos de la *industria cultural*?²

Con el fin de contestar las preguntas, en esta ponencia mostraremos, primero, algunos momentos importantes de la relación de la propaganda comercial con las artes visuales: sus principales exponentes (artistas que en ocasiones se desempeñaron como cartelistas) y algunas de sus influencias, por ejemplo, la del movimiento artístico impresionista que cambió los motivos clásicos de la pintura (relatos bíblicos y mitológicos o paisajes bucólicos) por la recreación de la vida en las calles y los lugares públicos parisinos.

La segunda parte de la exposición muestra la discusión que se ha dado entre los enfoques conceptuales para abordar al arte y al diseño; centramos el debate en las teorías de la forma y la comunicación y estudiamos su pertinencia para cada disciplina. Adoptamos las aportaciones de Robert Guillam Scott, quien hace una síntesis de los principios de la Gestalt y la aplica al diseño y al arte. Utilizamos contribuciones de Abraham Moles y Joan Costa para relacionar estas ideas con la propaganda comercial. También, nos valemos de la conceptualización que Alejandro Tapia elabora, precisamente, con base en la crítica al uso indiscriminado de las teorías de la forma, pues suelen ser aplicadas sin considerar al contexto.

A continuación, exponemos que el proceso creativo, tanto en el arte como en el diseño, adopta significaciones diferentes, debido a que la elaboración de objetos de diseño se rige por condicionantes que no tienen las obras de arte: mientras el artista se expresa a través de su obra, el diseñador pone atención a la utilidad del objeto y a su función comunicativa. Estableceremos las características de estos campos –particularmente de las artes visuales y del diseño gráfico– para determinar sus fronteras. Aquí consideramos el ensayo que realiza Yves

Zimmermann sobre la relación del arte con el diseño, pues tiene sus bases en el debate que se dio en la Bauhaus y la Escuela de Ulm.

Por último, dilucidaremos la influencia que el diseño gráfico tuvo en el *Pop Art* y contrastaremos sus características con las cualidades, que a nuestro juicio, debe reunir una obra artística.

El cartel moderno y su lenguaje comercial

Desde mediados del siglo XIX la propaganda comercial y las artes visuales han tenido una estrecha relación; esta se dio por medio del diseño de carteles que promocionaban los productos para el consumo cotidiano, la vida social y los espectáculos que se desarrollaban en París. En esa ciudad surgió el cartel comercial moderno, en el momento en el que se vivía el auge artístico bajo la influencia de los movimientos modernistas. Entre ellos estaba el impresionista, que había abandonado los motivos de la pintura tradicional (pasajes bíblicos, mitologías greco romanas o paisajes regionales)³ en favor de obras que representaban la existencia real; la vida moderna que ocurría en la metrópoli; en sus calles, plazas, jardines, cafés, bares, teatros, cabarets, ópera, muelles y playas. En el dibujo de caricaturas, esto se representó con gran vivacidad. Así lo vemos en la obra de Jules Renard Draner: les dio un sentido moderno a sus personajes, los representó como seres independientes, con determinación propia; para esto se valió de recursos “artificiales”, como “colores fuertes, violentos brochazos y audaces estructuras” (Rubin, 2006: 44-45).

Con la idea de mostrar la vivacidad del momento, los impresionistas emplearon recursos que habían aprendido del arte japonés⁴, como el uso de figuras planas, colores sin modulación, contornos curvilíneos, trazos diagonales, traslapes de figuras y su recorte en los límites del lienzo. Produjeron “efectos anti-ilusionistas que niegan cualquier interpretación que no se centre en el estatus de la obra como un hecho del acto de pintar” (Rubin, 2006: 75-76). Estos efectos son una suerte de equívocos visuales que desencajan la visión⁵ con el fin de hacer patente que la pintura no es una obra de la naturaleza, sino un producto artificial que se experimenta en el momento de su percepción (Rubin, 2006: 76).

El más importante diseñador gráfico de la época fue Jules Chéret. Estudió en la *Ecole des Beaux Arts* y frecuentaba el Museo de Louvre, donde asimiló el lenguaje poético de los pintores clásicos (principalmente de Watteau, Fragonard, Turner y Tiepolo). Con estos conocimientos realizó –con la técnica litográfica– gran cantidad de carteles comerciales. Utilizó la línea negra y los colores primarios; así logró un estilo vital que tenía una “escala sorprendente

de efectos y de color”. Entrelazaba formas lisas, definía cuerpos sólidos y daba movimiento a sus obras. Las componía, principalmente, con una figura central que rodeaba con letreros, otros personajes y adornos diversos (Barnicoat, 2003: 7-20; Meggs, 2010: 248, 249).

La gran aportación de su obra radica en su capacidad para transmitir claramente los mensajes al público; esto lo logró porque se apropió del lenguaje popular (que tomó de la gráfica de los programas circenses) y lo conjugó con la poética visual. Sus carteles llegaron a tener calidad artística, pues en ellos resolvió problemas formales e introdujo nuevas soluciones.⁶ Con estos fines utilizó el color negro y entrelazó formas lisas para definir cuerpos sólidos y dar movimiento a sus composiciones. Sus contribuciones fueron valoradas y se le otorgó, en 1890, la medalla de oro en la Muestra Internacional; un año más tarde el Gobierno Francés lo nombró miembro de la Legión de Honor. Sus premios eran un reconocimiento por haber creado “una nueva rama de arte que promovió la imprenta y sirvió a las necesidades de la industria” (Meggs, 2010: 250).

Artistas jóvenes aprovecharon sus aportaciones para el diseño de nuevos carteles; uno de ellos fue Henri de Toulouse-Lautrec, quien tenía una fuerte influencia de Edgar Degas, los impresionistas y el arte japonés. En su pintura *Cirque Fernando* (1888) vemos cómo emplea los recursos de este último para lograr movimiento: la diagonal impulsa a la composición y la hace desbordarse más allá del lienzo, pues las figuras son cortadas por sus límites. Más tarde, aplicará estos principios con la misma técnica de Chéret: la litografía. Toulouse-Lautrec la comenzó a utilizar en 1891 para realizar no sólo obras artísticas, sino también carteles comerciales. Adquirió gran habilidad para trazar directamente sobre la piedra litográfica; así logró composiciones muy vivas y expresivas.⁷ Finalmente fue la técnica más favorable para desarrollar sus habilidades artísticas.⁸ Así lo vemos en su cartel más importante: *La Goulue au Moulin Rouge* (1891). El artista simplifica la composición y estiliza los motivos con colores planos, claramente delineados, para determinar “zonas figurativas”; el fondo brillante contrasta con siluetas negras que rematan la profundidad del plano lograda por medio de diagonales convergentes; las figuras se traslapan entre sí y los bordes de la composición cortan su continuidad (Arnold, 1987: 20, 34).

En otros carteles vemos la importancia de la tipografía de Toulouse-Lautrec: la realizaba de forma casi espontánea, sin buscar la precisión de los caracteres, pero sí la unidad con la obra. Con la tipografía irregular, jugaba con la informalidad para incidir en el dinamismo de los carteles⁹; un ejemplo notable es el poster *Ambassadeurs* (1982), donde representa a su amigo, el cantante

Aristide Bruant: la tipografía suelta (que es, incluso, cortada por la figura del artista) se aúna a la reducción espacial y al uso exclusivo de los colores primarios¹⁰, para crear efectos de energía y vivacidad (Arnold, 1987: 37).

Con la conjunción de los motivos impresionistas, la influencia de Degas y el arte japonés, la técnica litográfica y la tipografía libre, Toulouse-Lautrec genera un propio estilo “ilustrativo y periodístico” para representar la modernidad parisina (Meggs, 2010: 261); utilizará estos recursos para crear un nuevo lenguaje (diferente incluso a su propio lenguaje artístico) que servirá como modelo para el cartel comercial moderno. Otras de sus características son la simplicidad figurativa, el claro delineado de los contornos, el uso de colores vivos y el negro, la aplicación de colores planos en grandes superficies y el uso de diagonales para dar dinamismo y profundidad. Pero lo importante del poster es, sobre todo, su poder de abstracción; sintetiza el carácter y vestimenta de los personajes, así como sus movimientos y vivencias; los estiliza para extraer sus rasgos principales y resaltarlos¹⁰. Así, al cristalizar la realidad el cartel no puede alcanzar la vivacidad de los bocetos a lápiz o tinta,¹¹ o de las pinturas realizadas intuitivamente (Arnold, 1987: 34). El poster tiene una finalidad diferente a la de una obra artística; debe comunicar claramente al receptor el contenido del mensaje para que éste lo entienda. Por ello no debe ser ambiguo ni presentar algo que se preste a falsas interpretaciones.

Es cierto que los rasgos principales del cartel comercial moderno los encontramos ya en 1869 (cuando aparecían los primeros posters de Chéret) en un sobrio anuncio de Manet: *Champfleury-Les Chats*. Su valor reside en su misma sencillez; es una composición con base en figuras planas que la memoria retiene fácilmente. Por esto es superior a los carteles de Chéret, que tienen un lenguaje poético más desarrollado y su misma ambigüedad hace más difícil la comprensión y memorización de sus mensajes.

La forma frente a la comunicación en el diseño gráfico

Es, pues la capacidad para llamar la atención y transmitir un mensaje rápida y efectivamente –para que pueda ser entendido y memorizado– lo que distingue al diseño comercial de una obra de arte. Esta última no pretende ser clara, sino expresar los más profundos sentimientos del artista por medio de una composición compleja y ambigua que evoque significados universales. Robert Guillam Scott (2000: 22-49) –desde la psicología de la percepción y la teoría de la Gestalt– sintetiza estos principios en dos valores: el de atracción y el de atención. El primero es fundamental para el cartel comercial, pues debe llamar la atención del público para que fije su mirada y perciba un mensaje rápidamente. Para ello el diseñador debe lograr una composición llamativa

con el buen uso de recursos formales como la tensión espacial, el movimiento, el contraste de tonos y de textura visual, los tamaños de las superficies, las configuraciones, la posición de las figuras sobre el fondo y el efecto dinámico del equilibrio.

Pero el valor de atención no es indispensable para el diseño gráfico de la propaganda comercial, pues el público no requiere mucho tiempo para descifrar un mensaje bien elaborado. Lo contrario sucede cuando se trata de un producto artístico; en este caso el valor de atención es indispensable, pues el receptor debe imbuirse en la obra para captar sus significados ocultos, entender sus mensajes ambiguos e identificarse con las emociones transmitidas para completar, así, la experiencia estética.¹²

Abraham Moles y Joan Costa (2005: 27) enfatizan la importancia de la claridad del mensaje que tiene el diseño de la propaganda comercial. Toman al cartel como al producto más representativo (por sus dimensiones y constante presencia en las ciudades); muestran que el transeúnte reparará sólo un instante en él; distraerá unos pocos segundos de su vida cotidiana para voltear a verlo y en ese momento el afiche puede invitarlo a dar un paso más. Si esto sucede, el espectador pasará “del acto de ver al de mirar” (Moles y Costa, 2005: 28). Estiman que el poster tiene dos características fundamentales: “su naturaleza *gestáltica* y su fuerza de impacto” (Moles y Costa, 2005: 90). La primera se refiere al poder de la imagen y el color para atraer la vista y la segunda, a “la *concentración* de la información que transmiten” (Moles y Costa, 2005: 90. Subrayados en el original).

El tiempo en que el espectador pasa del ver al mirar es tan sólo de dos segundos: 1/10” estimulación; 1/5” focalización; 1 a 2” percepción. Este tiempo se puede prolongar cuando el afiche ocasiona en el espectador efectos estéticos; entonces el placer de mirar se prolonga, incluso hasta los 15 segundos (Moles y Costa, 2005: 90).

De cualquier manera, los recursos formales no son suficientes para que el diseño gráfico de un cartel sea efectivo: debe tener bien definida su intencionalidad para convencer al público; esto se logra con mensajes que muestran al destinatario la importancia del producto, por eso el diseño debe enfatizar los aspectos comunicativos y no tanto los formales. Aquí radica el valor de los recursos retóricos. Así lo argumenta Alejandro Tapia (2004: 17-55) cuando estudia la inserción del diseño gráfico en el espacio social; muestra los límites de la teoría de la Gestalt, de la psicología de la percepción y de los

enfoques que separaron al lenguaje visual del contexto cultural, pues “no existen significados formales que puedan ser universales” (Tapia, 2004: 36). El autor también enseña los problemas que le ha traído a esta disciplina la interferencia de las artes visuales, pues tienen características diferentes y requieren otras aproximaciones conceptuales que excluyen lo esencial para el diseño, la dimensión comunicativa. Por esto cuando se confunde el diseño con el arte se enfatiza en la existencia de un proceso creativo común a ambas disciplinas, entonces el diseño termina por ser concebido como una práctica que no requiere de teoría (Tapia, 2004: 18-27).

Sin embargo, para el diseño gráfico es fundamental el vínculo del producto con los destinatarios y su contexto; así lo piensa Tapia (2004: 30), y agrega que la pragmática¹³ es indispensable para no sólo entender cómo los usuarios perciben las formas, sino también como reciben y entienden los mensajes. Los emisores (instituciones y empresas que contratan a los diseñadores) la utilizan para establecer los requerimientos que debe cumplir un diseño, con el fin de optimizar sus propiedades comunicativas y posicionarse en el imaginario social y en el mercado. El autor dice:

Al potenciar las facultades comunicativas de la imagen y la tipografía, el diseño otorgó un valor económico a los productos, convirtiéndose en uno de los factores de la producción, y así las instituciones comenzaron a mirarlo como parte de su estrategia de acción. La noción de imagen misma se volvió más extensa, pues la conciencia del diseño hizo nacer la idea de que se diseñaba un objeto, pero también la entidad de la que formaba parte (2004: 30).

Por ello, la esencia del diseño no está en la forma, sino en la sustancia de los mensajes; lo cual sólo puede ser abordado desde las ciencias de la comunicación. De cualquier manera, la relación del arte con el diseño sigue siendo un problema en discusión y, para delimitar los ámbitos disciplinarios, tratamos el problema en el siguiente apartado.

La poética del arte y del diseño

Poética en este tema alude a *poiesis*,¹⁴ al acto creativo implicado tanto en el arte como en el diseño, aunque en uno y en otro caso adopte procesos y significaciones diferentes, debido a que la elaboración de objetos de diseño se rige por condicionantes distintas a las del arte. El artista crea con el fin de expresarse, sin el propósito de comunicar mensajes; lo que le interesa es materializar en la obra sus sentimientos y estados de ánimo en una unidad formal bella, más que plasmar contenidos con el propósito de que sean entendidos; pero el diseñador centra su quehacer creativo en la utilidad; sus intenciones expresivas pasan a

segundo plano; lo importante es la funcionalidad y la capacidad comunicativa para transmitir un mensaje.

En este sentido, los objetos de diseño deben ser funcionales y sus mensajes claros, por ello utiliza signos ampliamente convenidos con la nitidez suficiente para ser decodificados por el receptor. El arte, en cambio, emplea signos y símbolos. Los primeros constituyen el punto de referencia para comunicar y los símbolos para dotar de ambigüedad al objeto representado. En el arte, la manera de representar es indirecta y ambigua, a diferencia de la claridad requerida por el diseño y, en este sentido, el símbolo es su vehículo principal. Gilbert Durand (2000: 9-18) muestra respecto al símbolo que, en ocasiones, las cosas no pueden presentarse a la sensibilidad “en carne y hueso”, por ejemplo, cuando se trata de abstracciones o cualidades espirituales y el lenguaje simbólico es una representación que evoca algo ausente o imposible de percibir de manera directa. O cómo lo que piensa Carl G. Jung, el símbolo es la mejor representación de una cosa relativamente desconocida que no es posible designar de manera clara (en Durand 2000: 13).

Entre las especialidades del diseño, el gráfico es el que presenta mayor afinidad con las artes, especialmente las visuales, al servirse de imágenes, colores y múltiples signos como medio de expresión. De esto parte la relación entre arte y diseño plasmada en el libro *Art and Graphics*¹⁵ publicado en 1983, en el cual se trata sobre la distinción entre “arte libre” y “arte aplicado” (el diseño), sobre si el arte es diseño y el diseñador un artista, además se reconoce la existencia de condicionantes distintas en la construcción o *poiesis* de las dos disciplinas (Zimmermann, 2005: 61).

A pesar de que el diseño se estableció como disciplina independiente a partir de la Bauhaus, durante muchos años el gran público no lo identificó y lo confundió con el arte. De hecho, hasta los años sesenta del siglo XX a los diseñadores gráficos se les solicitaba que realizaran productos originales, con gran creatividad y características artísticas; incluso en Estados Unidos se les llamaba *commercial artist* (Zimmermann, 2005: 60-61).¹⁶

Y es que el gráfico no sólo es la rama del diseño que tiene mayor relación con el arte, sino también con la propaganda comercial y la mercadotecnia, al grado de que en ocasiones se convierte meramente en una acción instrumental dirigida al consumo (Tapia, 2004: 45). En el caso que estudiamos aquí esto es de especial importancia, pues el problema de la interferencia del arte en el diseño

se invirtió. Este último terminó impulsando la comercialización del arte, así como lo vemos en algunas corrientes artísticas, principalmente en el Pop Art.

El Pop Art. Entre el arte y la propaganda comercial

A pesar de sus intenciones críticas, desde sus inicios el Pop Art manifiesta una actitud ambivalente frente a la cultura del consumo de masas: la admiró y la criticó. Eduardo Paolozzi, por ejemplo, realizó collages a manera de parodias sobre la industria y el consumo norteamericanos, mientras Reyner Banham¹⁷ pensaba que la tecnología y la industria estadounidenses eran los paradigmas del bienestar y el progreso, por lo cual consideró que los artistas y los diseñadores debían utilizar la propaganda comercial y los objetos de la industria como modelos para la creación (Foster, 2011:19-21). Y esto fue lo que predominó en las manifestaciones del Pop. Sus obras privilegiaron el valor de atracción, propio del cartel comercial, en detrimento del valor de atención, el de la obra artística.¹⁸ Este rechazo a los fundamentos artísticos dio como resultado obras simples y banales que cayeron en lo cursi, en lo kitsch.

El Pop hizo de la crítica social su elemento central; como también estaba en contra del arte elevado, utilizó un lenguaje simplificado para hacer llegar sus parodias, de forma clara, a un gran público. Abandonó el lenguaje artístico (con su indeterminación y ambigüedad poética) y utilizó el sencillo lenguaje comercial, aquel que era propio de la misma industria que criticaba. Por esto termina por ser un arte simple, sus representaciones se equiparan a las del diseño gráfico con fines comerciales (sin la calidad que alcanzaron composiciones como las de Toulouse-Lautrec), tanto en la totalidad de la obra como en los elementos que la componen: el colorido sin modulación, la falta de profundidad, la simpleza formal, los estereotipos figurativos y la claridad para comunicar que facilita la aceptación y comprensión del público. De ahí que en las obras del Pop predominen las características del diseño comercial, tanto de los mismos productos que propaga, como la de los mensajes propagandísticos, alejándolas de la función expresiva del arte. Y es que varios de los artistas Pop también fueron diseñadores y llevaron su lenguaje y sus técnicas hacia el arte.¹⁹

En este sentido, el ataque a la sociedad de consumo que se propusieron los artistas Pop, se convirtió en su apología en la medida que el gran público al que se dirigieron carece del horizonte cultural para captar la crítica. La repetición imágenes con productos del consumo de masas y de estrellas de la industria cultural terminó pues, por invertir la crítica y la parodia. Las obras Pop se convirtieron en exaltaciones de mundos fantásticos que había que admirar para formar parte de ellos.

Conclusiones

En la segunda mitad del siglo XIX, el diseño no estaba instituido formalmente como una disciplina. Fueron los artistas quienes se dedicaron a crear objetos de diseño, como los carteles comerciales: lo hicieron de manera intuitiva, influenciados por los avances de la época, la industrialización, la vida urbana y la modernidad artística. Así, desde sus inicios, el diseño gráfico moderno estuvo influenciado por el arte; esta conexión perduró a lo largo de los años y llegó, en ocasiones, a provocar serios conflictos (como sucedió en la Bauhaus, cuando se enfrentó el grupo de diseñadores funcionales, encabezados por Theo van Doesburg, contra Johannes Itten y otros artistas).

Teorías como las de la psicología de la percepción y la Gestalt enfatizaron la importancia de las relaciones formales en el arte y el diseño. Con el paso del tiempo estas conceptualizaciones perdieron valor, pues planteaban que los objetos de diseño tenían significados universales que eran percibidos y entendidos por igual en cualquier contexto. Por lo contrario, se observó que la relación arte diseño estaba influenciada por el contexto cultural tanto del emisor como del receptor. Por este motivo, cobraron relevancia las ciencias de la comunicación (principalmente la pragmática, que estudia las conexiones entre el mensaje y el destinatario para explicar y conceptualizar los procesos de diseño) y se le dio más importancia a las funciones utilitarias y comunicativas que a los aspectos formales.

Se establecieron, entonces, de manera más clara, las fronteras entre arte y diseño, pues a pesar de que una y otra disciplina implique el acto de crear, los procesos son diferentes, debido a que los objetos de diseño se rigen por condicionantes distintas a las del arte: el diseñador centra su quehacer creativo en la utilidad, en la funcionalidad y en la capacidad de comunicar, mientras que el artista se expresa para materializar sus estados de ánimo y sus sentimientos. El diseño emplea signos ampliamente convenidos para comunicarse, mientras que el arte los utiliza como puntos de referencia para manifestarse y usa símbolos para dotar de ambigüedad al objeto representado.

Las afinidades más visibles entre el arte y el diseño se muestran entre el gráfico y las artes visuales, no obstante, existen límites muy evidentes. El diseño gráfico enfatiza en su capacidad de atracción, mediante una composición llamativa, con el fin de comunicar mensajes de manera rápida, efectiva, entendible y apta para la memorización; las artes visuales, en cambio, recurren a su función expresiva para plasmar la subjetividad de los sentimientos del artista mediante composiciones complejas y ambiguas que exigen la plena atención del público. Mientras en el diseño los recursos formales se destinan a atraer la vista y la

mirada de manera instantánea a través del movimiento, el contraste entre colores vivos, los delineados precisos, la simplicidad en las figuras, el arte emplea esos recursos a favor de un ejercicio intelectual de mayor dificultad. De ahí que el poder de atracción de la vista y la mirada en el diseño, se traslade en el arte a la atención en el receptor, para captar los significados ocultos de la obra y lograr una verdadera experiencia estética.

Uno de los rasgos más importantes del diseño gráfico, sobre todo del cartel, es la abstracción; mediante esta se sintetiza el carácter y la vestimenta de los personajes, así como sus movimientos y sus vivencias; recurre a la estilización y extrae sus rasgos principales para resaltarlos. En la pintura artística, en cambio, interviene la intuición y, por tanto, la difuminación de los rasgos de los personajes y la subjetividad de los elementos emotivos. Por esto, el cartel cumple su cometido de comunicarse con el receptor, mientras el arte visual propicia la ambigüedad para la múltiple interpretación de los receptores y el libre vuelo de la imaginación.

Si el arte ha interferido en el desarrollo del diseño, lo mismo ha sucedido cuando los diseñadores han incursionado en el primero y pretendieron elevar el diseño comercial a la categoría de obras artísticas; Esto se manifestó, de manera notable en la historia del Pop Art. Los artistas del Pop llevaron las ideas y los métodos del diseño a los terrenos del arte y produjeron objetos sin el lenguaje poético ni las características de la obra artística: la originalidad, el desinterés en el carácter comercial, la ambigüedad y la indeterminación que desencadenan el poder transformador de la catarsis. Sucedió lo opuesto: los lazos del diseño gráfico, la propaganda comercial y el Pop Art, condujeron a que éste se convirtiera en una práctica instrumental dirigida al consumo y la comercialización y ocasionó que muchas de sus obras se apartaran del arte y adquirieran las mismas características de los productos que presentan los medios de comunicación y entretenimiento comercial. Se transformaron pues, en obras de la industria cultural.²⁰ La interferencia del arte en el diseño produjo el abandono del lenguaje artístico. El Pop Art utilizó el sencillo lenguaje del diseño comercial –propio de lo que pretendía criticar– y se convirtió en una apología del consumo de masas.

Se concluye que a pesar de la fructífera retroalimentación que existe entre el arte y el diseño (que llevó, por ejemplo, a Toulouse-Lautrec a crear estupendos carteles), es importante tener presente que cada disciplina tiene sus propios métodos, objetivos y funciones, por lo que no puede hacerse pasar una por la

otra; su traslape indiscriminado genera productos que, finalmente, terminan por no ser obras artísticas ni objetos de diseño.

Notas

¹ A lo largo del trabajo empleamos el término propaganda comercial, y no publicidad, con el fin de acentuar sus verdaderos fines: dar a conocer un producto para posicionarlo en el mercado. Pensamos que la palabra publicidad es un eufemismo que se utiliza con el fin de darle a esta actividad, generalmente privada (si exceptuamos a la “publicidad social”), un falso sentido para hacerla pasar como algo pertinente al interés público. El eufemismo fue introducido en los años veinte del siglo pasado por Edward Bernays, quien evitó utilizar la palabra propaganda por su mala reputación, pues denotaba la retórica que los políticos alemanes habían utilizado para dirigirse a las masas (Curtis, 2002).

² Tomamos el concepto de industria cultural acuñado por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (2001: 165-212) hace setenta años. Se refiere al complejo de medios de comunicación y entretenimiento con fines comerciales (del periodismo a la televisión pasando por la radio, el cine, el teatro, los gráficos de la propaganda comercial, etc.) que funcionan de forma sincronizada para difundir el orden, los valores y los ideales de la sociedad de consumo. Este conglomerado es controlado por oligopolios en cada nación.

³ En 1866 Jules-Antoine Castagnary enfatizó en el gran número de pintores del paisaje tradicional que circulaban en Francia: sus obras petrificaban el pasado y evocaban nostalgia, casi ninguno representaba la vida moderna (Rubin, 2006:44).

⁴ Para fines de la década de 1880 la influencia del arte japonés ya se había generalizado en la pintura europea. Se notaba en “las formas turbulentas de Vincent van Gogh, los colores uniformes y contornos orgánicos estilizados de Paul Gauguin, y el trabajo del grupo Nabis” (Meggs, 2010: 247). Después pasaría al Art Nouveau.

⁵ Con estos recursos, las obras impresionistas crean un metalenguaje artístico: aquel que hace referencia a sí mismo.

⁶ Desde 1866 hasta 1900, Chéret creó más de 1000 carteles (Meggs, 2010: 248).

⁷ En 1810 se introdujeron los caracteres de imprenta específicos para el cartel. Antes los diseñadores hacían todos los letreros a mano (Moles y Costa, 2005: 45).

⁸ En ocasiones, los editores cambiaron las tipografías libres de Toulouse-Lautrec por otras regulares (Arnold, 1987: 37).

⁹ La Goulue au Moulin Rouge se convertirá en “el poster más famoso de la historia del arte”. Otros pintores adoptarían su lenguaje para realizar carteles, como Pierre Bonnard, Edouard Vuillard y Edvard Munch (Arnold, 1987: 34).

¹⁰ Según Matthias Arnold (1987: 43), con la estilización Toulouse-Lautrec “inmortalizó” a los artistas. Entre ellos, además de Bruant, se encuentran Jane Avril, Yvette Guibert y Marcelle Lender.

¹¹ Esto también es válido para el retrato. Ernst H. Gombrich (2007: 13-65) afirma que su calidad reside, precisamente, en su capacidad para sintetizar y plasmar en una sola representación la dinámica de toda una vida.

¹² Hans Robert Jauss (2002: 41) muestra que la experiencia estética comprende tres fases: su producción o poiesis, al engendrar la obra; su recepción o aisthesis, al recibirla y construir su significado; y la tercera o catarsis, también llamada comunicativa que cumple la función de estimular la imaginación y desligar al receptor de intereses prácticos activando efectos de compasión o temor.

¹³ Nos referimos a la rama de la semiótica que estudia la relación del signo con su intérprete. Las otras dos son la sintáctica y la semántica (Morris, 1938: 6-34)

¹⁴ La primera fase de la experiencia estética (ver nota 14).

¹⁵ Los autores de este libro fueron Willy Rotzler y Jacques N. Garamond.

¹⁶ Esto fue ampliamente discutido en la escuela de Ulm, donde prevaleció el concepto funcional del diseño, emancipado completamente del arte (Zimmermann, 2005: 60-61).

¹⁷ Ambos artistas pertenecieron al Independent Group, Reyner Banham como líder.

¹⁸ Así, a pesar de estas críticas, los artistas pop mantenían alguna simpatía hacia industria cultural y cierta admiración por los avances tecnológicos norteamericanos (Osterwold, 2013:66).

¹⁹ Andy Warhol, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg habían trabajado como diseñadores gráficos para la propaganda comercial; Roy Lichtenstein diseñaba aparadores; Tom Wesselmann dibujaba caricaturas; Alison y Peter Smithson eran arquitectos; Richard Hamilton era diseñador industrial (Foster, 18,19; Osterwold, 102).

²⁰ Ver nota 2.

Referencias

- Arnold, M. (1987) *Henri deToulouse-Lautrec (1864-1901)*, Colonia, Benedikt Taschen.
- Barnicoat, J. (2003) *Los carteles, su historia y su lenguaje*, México, Gustavo Gili.
- Curtis, A. (2002) *The Century of the Self (video)*, Londres, BBC.
- Durand G. (2000) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Foster, H. (2011) “Survey”. En: Francis, Mark (ed.), *Pop*, Londres, Nueva York, Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2007) “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”. En: Gombrich, E. H. y otros. *Arte, percepción y realidad*, Londres, Paidós.
- Horkheimer, M. y T. Adorno (2001) *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos, Madrid, Trotta.
- Jauss, H. R. (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- Meggs, P. B. (2010) *Historia del diseño gráfico*, México, Trillas.
- Moles, A. y Joan C. (2005) *Publicidad y diseño. El nuevo reto de la comunicación*, Buenos Aires, Infinito.
- Morris, Ch. (1938) *Foundations of the Theory of Signs, Vol. I, Núm. 2*. Chicago, University of Chicago Press.
- Osterwold, T (2013), *Pop Art*, Madrid, Taschen.
- Rubin, J. H. (2006) *Impressionism*, Londres, Phaidon.
- Scott, R. G. (2000) *Fundamentos del diseño*, México, Limusa.
- Tapia, A. (2004) *El diseño gráfico en el espacio social*, México, Designio.
- Zimmermann, Y. (2005) “El arte es arte, el diseño es diseño”. En: A. Calavera (ed.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili.

El paisaje nacional y sus representaciones: Argentina y México en el siglo XIX

Mario Rios Villegas

Resumen

El tema central es la pintura de paisaje en Argentina y México durante el siglo XIX, desde la perspectiva analítica de su simbolismo nacional. Para Argentina aborda el tema de *El malón y la cautiva*, en el caso mexicano el tema es el de *El Valle de México*. Se pretende mostrar ambos casos como contrastantes y complementarios.

Palabras clave: paisaje, nacional, Argentina, México, *landscape*.

Introducción

En 1915, el intelectual mexicano Alfonso Reyes escribió su texto *Visión de Anáhuac*; tiempo después, en 1929, la escritora argentina Victoria Ocampo redactaría su *Quiromancia de la pampa*. Más allá del valor literario de sus obras, ambos intelectuales llegaron a ser instituciones culturales en el ámbito latinoamericano. En 1960, en el cenit de sus vidas, Victoria Ocampo le escribiría a su viejo amigo Alfonso Reyes “hemos nacido en las extremidades de un mismo país que se extiende a lo largo de más de medio continente” (Pierini, 2006: 61). Ambos personajes pertenecieron a la misma generación y fueron hijos de familias patricias, vivieron el orgullo de una civilización, de sistemas políticos que se sintieron conquistadores del paisaje natural y de sus habitantes. La Gran Guerra y la eclosión de los movimientos sociales en sus respectivos países, los enfrentó al hecho de que el paisaje que rodea, engendra, encierra, pero también es construido y destruido por generaciones de seres humanos.

Para Reyes, el Valle de Anáhuac, antiguo centro del imperio mexica, presenta un largo proceso de desecación, y agrega más adelante “cuando los creadores del desierto acaban su obra irrumpe el espanto social” (Reyes, 1995: 15). La vegetación del Valle le resulta heráldica, su paisaje organizado, y su extremada nitidez ahoga la diversidad de los colores. Reyes no cree en la perpetuación absurda de la tradición indígena y duda de la permanencia de la española, pero afirma, que nos une “la comunidad mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural” (Reyes, 1995: 35).

Por su parte, para Victoria Ocampo, el Río de La Plata, el Mississippi argentino de Sarmiento, es otra pampa abierta a todas las partidas, a todas las llegadas; pampa y río van al infinito por la línea horizontal, a diferencia de la vertical que es un grito al cielo. Ambas son modalidades distintas e igualmente patéticas de un mismo llamado. La Argentina, nos dice, “tiende la pampa a los extranjeros de fama, como tendemos la mano a los quirománticos célebres” (Ocampo, 1929: 35).

En la visión humana, la *tierra* tiende a volverse *paisaje*. Todas las culturas construyen paisajes, la elaboración simbólica de la tierra en *paisaje*, se da desde la aparición de la humanidad. El mito y el ritual integran alrededor del centro del poder el universo circundante. Según Gombrich, una *vista* nos resulta *pintoresca* porque nos recuerda una pintura, los pintores escogen sus motivos sólo cuando previamente han sido asimilados a su vocabulario

(Gombrich, 2014: 117). La visión y la representación están condicionadas por esquemas culturales que son resultado de un proceso evolutivo.

La pintura de paisaje como género independiente es analizada por diferentes autores desde la perspectiva de la formación de los estados nacionales. Para Fausto Ramírez, el sentimiento de territorialidad es un factor ideológico de cohesión nacional, que adquiere una dimensión de primer orden en el siglo XIX. Kenneth Clark llegó incluso a considerar la pintura de paisaje como la principal creación artística del siglo diecinueve. Su papel destacado coincide con la expansión de la dominación territorial a nivel mundial de los grandes imperios comerciales y la clara delimitación de las fronteras nacionales y de dominio colonial, proceso que es visto como la inevitable y *natural* expansión de la de la civilización sobre el espacio natural (Mitchell, 2002: 17).

Holanda, primer imperio comercial a nivel global y Estado nación moderno, fue el territorio donde surgió la pintura de paisaje *naturalizado*, como género artístico independiente, su elaboración es realizada para un mercado anónimo y por tanto no es resultado del mecenazgo (véase fig. 1). Sin individuos que representen el poder, el problema de la identidad comunal holandesa se dirigirá hacia la tierra, ganada al mar y defendida frente al imperio español, en un pueblo con amplias capas de población propietarias de tierra (cfr. Jensen, 2002). La naturaleza dejó de estar dominada y oscurecida por creencias religiosas o morales, surge una nueva visión científica, que no elimina las anteriores, pero las desplaza a un segundo plano (cfr. Warnke, 1994)

En la obra *Landscape and Power*, nos dice Mitchell que el paisaje naturaliza una construcción social, así el mundo simbólico se vuelve simple e inevitable. Como el dinero, el paisaje es un medio de intercambio entre el hombre y la naturaleza, entre uno mismo y el *otro*, puede representar la totalidad de bienes; tiene por tanto una poderosa carga simbólica. Los planteamientos de Mitchell guardan analogías interesantes con los planteamientos de Barthes, en su concepción de lo que llama el mito en el mundo actual: el burgués; en él los conceptos ideológicos son naturalizados, el mito es una habla excesivamente justificada¹. El significado del mito es una nebulosa, una pantalla de proyección, como lo plantea Umberto Eco, en la que vemos lo que queremos ver, por ello es inagotable “Solo el símbolo indescifrable está vivo” (Eco, 1990:258). El modo simbólico responde a las exigencias del control social, él polariza las controversias y las contradicciones, genera un polo de reunión, de identificación colectiva. El paisaje es, en palabras sencillas del autor inglés Andrews “lo que el observador ha seleccionado de la tierra, editado y modificado en concordancia con ciertas ideas convencionales acerca de lo que constituye una *buena vista*” (Andrews, 1999: 5). La tierra queda así

organizada y reducida para ser comprendida a simple vista. El *paisaje*, artefacto cultural, educa y condiciona la vista, “Nosotros no vemos más naturaleza, vemos cuadros”, observaría Cézanne.

Provenientes de una Europa que inauguraba una nueva era con la revolución industrial y con el primer imperio comercial de alcance mundial; salidos de las guerras napoleónicas e impulsados bajo el influjo de un gusto romántico por lo exótico, llegaron al nuevo mundo artistas profesionales o autodidactas, cuyos intereses vinieron a confluír con unas tierras que buscaban en medio del caos de las guerras civiles, y los caudillos, definir su paisaje nacional y el rostro de sus gentes (véase fig. 2).

Para los tópicos o temas que interesan a nuestro texto, hay que destacar de ese grupo de artistas exploradores a Johann Moritz Rugendas, amigo y compatriota de Alexander von Humboldt, el cual lo inspiró y le dio un gran bagaje de conocimientos para convertirse en el ilustrador del Nuevo Mundo, idea genial y desmesurada, propia de los alemanes (véase fig. 3). Rugendas tuvo mirada de etnógrafo, y aplicó, por ejemplo, la técnica de las vistas panorámicas de 360° (conf. Diener, 1996: 56). Sarmiento, el autor del *Facundo*, escritor de la carta magna literaria del nacionalismo argentino, afirmó:

“Rugendas es un historiador más bien que un paisajista; su cuadros son documentos en los que se revelan las transformaciones imperceptibles que la raza española ha experimentado en América. Humboldt con la pluma, Rugendas con el lápiz, son los europeos que más a lo vivo han descrito América” (López, 1997: 45)

En la basta obra de Rugendas, existen dos tópicos iconográficos, que si bien él no creó, sí los desarrolló en una forma profesional más acabada y, el proceso socio-político se encargó de volverlos emblemáticos. Para México fue *El Valle de México* (véase fig. 4), para la Argentina el tema *El rapto de la cautiva*, este último probablemente inspirado en el poema *La cautiva* de Esteban Echeverría y en relatos populares inspirados en acontecimientos vividos (véase fig. 5). Pasado el tiempo, ambos temas llegarían a adquirir una fuerte carga simbólica nacionalista. En México, se muestra la recuperación del centro territorial de poder mexica, el cual fue usurpado por el conquistador y para el caso argentino, se fundamenta el derecho que tiene el *civilizado* de expandirse territorialmente sobre el espacio bárbaro, ante las violaciones a su bien máspreciado: la pureza de sus mujeres.

El mar inmóvil

El historiador inglés David Brading dice que el nacionalismo “constituye un tipo específico de teoría política; con frecuencia es la reacción frente a un

desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o identidad nativas” (Brading, 2011: 11). Para Argentina la amenaza fue identificada con el mundo bárbaro de los habitantes del llamado *desierto*, paradójicamente, la conquista de dicho desierto fue un proceso más difícil y lento que para el caso de México y Perú, a causa de la diversidad y fragmentación de unas poblaciones que en su mayoría eran nómadas y guerreras, carentes de un centro de poder establecido al cual poder golpear para que todo el cuerpo cayera. La conquista del *desierto* se volvió tema de interés prioritario en la agenda de los presidentes Sarmiento y Avellaneda, según lo muestra su correspondencia y sus acciones políticas. El presidente Avellaneda le escribió en 1875 al coronel Álvaro Barros: “Somos pocos y necesitamos ser muchos. Sufrimos el mal del desierto y debemos aprender a sojuzgarlo” (Barros, 1975: 138). La conquista del desierto sería la obra principal de gobierno de Avellaneda.

La pampa o desierto se extiende hasta chocar con territorios civilizados, es la tierra del mundo bárbaro sujeta a ser civilizada. El tema de la cautiva se volvió un tema de legitimación para la conquista del desierto, por ello creó una amplia descendencia de representaciones, principalmente literarias, y abrió en la historia argentina una amplia gama de juegos simbólicos. Sobre lo anterior, la historiadora argentina del arte, Laura Malosetti, comentó:

Esta dinámica de identificaciones y antagonismos (en la que el lugar del “otro” fue variable: el indio, el gaucho, el inmigrante) parece haber tenido una significativa gravitación en la conformación de identidades subjetivas en términos de nacionalidad (Malosetti, 2007: 243)

La guerra de frontera contra el indio, fue acompañada por la creación de obras literarias que alimentaron y conformaron un imaginario que alcanzó una amplia difusión, más allá de los círculos intelectuales. Desde *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, hasta el texto emblemático de la literatura argentina: *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández, el tema de las mujeres blancas que han sido tomadas como botín por los indios, ocupa un papel central o relevante en las narraciones. Dichas obras, junto con noticias de la prensa, alimentaron las representaciones plásticas.

De todas las pinturas sobre el tema de la cautiva, la más lograda desde el punto de vista académico e iconográfico, es la obra de Ángel Della Valle con título *La vuelta del malón* realizada en 1892 (véase fig. 6). En ella, la pampa se vuelve un espacio amenazante por el cielo cubierto de nubes grises y por los guerreros que llevan una cautiva, la cual se muestra desmayada y violentada,

muestra los senos desnudos. Los bárbaros llevan irreverentemente como botín diferentes artículos religiosos utilizados por los sacerdotes católicos durante sus ceremonias religiosas; los indígenas quedan en forma evidente representados como enemigos de la civilización occidental cristiana. El cuadro retoma la inquietud popular citadina y la cristaliza en un símbolo de propaganda nacionalista.

La obra de Della Valle fue expuesta primeramente en la vidriera de una ferretería en Buenos Aires, frente a la cual la gente se agolpaba y hacia colas para verla. Fue la pintura más importante que fue enviada a la Exposición Conmemorativa del Descubrimiento de América celebrada en Chicago (1893). “La crítica la celebró como la primera gran obra de arte indiscutiblemente argentina” (Malosetti, 2007: 241). La presencia destacada de la pampa fue el elemento juzgado como más nacional y original del cuadro (Malosetti, 2007: 267).

Como cierre iconográfico del rapto de la cautiva, en 1898, Juan Manuel Blanes pintó el cuadro *La ocupación militar de Río Negro, 1879*, en él, el entonces presidente general Julio Argentino Roca, montado a caballo, es presentado, en suceso histórico, con su estado mayor, al fondo su ejército cubre la línea del horizonte junto con los cañones. Entre los personajes que bordean el cuadro, aparece a la izquierda cerca de un cura, la cautiva liberada (véase fig. 7), al otro extremo, fue representado el grupo de científicos que acompañó a la expedición.

La región más transparente

A mediados del XIX, el italiano Eugenio Landesio llegó a México, a la Academia de San Carlos, para impartir la cátedra de paisaje y perspectiva. El genio de Landesio logró captar la luz de la región más transparente y el juego de sus nubes que desafían la imaginación de cualquier artista europeo. El valle del Anahuac, con una luz que competía en magia con la luz de la Roma de la infancia de Landesio, se convirtió en uno de los tópicos iconográficos mejor logrados por el genio del maestro italiano (véase fig. 8).

Landesio hizo escuela, tuvo como alumnos más destacados a Luis Coto y a José María Velasco. En medio de un ambiente de construcción de la identidad en México, ambos alumnos pintaron cuadros que hacían alusión a un mundo indígena antiguo, pero visto en el imaginario nacional como vuelto a nacer con el México independiente. El indio vivo y rebelde, enemigo de la civilización, estaba en los márgenes del paisaje nacional, lejos del centro del poder. La

Nación Mexicana existía ya antes de la conquista española, sus símbolos y paisaje se volvieron orgullo nacional con este renacimiento.

Luis Coto pintó el Valle de México bajo una difusa identidad geográfica que recrea el mito de la llegada de los mexicas al lugar donde se hallaba el águila sobre un nopal devorando una serpiente (véase fig. 9), de este cuadro existen dos versiones: la primera, fue adquirida por el emperador Maximiliano y actualmente se encuentra en un castillo en Austria; la segunda, varía en algunos detalles iconográficos, se encuentra actualmente en Toluca en el Museo José María Velasco. El otro alumno de Landesio, y el más brillante, hasta el grado de llegar a ser considerado el más grande pintor mexicano del siglo XIX, fue José María Velasco, como alumno destacado llegó a igualar y a superar a su maestro, ganándose la admiración popular y las simpatías del régimen porfirista, lo cual no significa que haya sido un pintor oficial. En uno de sus cuadros, de los muchos que pintó del Valle de México, representó en la línea del horizonte las montañas y los volcanes, en un plano mucho más próximo colocó el nopal y el águila real en pleno vuelo, “imágenes indígenas que simbolizaban la fundación de México-Tenochtitlán, la nación originaria” (Florescano, 2005: 219) dice Florescano comentando el cuadro (véase fig. 10). También se ven en un plano intermedio, el Cerro del Tepeyac y la Basílica de la Virgen de Guadalupe.

Velasco logra con maestría *naturalizar* el paisaje, al grado de captar la atmósfera de la llamada región más transparente, sus conocimientos en ciencias naturales², le permitieron pintar, construyendo, aquello que está más allá de la simple vista. Inventó una vista de gran altura, como si el pintor estuviera volando (*conf.* Altamirano, 2006: 209). Al igual que Ingres en el retrato, alcanza algo que va más allá de la perfección académica, al atrapar la luz y el aire construye una realidad que es simbólicamente más real y permanente que la vida terrena.

Otra pintura de Velasco, *La vuelta del malón*, fue enviada a una exposición internacional, a la Universal de Paris de 1878. Felipe Gutiérrez publicó en *La Libertad* de febrero, 1878:

[...] este hermoso paisaje debe enviarse a la exposición próxima en Paris para que allí sea conocida y admirada nuestra hermosa naturaleza, la esplendidez del valle del Anáhuac, que no tiene rival, y, más que todo, el talento artístico de los hijos de México (Altamirano P., 2006: 213)

En un texto escrito con motivo de la exposición del Salón en 1879-1880, Ignacio Manuel Altamirano, después de reconocer los grandes méritos de Velasco, se queja del amplio número de cuadros del maestro sobre el paisaje de la Meseta Central, los cuales le parecen repetitivos, y agrega:

No hacemos de ello un reproche al aplicado artista que estudia lo que puede y comprende el medio en que vive. Pero si nos fuese lícito hacerle una indicación, que no sólo el Valle de México, por decantado que sea, lo único que el país ofrece a la ambición del paisajista y la gloria del arte (Altamirano, 1987: 136).

Para Altamirano, defensor del arte didáctico y nacionalista, existen paisajes más originales, más característicos de la naturaleza de México. En un bello párrafo describe elementos característicos y sobresalientes de éstos, pero sin dejar de reconocer la autenticidad de Velasco. En su visión romántica, reconoce la grandeza del pintor al cual se permite criticar en medio de la admiración, pero desconoce la tenencia a la homogeneización realizada en los procesos de unificación nacional. La guerra del poder contra el indio vivo es una realidad durante el Porfiriato y continúa en la actualidad. No es tópico de representación como en Argentina, porque los indios ya han sido *civilizados*, o bien viven alejados de los principales centros urbanos de poder. El estado nacional multiétnico y multicultural, con *paisajes* diversos, está tratando de construirse hasta la fecha, por otra parte, las más poderosas imágenes simbólicas no las crea el poder, sino que las retoma y las utiliza, las manipula, y su número tiende a ser reducido tratando de evitar la dispersión.

En el nacionalismo mexicano existe la imagen de la reconstitución de la antigua nación mexicana, cuyo poder fue usurpado por el conquistador. Ideológicamente el Valle Central es pensado como el centro unificador de poder.

Epílogo

La historia del paisaje en Argentina y México durante el siglo XIX, muestra una amplia gama de vistas y personajes, sólo he tocado aquí en este breve texto dos tópicos iconográficos que considero entre los más representativos de lo que se puede llamar *paisaje nacional*. Argentina y México abarcan inmensas extensiones de territorio con una gran variedad de climas, vegetación, orografía, pero, sólo limitados *espacio* contienen la suficiente carga simbólica e histórica para ser representativos del poder nacional frente al exterior, frente al *otro*, el *extranjero*. Como diría Umberto Eco, al vivir el modo simbólico cada uno puede ver en la bandera lo que desee, el verde de los prados, la sangre de los mártires, el amor hacia los padres, la sensación de seguridad nacida de la unidad, “No importa que cada uno lo interprete a su manera: el consenso

social se logra cuando todos reconocen la fuerza, el *maná* del símbolo” (Eco, 1990: 273). Sin olvidar que la bandera nacional es una.

Otros temas iconográficos son importantes en el arte del paisaje en nuestros dos países, y guardan relación con los tópicos de *El malón, la cautiva y con el de El Valle de México*. El tema del gaucho, el cual está ligado estrechamente a la pampa, convive con el indio, es símbolo de rebeldía, tiene vida nómada y forma tribus, pero mantiene un pie en el mundo civilizado, por ello es rescatable, integrable y apropiable a la *nación* con su pampa³. Para hablar de ello, entre los muchos ejemplos posibles, tomo uno, la obra *Los dos caminos* del pintor rioplatense, uruguayo-argentino, Juan Manuel Blanes, el artista más apreciado en el último cuarto del siglo XIX, por la crítica y por el régimen del presidente Roca, el conquistador del desierto. El famoso pintor, crítico e historiador argentino, Eduardo Schiaffino dijo de Blanes ha “tenido este gran mérito: el ser el primer artista ‘casero’ de realizar la hazaña inaudita y portentosa: la de infundir confianza a nuestros gobiernos, quienes le encomendaron en diversas ocasiones la ejecución de obras importantes.” (López, 1997: 52). En este paisaje, Blanes nos muestra al gaucho civilizado, en un ambiente idealizado, tomando modelos italianos (pintó el cuadro en Florencia) (véase fig. 11). El gaucho está rodeado por el paisaje mágico y misterioso de la pampa, con ese horizonte del cual el patriarca y profeta de la nación argentina, Domingo Faustino Sarmiento nos dice en su *Facundo*:

Ahora yo pregunto: qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver...no ver nada? Porque cuando más se hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí la poesía. El hombre que muere en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto (Sarmiento, 2000: 29).

Para el caso de México, el mundo de la vertical, utilizando la bella prosa poética de Victoria Ocampo, se crea una genealogía de paisajes con montañas y volcanes, en los que queda al descubierto el tiempo geológico y el pasado arqueológico. Me gustaría agregar un último ejemplo, tomado del mismo Velasco, *La cañada de Metlac* (véase fig. 12): volcán y montañas rítmicas en

el horizonte, un diminuto río da constancia de su paso de millones de años a través de la tierra, vegetación pintada con ojo de botánico, y vemos en marcha la masa gris, geométrica y sonora del ferrocarril bordear la cañada. Temporalidad geológica, visión científica e invento tecnológico, clave de la unificación nacional, se dan la mano en una imagen, en un *paisaje*.



Figura 1. Salomon van Ruysdael, Paisaje del río con transbordador, 1649.



Arriba. Figura 2. Emeric Essex Vidal, Traveling Post, grabado despegable de "Pictures que illustrations of Buenos Ayres and Monte Video", 1820



Abajo. Figura 3. Johann Moritz Rugendas, Danza de los puris, c. 1830, litografía.



Figura 4. Johann Moritz Rugendas, Valle de México, c. 1832.



Arriba. Figura 4. Johann Moritz Rugendas, Valle de México, c. 1832.



Abajo. Figura 5. Johann Moritz Rugendas, La cautiva, c. 1837



Arriba. Figura 6. Ángel Della Valle, La vuelta del malón, 1892.



Abajo. Figura 7. Juan Manuel Blanes. La ocupación militar de Río Negro, 1879



Abajo. Figura 9. Luis Coto. Fundación de México-Tenochtitlan, 1879.



Arriba. Figura 10. José María Velasco. El Valle desde el cerro de Santa Isabel, 1877.



Abajo. Figura 11. Juan Manuel Blanes, Los dos caminos, s.f.

Figura 12. José María Velasco, La cañada de Metlac, 1897.

Notas

¹ El mercado, por ejemplo, institución central históricamente determinada, en la que existen relaciones de poder y dominación, con rasgos culturales definidos, queda transformado, bajo la visión ideológica, en un sistema natural, por tanto eficiente y justo.

² Fue socio de número de la Sociedad Mexicana de Historia Natural y en la revista *La Naturaleza*, Velasco, publicó varias contribuciones y realizó muchas ilustraciones. Tenía amplios conocimientos en geología, botánica y zoología (conf. Altamirano, 2006: 130).

³ Con el avance de la civilización, el gaucho fue obligado a buscar empleo o a rendirse; para la próspera economía agropecuaria, el doble estilo de vida del gaucho representaba una amenaza (Wright y Nekhom, 1994: 298).

Referencias

Altamirano, I. M. (1987) “*El Salón en 1879-1880*”, *Crónicas*, vol. 3: (113-174). México, Secretaría de Educación Pública.

Altamirano P., M.E. (2006) *José María Velasco. Paisajes de la luz, horizontes de modernidad*, México: DGE / Equilibrista

Andrews, M (1999) *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press, Oxford History of Art.

Barros, Á. (1975) *Indios, frontera y seguridad nacional*, Buenos Aires: Solar/Hachette.

Barthes, R. (1980) *Mitologías*, México: Ed. Siglo XXI.

Brading, D. (2011) *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México: Ediciones Era, Colección Problemas de México.

Clark, K. (1952) *Landscape into Art*, London, John Murray Ltd.

Diener, P. (1996) “*O catálogo fundamentado da obra J. M. Rugendas e algumas ideais par la interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil*”, *Revista USP*, vol. 30 (46-57). Sao Paulo.

Echeverría, E. (2014) “*La cautiva*”, *El matadero y otros escritos*. México: CONACULTA.

Eco, U. (1990) *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Editorial Lumen.

Florescano, E. (2005) *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México: Taurus.

Gelman, J. (2014) “*Conquista y colonia*”, P. Yankelevich (coord.), *Historia mínima de Argentina*. México: Colegio de México.

Gombrich, E.H. (2014) “*The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*”, *Gombrich on the Renaissance, Vol. 1: (107-121)*. London, Phaidon.

Hernández, J. (2012). *Martín Fierro*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Jensen A., A. (2002) “*Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’*. *Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*”, *Landscape and Power*, (35-76). Chicago, The University of Chicago Press.

López Anaya, J. (1997) *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: Emece Editores

- Malosetti C., L. (1994) "El rapto de las cautivas blancas: Un aspecto erótico de la barbaricen la plástica rioplatense del siglo XX", G. Curiel, R. González M y J Gutiérrez (eds.), *Arte, Historia e identidad en América: Visiones comparativas*, vol. 2: (297-314). México, UNAM/IIIE.
- Malosetti C., L. (2007) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Mitchell, W.J.T. (2002) "Imperial Power", W.J.T. (edited). *Landscape and Power*, (2-34). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ocampo, V. (1929) "Quiromancia de la pampa", Buenos Aires.
- Pierini, M. (2006) "'Querida flor azteca': correspondencias de una amistad. Alfonso Reyes/Victoria Ocampo", *Literatura Mexicana*, Vol. 16: (61-76).
- Ramírez, F. (2004) "La construcción de la Patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico", *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, vol. II: (269-292). México, CONACULTA.
- Reyes, A. (1995) "Visión de Anáhuac", *Obras Completas de Alfonso Reyes*, Vol. 2 (11-34). México, Fondo de Cultura Económica.
- Sarmiento, D. F. (2000) *Facundo: civilización y barbarie*. México: Editorial Porrúa.
- Warnke, M. (1994) *Political Landscape. The Art History of Nature*, London: Reaktion Books.
- Wright, I.S. y L.N. Nekhom (1994) *Diccionario histórico argentino*, Brasil: Emecé Editores.

Lectura hermenéutica sobre las portadas de tres grabaciones de Iberia de Isaac Albéniz

Alfonso Pérez Sánchez

Resumen

Este texto académico hace un análisis de tres grabaciones integrales de *Iberia*, realizadas por los pianistas: Nicholas Unwin, Yoram Ish-Hurwitz y Ángel Huidobro, las cuales incluyen representaciones visuales que admiten una lectura iconológica de corte hermenéutico sobre las soluciones gráficas adoptadas por los creadores de las ilustraciones en relación con las realidades contextuales provenientes de la historiografía musical. El objetivo es realizar una exploración en el campo de la iconografía musical aplicada, para poder deconstruir estas representaciones visuales, dado que este tipo de imágenes incluidas en los discos se enmarca dentro de la publicidad inteligente, la

cual busca crear productos simbióticos que impacten el nicho del mercado especializado en la música clásica.

Palabras clave: Iberia de Albéniz, Discografía, Iconografía musical aplicada, Carátulas de discos.

Introducción

Dentro del imaginario cultural asociado a *Iberia* de Isaac Albéniz destacan, de un grupo de 57 versiones integrales por su riqueza enunciativa, las portadas de tres grabaciones integrales. En ellas se ve reflejado el trabajo conjunto del musicólogo y del diseñador gráfico que unen esfuerzos para crear carátulas que circunscriben sucesos albenizianos, los cuales fueron rescatados desde el ámbito de la musicología para ser traducidos a una realidad visual dentro del proceso de realización de esas portadas, cuyo objetivo era promocionar las grabaciones en un mercado saturado. En este sentido, las imágenes hacen uso de la publicidad inteligente para crear un producto simbiótico que impacte en el nicho del mercado especializado en la música clásica española, para la deconstrucción de la representación visual y para la comprensión del sentido de las ilustraciones se debe realizar una lectura iconológica de corte hermenéutico. El marco teórico del cual se parte está sintetizado en la ilustración 1.



Ilustración 1 Presupuestos teóricos

Ofrece una explicación del posible origen de una peculiar asociación entre *Iberia* de Albéniz y el *Quijote de la Mancha* de Cervantes que convergen en la portada de la grabación del pianista inglés Nicholas Unwin, asimismo, se exponen cuatro imágenes que acompañan a la grabación del holandés Yoram Ish-Hurwitz, cuya versión exhibe un trabajo fotográfico de calidad que propicia lecturas sutiles de diversas anécdotas albenizianas. También, se trata la versión del pianista español Ángel Huidobro que, en su carátula, presenta un fotomontaje de elementos puntuales entre los que se da una interacción narrativa que debe ser entendida desde el contexto de la vida y obra del compositor.

Primer ejemplo

El británico Nicholas Unwin grabó su integral de *Iberia* a finales de 1999, presenta un innovador tema en la portada. El plano de la carátula lo cubre totalmente una fotografía de los molinos de viento de la zona de Consuegra, localizada en la comunidad de Castilla-La Mancha, España; la imagen fue tomada por la fotógrafa profesional Carolyn Bross y adquirida por el sello discográfico a través de la Telegraph Colour Library (véase ilustración 3). El diseño final de la carátula es de Sean Coleman (véase ilustración 4). Lo novedoso de esta portada es precisamente que la fotografía captura el área geográfica donde se sitúa la famosa batalla de los molinos descrita en las aventuras del *Quijote de la Mancha*.

La relación entre la novela de Miguel de Cervantes Saavedra y la obra de Albéniz ha sido abordada de manera puntual por Jacinto Torres Mulas, según este musicólogo, a principios del siglo XX Isaac Albéniz tiene en la cabeza la idea de concretar una obra sobre el tema cervantino con miras a la celebración del tercer centenario de la publicación de esta obra maestra de la literatura española. Torres menciona un manuscrito, depositado en la Biblioteca de Cataluña, que lleva por título *Aventura de los Molinos* que alude a la escena homóloga en el capítulo VIII de la novela. El compositor por diversos motivos abandona la idea y no lleva a cabo tal composición, no obstante, Albéniz empieza *Iberia* a finales de 1905 y según este especialista, la obra del gran músico español podría entenderse como su proyecto cervantino a través del piano. Al diseñar la portada que corresponde a este registro, quizá dicha consideración se tuvo en cuenta y sería la primera vez que esta obra literaria apareciera asociada con la *Iberia* en una de sus portadas.

La ilustración 2 corresponde a una fotografía tomada por un turista danés que visitó la zona y captura con su cámara este paraje de Consuegra, en la imagen

se puede apreciar de una manera realista la topografía árida de esa zona. El punto de vista desde donde se tomó la fotografía, a una altura baja, acentúa la continuidad de la carretera y coloca a los molinos de viento siguiendo su contorno; la curvatura da dinamismo al paisaje y aporta una sensación de prolongación hacia el infinito del camino principal.



Ilustración 2. Molinos, Consuegra, Castilla la Mancha



Ilustración 3. Carolyn Bross, Grupo de molinos en colina

La fotografía en blanco y negro de la ilustración 3 fue tomada por la fotógrafa profesional Carolyn Bross y es la base de la cual partió el diseñador para realizar la composición de la portada de esta grabación. En esta representación, la lente retrata el mismo paisaje desde una perspectiva donde la curvatura marcada y la supremacía dentro del encuadre de la carretera principal desaparecen,

ocasionando que los molinos y el sendero antiguo cobren relevancia. Gracias a la perfecta armonía estática de este enmarque, se tiene la sensación de haber llegado a un lugar y no el de ir andando a través de un camino. Tanto las condiciones climáticas como el uso de la fotografía en blanco y negro le dan a esta imagen profesional un toque de misterio y peligro, que contrasta con el efecto realista de la representación amateur del mismo paraje de Consuegra, la cual carece de esa fuerza contenida.

Otra diferencia es que el encuadre de Bross da mayor notabilidad a los molinos situados a la derecha, contrastan tanto en tamaño, como formalmente, con la formación horizontal de los cuatro molinos del fondo, creando un efecto tridimensional donde los trituradores parecen estar alineados en escuadra creando una barrera a la que habrá que enfrentar si se quiere cruzar este paisaje.

En la ilustración 4 aparece la portada de la grabación de Unwin (2000) y la observación detenida de ella nos lleva a realizar la siguiente pregunta: ¿es acaso viable que en la imaginación del diseñador, o del posible comprador, se asociara tal escenario con la visión perturbada que vislumbró Don Quijote al llegar a ese paraje? Para dar respuesta a esta interrogante, en primer lugar habría que decir que el encuadre contribuye a darle un toque irreal a la composición, ya que, generalmente, un paisaje típico requiere de un mayor tamaño de las líneas horizontales dando por consiguiente un área más ancha que alta.

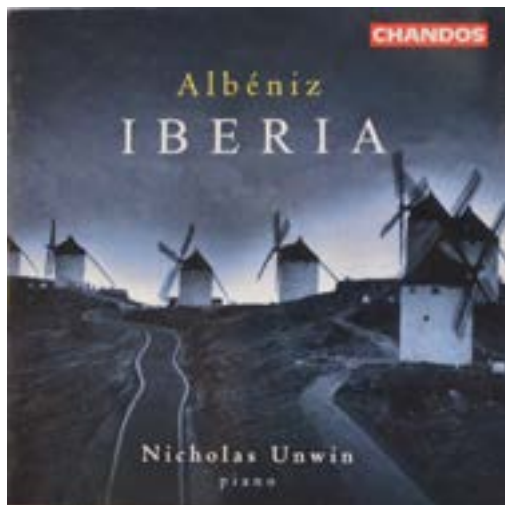


Ilustración 4. Nicholas Unwin, Chandos, integral en CD

Es importante notar el contraste tonal capturado en esta fotografía: blanco y negro, además, el diseñador gráfico transfirió los valores grises a las equivalencias en tonalidades celestes; del azul al gris parece no haber una

diferencia muy marcada, lo cual posibilita la sustitución del primer color por el segundo. El efecto de esta composición *valorista* es atractivo por las distintas tonalidades azuladas en contraposición a la claridad de los títulos y al color rojo designado al sello discográfico.

En la portada, la luminosidad del horizonte presenta un mayor contraste que en la fotografía original, otorgándole una perspectiva atmosférica a la composición debido a la marcada oscuridad del primer plano. En esta carátula se crea una fuerte tensión entre la notable profundidad de la imagen que dirige nuestra mirada hacia la lejana tonalidad casi blanca situada sobre el horizonte y la formación estática de los molinos que forman una barrera que parece impedir nuestro cruce hacia cielos más tranquilos.

Nótese que el molino situado en el primer plano del lado derecho parece tener un rostro simulado: los dos ventanillos superiores hacen de ojos, la ventana a una altura media del molino aparenta su boca y el entramado de madera, que sirve de cubierta a la estructura de piedra, sugiere su cabello o boina. Al imaginar la descripción del molino, resulta ilusoria para quien la piense, sin embargo, quizá, la representación intenta recrear una visión trastornada y demencial de un Quijote que ante sus ojos estos molinos son gigantes de verdad. Si se tomase el camino antiguo, que aparece a la derecha de la imagen, sería inminente el enfrentamiento con este edificio caracterizado.

La colocación del texto contribuye a tal efecto. En la parte inferior de la composición aparece el nombre del intérprete que ocupa el lugar fuera de la visualización, pero no de la escena de Don Quijote y Sancho Panza arribando al paraje, en la franja superior se localizan el apellido del compositor y el título de la obra, bien pudieran representar a doce gigantes contra los que el pianista tendrá que enfrentarse.

A esa visión contribuyen las tonalidades azuladas de la portada ya que “...el azul es el color de aquellas ideas cuya realización se halla lejos. Como color de la lejanía y del anhelo, el azul es el color de lo irreal, e incluso de la ilusión y el espejismo” (Heller, 2007: 26). Esta grabación producida en el Reino Unido sería principalmente distribuida en esa zona geográfica, en ese sentido, sería sensato tener en cuenta lo siguiente:

El efecto psicológico del azul ha adquirido un simbolismo universal. Como color de la lejanía, el azul es también el color de la fidelidad. [...]. En el [idioma] inglés, el azul aparece especialmente ligado a la fidelidad: *true blue* (fiel hasta la médula),

es una unión de color y sentimiento sólida e inteligible. En Inglaterra es todavía más frecuente considerar el azul como el color de la fidelidad y la confianza (Heller, 2007: 25).

A qué fidelidad se refiere esta portada, ¿al respeto del pianista hacia la partitura?, ¿al sentimiento de lealtad del público hacia este intérprete? o acaso ¿al gusto hacia los temas cervantinos? La respuesta a estas preguntas será siempre subjetiva ya que dependerá de la percepción del observador a través de su propio imaginario.

En las aventuras de Don *Quijote de la Mancha* aparece la escena de los molinos de viento, donde el caballero está a punto de enfrentarse a un grupo de gigantes, a los cuales Sancho Panza es incapaz de ver y comprender en su ignorancia y por tanto no aprecia lo valeroso de la acción de su amo y la dificultad que dicho enfrentamiento conlleva.

Parafraseando a Unamuno, siendo el pianista representado por Don Quijote y el público por Sancho Panza, quisiéramos ofrecer nuestra propia versión de tal escena desde el punto de vista pianístico: 'En tales pláticas iban cuando descubrieron doce o trece molinos que hay en aquella partitura. Y Don Quijote los tomó por desaforados gigantes, sin hacer caso de Sancho se encomendó de todo corazón a su señora Dulcinea y arremetió a ellos, dando otra vez con su cuerpo en tierra. Tenía razón el Caballero: la ignorancia y sólo la ignorancia le hacía a Sancho y nos hace a los demás simples mortales ver sencilla música de teclado en estas desaforadas piezas que siembran pavor entre los intérpretes que se atreven a ir por esta tierra del piano'

Esto mismo ocurre entre el pianista y el público no iniciado. El intérprete sabe de antemano que se enfrenta solo contra esos doce gigantes, que atacan sin tregua y compasión durante más de ochenta minutos, en una lucha solitaria en esos parajes musicales inhóspitos. Así como Sancho Panza es incapaz de comprender el sentido idealista en el enfrentamiento de Don Quijote contra esos gigantes, el público desconoce y no comprende la verdadera magnitud de las dificultades de *Iberia*, a las que desafía el pianista, aunque aplauda y celebre al héroe al terminar el combate.

En el caso de la grabación sonora, esta ausencia de dificultad es aún más marcada pues el que escucha esta obra a través de su sistema de sonido disfruta la música que siempre se repite de la misma manera una y otra vez, sin fallas,

ni con la visión del músico saltando por todo el teclado, tratando de hacer justicia a la complicada escritura pianística de los pentagramas de *Iberia*.

Muchos pianistas piensan, antes de ofrecer la integral de *Iberia* en público, pues saben que el resultado pudiera ser desastroso. Grabar la obra completa requiere un tipo de pianista que domine la partitura y una entidad discográfica que se involucre en el proyecto. En ambos casos, sólo un selecto grupo de pianistas se ha empeñado en trabajar arduamente la obra albeniziana, y fue capaz de salir airoso y victorioso del combate contra las dificultades de esta colección de piezas. Cuando sucede en un recital, la ovación de público no se hace esperar al finalizar y el artista puede levantar la cara en alto después de haber combatido con entereza las dificultades de esta obra.

Otra lectura que se podría hacer de esta asociación es que Albéniz perfiló a través de *Iberia* un camino hacia la invención gramatical musical del nuevo pianismo español; la obra fue de vanguardia en su época y para muchos sigue siendo indiscifrable. Albéniz, al no tener un maestro ni discípulos, su arte pianístico fue único y requirió un esfuerzo extra para abordarlo, el compositor se muestra como un idealista y los molinos se convierten en la dificultad que permite avanzar la literatura para piano, pero no sin que el pianista se lleve una dura batalla frente a los molinos de viento, representados por esta colección de piezas que conforman *Iberia*.

Segundo ejemplo.

En esta sección comentamos a continuación algunas composiciones fotográficas pertenecientes al material gráfico incluido dentro de la grabación del pianista Yoram Ish-Hurwitz. Este registro discográfico exhibe un trabajo fotográfico destacado y de calidad que propician múltiples lecturas sutiles de diversas anécdotas albenizianas.



Izquierda. Ilustración 5. Yoram Ish-Hurwitz, *Iberia* vol. 1, digipack, imagen 3



Derecha. Ilustración 6. Yoram Ish-Hurwitz, *Iberia* vol. 1, folleto, imagen 8

En el primer volumen (2009), la fotografía de la primera cara interior del digipack y la imagen de la página 14 del libreto, aluden a la pieza titulada '*El polo*'. Ambas representaciones incluyen como personaje principal a un jinete cuya vestimenta sugiere que se trata de un jugador de polo. En la primera imagen (véase ilustración 5), el montador cabalga por un poblado; en la segunda (véase ilustración 6), la figura sobrepuesta del deportista destaca sobre el fondo ocupado por una fotografía de la fachada del Real Alcázar de Sevilla. Con estas composiciones el diseñador gráfico traspone un comentario albeniziano a una realidad visual que explicamos a continuación.

Albéniz incluye en el manuscrito de la octava pieza de la colección, '*El polo*', una nota al pie de página que especifica que se trata de una canción y danza andaluza que nada tiene que ver con el deporte del mismo nombre. Jacinto Torres acerca de esta pieza apunta lo siguiente:

[...] todos los comentaristas se muestran de acuerdo en interpretar esa observación como un rasgo de humor, si bien lo que aquí se manifiesta tal vez sea una reminiscencia de los años, aún recientes, que Albéniz había pasado viviendo en la rígida sociedad inglesa, para la que una advertencia tal resultaría por completo pertinente. Pero en aquel París de 1906, donde ese deporte típicamente inglés debía resultar casi tan remoto como la "canción y danza andaluza", la coletilla no aclaraba gran cosa y fue suprimida en la edición impresa (Torres, 1998: 24).

Este deporte empezó a difundirse en Inglaterra alrededor de 1860 y cuando Albéniz vivió en Londres a principios de la década de 1890, antes de trasladarse a vivir definitivamente a Francia, el polo ya estaba bastante afianzado en la sociedad inglesa por lo que el comentario aunque cómico no deja de tener sentido. Es interesante que un siglo después el diseñador gráfico pretenda traducir esta broma albeniziana al formato visual. El discófilo y el pianista informados entenderán tal juego de palabras, verán como posible y lógico, la aparición de este jugador de polo en medio del Alcázar de Sevilla.

En este apartado dos fotomontajes, que de manera sutil pero poderosa, hacen una alusión geográfica a la undécima pieza de la colección que lleva por título '*Jerez*'. Nos referimos a las fotografías de las páginas 3 y 4 del libreto del segundo disco (2009); la primera, incluye un anuncio publicitario sobre un edificio acerca del fin de la Casa Fundador, que bien pudiera referirse a las Bodegas Fundador Pedro Domecq localizada en Jerez de la Frontera (véase ilustración 7). La segunda es una fotografía que presenta como motivo central

a la compañía vitivinícola González Byass, famosa en el mundo por su jerez *tío pepe*, entre otros productos (véase ilustración 8).

Las imágenes pueden aludir a una cita hecha en una carta escrita por el compositor y dirigida al pianista Joaquín Malats, en la cual bromea acerca del título de la segunda pieza del cuarto cuaderno, '*Jerez*', cuando comenta:

[...] me ha parecido conveniente escribir otro nuevo número, más en concordancia con los once restantes; por consiguiente he escrito y estoy acabando un *Jerez*, que sin ser de González Byas [sic], espero que habrá de agradarte, te lo enviaré bien embotellado en cuanto lo tenga listo; [...] (Llorens, 1959: 99).

Esta carta también es citada en el texto sobre los manuscritos de *Iberia* de Jacinto Torres, quien menciona en una nota al pie de página que “González Byass fue un célebre bodeguero jerezano, cuyos vinos y licores (Sherry y Brandy) gozaron y gozan de acreditada fama” (Torres, 1998: 19). Creemos que el diseñador bien pudo conocer tal circunstancia y decidirse a transformar el comentario de Albéniz en una cita visual de tal anécdota



Ilustración 7. Yoram Ish-Hurwitz, *Iberia* vol. 2, folleto, imagen 3

Ilustración. Yoram Ish-Hurwitz, *Iberia* vol. 2, digipack, imagen 3

Precisemos, antes de continuar, que el fotomontaje es una realidad que inunda la media desde los años noventa, transformando, falseando y creando nuevas realidades. Las fotografías que acompañan a este registro sonoro son manifestaciones de nuestra época, aplicadas de manera inteligente a un producto discográfico de música clásica; representan un nuevo nivel enunciativo sobre las amplias posibilidades geográficas de *Iberia*, ya que, a excepción de '*Evocación*', siete de las piezas se pueden ubicar en lugares geográficos: '*El Corpus Christi en Sevilla*', '*Almería*', '*Triana*', '*El Albaicín*',

‘Lavapiés’, ‘Jerez’ y ‘Málaga’, mientras que las cuatro restantes: ‘El puerto’, ‘Eritaña’, ‘Rondeña’ y ‘El polo’, pueden situarse de manera aproximada.

Tercer ejemplo

El mundo taurino como tema iconológico en las portadas de *Iberia* surge relativamente tarde, en 2004. Ese año es bastante productivo en cuanto a número de grabaciones, ya que se realizan un total de seis versiones integrales; quizá por lo mismo los temas iconográficos desarrollados en ellas requerían de nuevas asociaciones para llamar la atención del discófilo y generar con ello mayores ventas.

El primer pianista en acometer tal empresa en ese fecundo año es Ángel Huidobro (2004), el diseño corrió a cargo de Arturo Martín Burgos. Su portada presenta un fotomontaje que mezcla tres elementos: un hombre al piano, una partitura y una silueta de toro (véase ilustración 9). Ese hombre es Albéniz al piano, la partitura es el manuscrito de *Lavapiés* y el toro simboliza lo indomable y lo arcaico del arte español.

Antes de hacer una lectura sobre esta portada valdría la pena mencionar que entre estos elementos se da una interacción narrativa. El diseñador gráfico Timothy Samara precisa esa noción con las siguientes palabras:

‘Interacción narrativa’. Una sola fotografía transmite una dosis considerable de contenido semántico, significado conceptual, verbal y emocional, que probablemente incluirá mensajes no representados literalmente en ella. Situar algunas fotografías juntas aumenta su poder semántico y crea una narración en el instante en que se comparan las imágenes, ya sean yuxtapuestas o en secuencia, el espectador intentará establecer una conexión de significado entre ellas (Samara, 2008: 191).

Con el concepto de interacción narrativa definido, pasemos a indagar acerca de los posibles significados de los tres elementos incluidos en esta composición. El primer componente es la silueta en tinta negra del cuello y la cabeza de un toro que da la impresión de haber sido realizada con carbón vegetal. Los ancestros de este animal han estado presentes dentro de la cultura ibérica desde tiempos remotos y su recepción paulatina como símbolo cultural universal ha recibido un mayor impulso a partir del descubrimiento de la Cueva de Altamira.

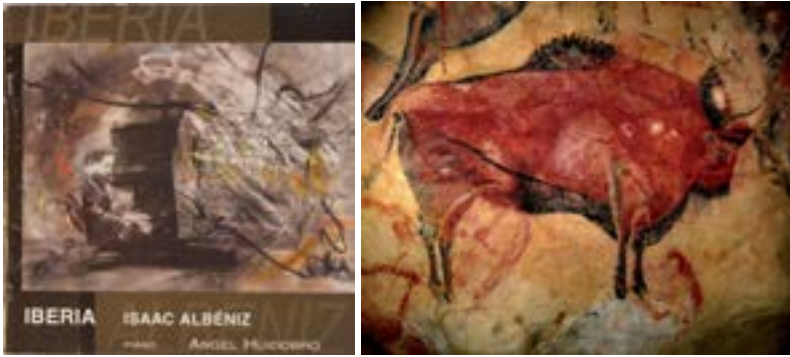


Ilustración 9. Ángel Huidobro, *Several Records*, versión en CD

Ilustración 10. Pintura rupestre, Cueva de Altamira

La ilustración 10 presenta una de las pinturas de la Cueva de Altamira, donde se aprecia la majestuosidad y fuerza del bisonte. En la composición de esta portada únicamente se aprecia la silueta de un toro (véase ilustración 9), el contorno sugiere una asociación cultural inconsciente relacionada con el arte rupestre, en ese sentido y con especial énfasis en la inclusión del símbolo, se puede decir que:

En general, el interés por los símbolos se ha ampliado y hoy se extiende más allá de los motivos tradicionales, en correspondencia con una sociedad en la que los medios de comunicación favorecen intercambios cada vez más rápidos y eficaces. [...] Lo demuestra, entre otras cosas, el uso de imágenes que pueden considerarse simbólicas en muchos sectores, uno de ellos, y no el último, el de la publicidad (Spineto, 2002: 225).

La ciencia de la comunicación aprovecha la capacidad del ser humano para identificar objetos a partir de iconos, formas simples y abstractas; un ejemplo de ello es el grado de simplificación al que llega Pablo Picasso en la serie de litografías sobre la abstracción de un toro. La última de ellas emula un toro perfectamente reconocible a pesar del poco número de trazos.

Como segundo elemento de la portada se incluye una fotografía de Isaac Albéniz tocando al piano (véase ilustración 11), tomada alrededor de 1905, año en que Albéniz empieza la composición de *Iberia*. El retrato del compositor es similar a otra estampa original donde junto al músico aparece su hija Laura. Esta segunda fotografía forma parte del imaginario albeniziano y se puede encontrar tanto en libros y una triada de discos más: *Larrocha*, *Hiseki*, *Kyriakou*.



Ilustración 11. Isaac Albéniz tocando al piano, fotografía.

Ilustración 12. Manuscrito exacto de 'Lavapiés'.

El tercer elemento es una reproducción de la primera página de la octava pieza de la colección, *Lavapiés* (véase ilustración 12). En el fotomontaje de la carátula es difícil decir qué edición se utilizó para la composición de la portada, no obstante, en la contraportada del folleto aparece una fotografía del pianista sentado frente al instrumento mirando el facsímil publicado por Guillermo González.

Este número presenta una forma musical canónica, sin embargo, el tratamiento armónico y la gran cantidad de notas de adorno hacen de ella, una composición puntillista, con aristas cubistas. Desde el punto de vista pianístico es un fragmento musical de complicada ejecución que conlleva un riesgo implícito, por un lado, si se interpreta de manera adecuada tendrá un buen efecto pero, por otro, si el pianista se ve sobrecogido por las dificultades técnicas de la interpretación, se derrumbaría totalmente. Se puede hacer una analogía con el mundo taurino al decir que si el lidiador se ve superado por el toro y ello deriva en un accidente, las consecuencias pueden ser graves.

Albéniz fue en su juventud un pianista con una carrera internacional sobresaliente y creemos que era consciente al momento de la composición de la dificultad que *Iberia* presentaba dentro del panorama pianístico de su época. En una carta dirigida a Joaquín Malats, el compositor se expresa de la siguiente manera sobre las piezas del tercer cuaderno, en el cual se incluye '*Lavapiés*':

Acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*: ['El Albaicín', 'El Polo' y 'Lavapiés']; creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que te espera [...] (Llorens Cisteró, 1959: 98).

En el extracto de esta carta el compositor termina advirtiéndole al pianista a lo que se enfrentará. El autor escribe en el manuscrito de *Lavapiés*: “Esta obra debe ser tocada con júbilo y libremente” (Albéniz, 1906: f. 1), el comentario pudiera parecer irónico, al referirse a una de las piezas más difíciles de la colección, en ese sentido, vale la pena incluir la opinión del musicólogo Gabriel Laplane, sobre ‘Lavapiés’ expresó:

[Esta pieza] plantea al ejecutante problemas difíciles. A la sola vista de ese pentagrama rayado y acuchillado de accidentes, de ese desfile de tresillos, de esos saltos y de esas cabalgatas de acordes vertiginosos, ¿cómo interpretar semejante trozo «con alegría y libremente» como lo desea el autor? Y sobre todo que la contradicción entre lo recargado de la escritura y la ligereza del estilo a obtener es para el ejecutante, un problema tan arduo como el de la cuadratura del círculo (Laplane, 1958: 148).

Albéniz sabe perfectamente lo que le pide al pianista al tener en cuenta su doble faceta de intérprete y compositor. El autor emplea específicamente la frase, “Esta obra debe ser tocada con júbilo y libremente”, para que el solista supere las dificultades técnicas presentes en la partitura y sus propios límites técnico-musicales, con el objetivo de poder tocar este fragmento como si se tratara de una obra sencilla.

Eso en cuanto al aspecto musical pero, desde el punto de vista del mercadeo, valdría la pena preguntarse lo siguiente: ¿de qué manera el diseñador gráfico representó la dificultad musical implícita en ‘Lavapiés’ en la imagen de la portada? Nuestra propuesta es que el artista sitúa estratégicamente la partitura sobre la cabeza del toro y, a pesar de tal superposición, los cuernos del animal aún destacan notablemente, desafiando simbólicamente a aquel que se atreva a enfrentarse a este fragmento.

La composición de esta portada es técnicamente un fotomontaje, ya que en ella se superponen tres representaciones en formato digital. Sin embargo, pudiera considerarse como una variación de collage debido a que estas expresiones visuales corresponden a tres materiales diferentes: una pintura, una fotografía y una partitura.

Una representación visual tan rica necesitaba como contraste un texto simplificado, por tanto el diseñador se limita a colocar los títulos básicos escritos con tinta blanca sobre el filete de color sombrío localizado en la parte inferior de la portada. El nombre del compositor y el título de la obra aparecen como elementos complementarios en una tonalidad de tinta similar al fondo

de los filetes superior e inferior. Aunque estos títulos presenten una fuente tipográfica de mayor tamaño que el texto en tinta blanca, debido a la anulación de contraste entre tipografía y fondo, ellos llaman poco la atención limitándose a enriquecer los planos de la composición. En el caso de esta portada, es casi seguro que los tipos en negativo parcialmente legibles fueron escogidos de manera premeditada con el fin de no interferir con el texto principal.

Como elemento unificador de la composición visual aparece sugerida una textura en forma de esfera (bola de cristal) que brinda una visión del pasado donde Albéniz improvisa y compone a toda velocidad sobre su piano, luchando contra la enfermedad que le obliga a darse cuenta que tiene los días contados para escribir su testamento musical: *Iberia*, obra que fusiona la musicalidad interior del artista con un pasado sonoro ibérico. Esta carátula recuerda la dificultad que el compositor ha ejercido sobre el intérprete, exige de éste, una actitud consciente al momento de enfrentarse a la obra e intentar ponerla en dedos. En definitiva, la versión integral de Huidobro es un producto excelente y su portada muestra una visión gráfica bastante sugerente.

Conclusión.

Dar una explicación del posible origen de las representaciones visuales relacionadas con tres grabaciones integrales de *Iberia* de Albéniz. *Stricto sensu*, desconocemos realmente lo que los diseñadores gráficos encargados del proyecto intentaron representar en estas portadas y si ellos fueron conscientes al tomar la decisión de ligar ambos temas, no obstante, nuestra lectura es válida en cuanto a que intenta situar la representación visual presente en un producto comercial dentro del imaginario asociado a una obra artística, que admite múltiples lecturas, como lo es *Iberia* de Isaac Albéniz. No cabe duda que se trata de tres registros integrales que ostentan interpretaciones musicales de calidad, respaldadas por ilustraciones destacadas, eficaces para ayudar a su difusión internacional, con la intención de generar ventas adecuadas dentro del competitivo mercado de música clásica.

La intención de este trabajo ha sido ofrecer una lectura hermenéutica sobre lo que los diseñadores gráficos encargados del proyecto intentaron representar en estas portadas. Lo llamativo de esta argumentación es que se realizó desde ciertos recuentos de la musicología historiográfica que permiten contextualizar la representación visual presente en estas grabaciones comerciales de *Iberia*; cuya historia sonora parte de pocas grabaciones, de algunas de sus piezas realizadas en las primeras décadas posteriores a su composición entre 1905 y 1908. Deriva en un florecimiento de grabaciones parciales e integrales en la primera década del siglo XXI. En definitiva, las carátulas que acompañan a

los registros sonoros seleccionados son manifestaciones culturales aplicadas de manera inteligente a productos discográficos de música clásica, representan un nuevo nivel enunciativo dentro del imaginario cultural relacionado con esta obra musical pianística española.

Referencias.

- Albéniz, I. (1906) “*Lavapiés*”, *Iberia*, Niza. Disponible en: *Museu de la Música* (Barcelona).
- Biblioteca de l’Orfeó Català (2008), “*Isaac Albéniz [Tocant el piano]*” [fotografía b/n, 17 x 22,5 cm], *Collections digitals. Fotografia, image/jpeg*. www.palaumusica.org [consulta: 25 abril 2011].
- El país de Altamira (2012) *Bisontes geniales de Altamira*, Disponible en: <http://www.elpaisdealtamira.es/?p=473> [consulta: 10 marzo 2015].
- González, G. (ed.) (1998) *Iberia (Isaac Albéniz) [facsimil]*, Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea - Española de Ediciones Musicales Schott.
- Heller, E. (2007) *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Huidobro Á. (2004) *Isaac Albéniz: Iberia [CD]*, Madrid: Several Records. Referencia de la ilustración 9.
- Ish-Hurwitz, Y. (2009) *Albéniz: Ibéria, vol 1 & 2 [SACD]*. UE: Turtle Records
- Laplane, G. (1958) *Albéniz. Su vida y su obra, trad. Bernabé Herrero y Alberto de Michelena*, Barcelona: Noguer.
- Llorens Cisteró, J. M. (1959) “*Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística*”, *Anuario Musical*, vol. 14.
- Samara, T. (2008) *Los elementos del diseño. Manual de estilo para diseñadores gráficos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Spineto, N. (2002) *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona: Lunwerg.
- Torben Jensen, T (2008) “*Don Quixote de la Mancha’s windmills. Consuegra, Castilla de la Mancha, Spain*”, *fotografía*. Disponible en: <http://www.bellus.dk/index.php?showimage=389> [consulta: 10 mayo 2012].
- Torres Mulas, J. (1998) *Iberia de Isaac Albéniz, al través de sus manuscritos*, Barcelona: EMEC-EDEMS.
- Torres Mulas, J. (2005) *La pasión cervantina de Isaac Albéniz*, Madrid: Gramar Artes gráficas.
- Unamuno, M. de (1988) *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid: Cátedra.
- Unwin, N. (2000) *Albéniz: Iberia [CD]*, UK: Chandos Records. Referencia de la ilustración 4: “*Albéniz: Iberia CD*”, www.cduniverse.com imagen: ‘1158077’, <http://www.cduniverse.com/images.asp?pid=1013322&style=classical&image=front&title=Albeniz%2C+I%2E+%2D+Alb%E9niz%3A+Iberia+CD> [consulta: 15 julio 2011].

Consideraciones sobre la novela histórica

Herminio Nuñez Villavicencio

Resumen

En estas líneas exponemos que en nuestros días el inicio de un trabajo de investigación ya no cuenta con categorías tan claras y distintas como se suponía apenas hace algunas décadas. La supuesta solidez de algunos conceptos se difumina al igual que algunas visiones disciplinarias que seguras de su riguroso proceder no hacían sino ensanchar el abismo entre el mundo abstracto de conceptos, teorías, metodologías y el mundo que día a día experimentamos. Hoy géneros y conocimientos se interconectan en busca de nuevas nociones para nombrar y explicar nuevas realidades, en el caso de la novela histórica que

nos ocupa, la reciente producción que pareciera clasificada con ese nombre, ya no tiene las características del subgénero en sus orígenes.

Palabras clave: historia, literatura, novela histórica.

Introducción.

Estas digresiones tienen lugar al iniciar un escrito, momentos en que todavía se deja uno llevar por ráfagas de ideas que son como páginas sueltas arrastradas por la juguetona brisa. En estas circunstancias podemos iniciar un estudio centrado en la trama del texto que nos ocupa; podemos también probar una consideración de la novela mediante la estructuración y argumentación formal y entonces nos moveríamos dentro de determinados márgenes (mecanicismo, formalismo, organicismo, contextualismo...); o podemos proceder mediante implicación ideológica (liberal, radical, anarquismo, conservadurismo...). Pero también podemos iniciar con la consideración de aspectos que por algún motivo nos llaman la atención al leer la novela.

Margarita, está linda la mar, novela de Sergio Ramírez, nos habla del pasado, pero también de su formulación, en ella el pasado es también configurado por sus personajes, por este y otros motivos podemos plantearnos algunas preguntas y naturalmente podemos colegir que se trata de una novela histórica. Pero esta acotación nos mueve a seguir desbrozando el punto hasta conseguir una visión satisfactoria del objeto que nos ocupa. En la discusión sobre la novela histórica nos ocuparemos en estas páginas de algunos planteamientos concernientes, al igual que en perfilar una postura que permita estudiar la novela histórica de las últimas décadas, en especial la Latinoamericana.

Primeros pasos.

Surgen pocas dudas respecto a qué es y qué no es una novela policiaca, pues este tipo de narrativa cuenta con relevante fijación estructural y mediante la observación, el análisis y deducción lógica sabemos que esta clase de relato busca develar un misterio que con frecuencia se resuelve en la parte final de la narración que, a lo largo de su desarrollo, mantiene un creciente suspenso. En cambio, deslindar el terreno de la novela histórica y distinguir qué se entiende por novela de este género resulta más complicado, sobre todo si nuestro objeto de estudio es la reciente novela histórica.

Sobre esta clase de producción hay diferencias de posturas, en algunas de ellas se le ve como obra de ficción que recrea un periodo histórico, en este caso sería una obra en la que personajes y acontecimientos no ficticios forman también parte de la acción. En otras concepciones lo que se enfatiza es la necesidad de distancia temporal de lo que se narra, en ellas se establece que las novelas

históricas son obras de ficción escritas algunas décadas después de que ocurrieron los hechos que se describen, hechos que sus narradores no vivieron y constituyen el núcleo de la obra.

Hay también otras definiciones. Sea como sea, en relación a las nociones que hemos mencionado, parece insuficiente sostener que las obras literarias escritas sobre acontecimientos del pasado sean históricas por el simple hecho de que la acción referida transcurrió en una época que para nosotros es ya histórica. En realidad, toda novela presenta de alguna manera un carácter histórico, ya que inevitablemente está inscrita en un devenir histórico y rara es la obra de ficción que puede prescindir del entorno histórico en el que sus personajes se desenvuelven.

Las que hemos mencionado son dos nociones muy generales en las que no se distingue qué es una novela histórica. En este punto de discordancias, en lo único en que los estudiosos del género coinciden es en señalar que la novela histórica desarrolla una acción novelesca en el pasado. Pero entonces es claramente necesaria, al menos, una acotación sobre los cambios que ha registrado esta clase de novelas en los dos siglos de desarrollo que ha tenido, es preciso tomar en cuenta, por ejemplo, lo que caracterizó a la novela histórica del siglo XIX, que consiste en la intención de reconstruir la época en que se sitúa la acción. Esta peculiaridad parece distinguirla de la reciente novela histórica, lo que nos lleva a considerar la variabilidad de este género y, también, a ponderar si tiene algún valor seguir buscando su pureza o centrar nuestra dedicación en conseguir su clara distinción de otros géneros.

En este trabajo nos proponemos manifestar que es difícil mantener un concepto rígido, inflexible de novela histórica, porque algunas de sus características cambian en el tiempo, como así sucede con otras nociones. No partimos de categorías fijas, en este caso, como en otros, aparecen nuevas ideas sobre algo que se creía de sobra conocido, pero resulta que ha cambiado. Entonces, es necesario el examen de conceptos a la luz del presente; se trata de un planteamiento con el asentimiento de que en cada época hay valores que la diferencian de las otras y, asumiendo también que no hay neutralidad en el discurso.

No hay que olvidar que, como sucede en toda novela, en esta especificidad el protagonismo está en la trama, en lo que sucede a los personajes; y hay que notar también que a diferencia de la novela que no pretende ser histórica, incluso si transcurre en un momento histórico anterior al de su escritura, la

novela histórica busca que el lector tome en cuenta la incidencia de la época histórica referida en la trama novelesca; de esta manera hace que hechos del pasado y ficción influyan unos sobre otros, que conformen una sola entidad en el ámbito de la literatura.

La novela histórica, entonces, puede considerarse como una manera de armonizar hechos reales y ficticios, su desarrollo amalgama elementos del pasado y componentes imaginados en un equilibrio nada fácil que, cuando se logra es de relevancia artística y también de conocimiento, porque, como decía Alejandro Manzoni (*Los novios*, 1827), el novelista histórico debe aportar “no sólo los huesos descarnados de la historia, sino algo más rico, más completo. De algún modo le pedimos que restituya la carne sobre el esqueleto que es la historia”.

Pero hay algo más, la novela histórica en nuestros días responde también al deseo de los lectores de conocer la historia entre telones, busca respuesta a la curiosidad de saber cómo fueron, por ejemplo, los personajes históricos en la intimidad. Esta novela trata de llenar los huecos que dejan los libros de historia en la visión que nos ofrecen del pasado. Ahora bien, en esta concepción observamos algo nuevo, la novela histórica de las últimas décadas se distancia del modelo tradicional tanto en lo que respecta a los aspectos formales de su narrativa, como también en la posición que adopta frente a la historia y la historiografía. No obstante, en esta clase de novela lo primordial sigue siendo la ficción: la trama, los personajes, la manera en que estos y otros elementos se desarrollan a lo largo de sus páginas. Entonces, el elemento histórico viene siendo adjetivo, porque lo primario o sustantivo es lo artístico, es la narración. Ya en las novelas de Walter Scott los personajes históricos son secundarios y los hechos históricos sólo aparecen en el fondo.

Algunos escollos.

Ahora bien, tanto la actividad del historiador como la del novelista no sólo nacen de la poesía –así lo han considerado Herder y otros– sino que también las dos disciplinas desarrollan una actividad semejante cuya distinción en nuestro tiempo es todavía poco clara, además, se trata de dos actividades que ponen en práctica las mismas facultades humanas: la de la memoria y la de la imaginación. Esto ha dado motivo para decir que el novelista es el historiador del presente y que, a su vez, el historiador es el novelista del pasado. En efecto, uno y otro, novelista e historiador dan forma al pasado o, mejor, a la relación del presente con el pasado.

En estas discusiones es común hablar de verdad histórica casi sin objeción alguna; en cambio, es visto como contradictorio el hablar de verdad novelada.

Esta diferencia se ha mantenido, en una u otra medida desde la antigüedad y en algunas ocasiones se ha enfatizado diciendo que la historia es una ciencia y la novela (como la literatura toda), en cambio, forma parte del ámbito del arte. Pensamos que ante esta sumaria pero dominante visión es necesario señalar que la historia puede ser considerada como ciencia, pero no es ciertamente una ciencia exacta, prueba inmediata de ello es que hay variedad de visiones de un mismo hecho sucedido en el pasado. Y aunque los historiadores tratan de reconstruir el pasado a través de los datos y testimonios de que disponen, sin embargo, su labor es más compleja y la reconstrucción que hacen de los hechos está también en continua evolución, de modo que las distintas maneras de considerar acontecimientos y periodos históricos determinados dependen de quién sea el historiador que los hilvana y que, además, logra cierta aprobación de su narración.

Estas distintas maneras de considerar el pasado derivan de la manera de organizar la información en un relato mediante la adopción o no de un punto de vista restrictivo¹. Por otra parte, cabe recordar que en las literaturas de la antigüedad la precisión histórica era menos considerada, al grado que la historiografía constituía un género literario, considerada como *narratio rerum gestarum*, y que en el transcurso del tiempo los límites entre historia y literatura han cambiado y sólo a partir de finales del siglo XVIII la historiografía pugnó por ser considerada científica con mayúscula², ocupándose la mayoría de las veces en esa aspiración, de una árida recopilación de fechas y hechos desprovistos de espesor humano.

Esta tendencia pierde fuerza hacia la mitad del siglo XX en que se registra un retorno de la historia al ámbito de la vida cotidiana, abriéndose también o desplazándose a la consideración de aspectos que no habían sido estudiados. En este cambio los historiadores por primera vez se ocupan de cuestiones que van más allá del ámbito de la historia puramente política y estudian aspectos como el de la historia de las mentalidades, la historia intelectual, la historia de las mujeres, de los vencidos, de los esclavos o de los niños... Y en relación a la literatura es relevante el hecho de que algunos historiadores se han valido de procedimientos técnicos y retóricos propios de la narración literaria en la exposición de episodios del pasado, como podemos constatarlo en casos semejantes al de Antony Beevor y su libro *Berlin: la caída*, conjunto de narraciones en torno al hecho histórico que se pueden leer como una novela.

Podemos decir, entonces, que nos ocupamos de una cuestión en que se manejan nociones poco definidas, como sucede con los conceptos centrales de literatura e historia, ideas que son imprescindibles en la consideración

de la novela histórica. Todavía más, en este caso podríamos preguntarnos si términos como los de *realidad y hecho real* tienen un solo significado; lo mismo podríamos plantearnos en relación a las nociones de *historia y hecho histórico* o si, por el contrario, constatamos que estos cambian y no son estables ni unívocos. Los conceptos de historia y de literatura no han sido estables, por tal motivo todo indica que estamos frente a un caso en que el criterio de lo claro y distinto no permite ir adelante y entonces hay que buscar otras posibilidades e instrumentos, nos damos cuenta de que podemos continuar el camino con algunos cambios.

Al explicar la noción de género, Claudio Guillén observa que podemos definir una serie de normas, de abstracciones, procedentes de una reducción *ad unum* con métodos inductivos (analíticos o históricos) o deductivos (partiendo de principios estéticos o filosóficos), (Cfr. Guillén, 1988:206). No obstante, señala que en el reconocimiento de cuáles novelas son históricas y cuáles no, no necesariamente está implicado un examen lógico o un proceso de definición conceptual sino “una vivencia, la del lector que experimenta el efecto de ciertas obras literarias y las guarda más o menos presentes en la memoria” como un “modelo mental, que reúne la pluralidad de obras” (Guillén, 1988: 206). Así lo señala también María Cristina Pons (1996:45-47) quien, apoyándose en otros autores, dice que la idea de producir o experimentar un efecto de ciertas obras presupone modos de lectura que no son casuales ni fortuitos. Estas convenciones o lugares comunes constituirían lo que Jauss denomina un *pre-understanding of the genre* o concepto del género³. Pero esta pre-comprensión del género (consciente o inconsciente) no sólo remite a las convenciones genéricas como rasgos formales, estilísticos o temáticos, sino también a una correspondencia entre las categorías genéricas de la novela histórica y la realidad sociocultural⁴. La novela histórica, entonces, no sólo conlleva implicada una manera de escribir sino también una manera de leer el texto y la historia.

El género novela histórica se presenta así como un horizonte de significados que se han de organizar en un sentido en el proceso de recepción e interpretación del texto literario y, en cuanto tal, el género es eminentemente contractual. La novela histórica, desde el punto de vista de su pertenencia a un grupo genérico establece un particular contrato de lectura a partir del cual el texto evoca un horizonte de expectativas y normas (sociales, ideológicas y literarias) que son familiares al lector por lo ya leído o conocido, pero que luego pueden ser variadas, alteradas, corregidas o simplemente reproducidas.

Frágiles diferencias en la acentuación de cambios.

Distinguir para conocer, decía Tomás de Aquino. Una propuesta semejante haría famoso a Descartes. Pero en nuestros días ese intento se considera con mayor complejidad. Ante la falta de contundencia de los criterios que se han manejado en la distinción historia / literatura, otra de las pautas de mayor peso es la de la *intención del autor*. Se trata de una clase de discernimiento que a primera vista parece difícil de comprobar, sin embargo, de alguna manera se le puede observar, dado que por muy literaria que sea la forma de un escrito, si se le produce como obra de historia, se omitirán aspectos que su autor desconoce (no los inventa), o bien, el mismo historiador advierte al lector que la reconstrucción de algunos aspectos es solamente una hipótesis. Por su parte, el novelista se sirve también de datos históricos en la construcción de su mundo de ficción, pero en este caso su escrito puede resultar bien articulado porque contiene elementos de ficción, tiene partes inventadas que le permiten soldar fisuras y redondear su creación, aunque cuidando en mayor o menor medida de mantenerse en terrenos de lo creíble. Entonces, es claro que respetando algunos límites, el escritor de novela histórica tiene mayor libertad de imaginación, y esta ventaja le permite un relato de características que lo distinguen del histórico, su trabajo resulta más emocional y ameno, pero también menos valioso para algunos. Empero, la cuestión no es tan simple y sigue abierta.

Hoy alguna corriente de estudios tiende a estar alejada de perspectivas historiográficas en la consideración del fenómeno literario y se solaza en artificios puramente formales que no van más allá en esa posición. Si se comparte esta postura, intentar un ejercicio en perspectiva extratextual parecería, entonces, algo anacrónico y de apariencia más bien realista o como se hacía hace una centuria. Se sabe que en el siglo XIX la novela histórica fue de claras intenciones ideológicas⁵, pero después de un siglo la novela de ficción histórica se está produciendo también con otras miras.

De manera que si se ha supuesto que la historia se ha escrito con el fin de *retener y transmitir* el conocimiento sobre el pasado, cabe preguntarse en qué medida esta suposición sigue siendo aceptable y, podemos preguntarnos también, con qué fin se escriben ahora las novelas históricas. Al parecer, la vuelta a la ficción histórica obedece a cambios que en distintos órdenes se han verificado en las últimas décadas, en las que, por ejemplo, el concepto mismo de realidad se ha percibido con suspicacia. En este orden de ideas se puede apreciar con cierta facilidad la ruptura epistemológica en los años sesenta del siglo pasado, ruptura señalada por varios autores⁶, alentada principalmente

con la invasión de las distintas esferas de las humanidades por un nuevo velo teórico que implica abordar la realidad desde su constitución lingüística⁷.

En este orden de ideas se puede observar que en la década de los sesenta del siglo XX toman fuerza las ideas de proveniencia idealista, según las cuales no se puede seguir hablando de un mundo real que sea independiente de nosotros, ni se puede sostener la idea de un sujeto humano capaz de conocerlo objetivamente. De manera que el mundo, tal como lo conocemos -se afirma- es el resultado de nuestra actividad intelectual; así lo manifiestan autores como Miguel Ángel Quintanilla: “Somos nosotros, con nuestra capacidad sensorial e intelectual, quienes organizamos la experiencia en categorías que nos la hacen comprensible y así construimos las cosas y los hechos, las relaciones de causalidad, las regularidades que observamos en la naturaleza, etcétera” (Pulido, 2006: 21).

Según algunos seguidores de Kant, a pesar de lo que hoy se sostiene como contrapeso con el llamado regreso a la naturaleza, el cometido de la razón humana no consiste en descubrir o en representar el mundo real, sino en construir los conceptos que nos permiten entenderlo. Cuestión que de una u otra manera reemerge en discusiones actuales en las que las principales posturas en este problema epistemológico han sido la dogmática (realismo metafísico) y la escéptica (relativismo escéptico). Entre estas posturas opuestas se han movido las diferentes perspectivas epistemológicas que se han alternado o han convivido en el tiempo, sin lograr alguna de ellas dominio definitivo, dado que es difícil negar lo que por larga tradición hemos supuesto, que nuestros conceptos y representaciones se corresponden en alguna medida con el mundo real; pero también no podemos dejar de admitir que lo que llamamos el mundo real no es algo que podamos identificar al margen de nuestros conceptos y representaciones.

La consideración del pasado, en efecto, es un caso y ejemplo de ese movimiento oscilatorio. De modo que en este punto cabe preguntarnos si podemos desentendernos de la intencionalidad inherente a la escritura misma de una novela que tomamos como histórica. Porque, como lo hemos señalado, el lenguaje no es neutral y su determinado uso conlleva una intención; como sostiene Bajtín, los géneros tienen métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad, son portadores de un contenido ideológico y proveedores de una forma y un *lenguaje* que expresan una determinada actitud hacia la realidad (Cfr. Bajtín, Medvedev, 1985:133). Podríamos decir entonces que la escritura de las novelas históricas no se limita a una intención puramente literaria considerada como simple

divertimento, ni es una producción inocente, como tampoco es inocente la escritura de la historia.

Alguna conclusión.

La reciente producción literaria latinoamericana sobre el pasado, que remite al contexto socio-histórico es notoriamente variada y extensa. En estas condiciones esa clase de producción en gran parte se aboca a reconsiderar – como una de sus posibilidades– la producción que le antecede, sean novelas históricas o no desde el punto de vista de lo que se ha venido aceptando como género histórico. Si se acepta esta postura, el definir qué se entiende por novela histórica, entonces, radica en tomar en cuenta el momento histórico en que estamos planteando la cuestión, en cuanto que tenemos que ajustar el concepto no sólo a la evolución de la novela *simpliciter*, sino también a la tradición y producción literaria que siguió al establecimiento inicial del género, a la intención del autor y al cambio mismo del concepto de historia.

María Cristina Pons opina que la novela histórica como subgénero no debería ser considerada como etiquetada, en términos jerarquizantes y exclusivizantes en la medida en que puede manifestar rasgos comunes a diversos géneros (literarios y no literarios) y también puede ser considerada como parte de un grupo genérico más amplio.

Así las cosas, se ve necesario en esta cuestión tomar en cuenta no sólo los rasgos distintivos que el género manifestó y luego cambió a lo largo de su historia, sino también tomar en cuenta esa historicidad en su complejidad que nos señala consensos pero también discrepancias que indican la necesidad de cambios. Las desavenencias han sido acentuadas. Así, mientras que Lukács asocia las transformaciones del género con los cambios socio-históricos, H. Shaw sugiere que la novela histórica no tiene historia propia en la medida en que depende de las técnicas formales y los supuestos culturales de las principales tradiciones de la novela (Shaw, 1983:23). Sea desde la perspectiva socio-histórica o desde la formal, pensamos que este género no escapa a continuas modificaciones y que las perspectivas formales, en una visión amplia, no se explican por sí mismas.

En conclusión, consideramos que esta especificidad de novela puede entenderse como una institución sociocultural que da cuenta de su tiempo y tiene una trayectoria histórica, está conformada por novelas cuyas peculiaridades y convenciones –como lo indican numerosos estudios– han variado en el tiempo, según los diferentes movimientos socioculturales, ideológicos y literarios. De manera que las recientes novelas que podemos llamar históricas suponen

una pre-comprensión o pre-concepto del género, al igual que su historia que registra sus modificaciones.

Dado el cambio de las condiciones ideológicas, culturales y socio-históricas en las que se producen las nuevas novelas históricas, al igual que el cambio de formas y estrategias narrativas, se da también un cambio en la pre-concepción del género que propicia un horizonte de expectativas y significados que no es el mismo que el evocado por las primeras novelas históricas. En este caso es posible identificar tanto las convenciones de la novela histórica tradicional como las de la reciente producción, y se puede distinguir su interacción que se alarga a otras formas discursivas tanto literarias como historiográficas y de otra índole.

Así, la reciente novela histórica latinoamericana sigue siendo novela histórica, pero en una relación crítica y transformadora de la novela histórica tradicional y de otras formas discursivas que han contribuido en la construcción y narración de nuestra historia.

Notas

¹ Francois Hartog en Régimes d'historicité. Presentisme et expériences du temps, demuestra cómo diferentes formas de ordenar el tiempo se traducen en diferentes "regímenes de historicidad" o distintas maneras de organizar el pasado, el presente y el futuro. Señala que cuando del tiempo se trata, sólo lo podemos experimentar. Estas experiencias en que los contemporáneos se orientan en el tiempo las podemos rastrear en sus conceptos, en sus escritos, en sus imágenes, en los textos de escritores, de filósofos, de historiadores o poetas. Indica que sólo en el siglo XIX el hombre comenzó a sentir que actuaba históricamente, se dio cuenta de que sus acciones en el presente intervenían para cambiar algo en el futuro. En ese sentido los conceptos "verbos de proyecto" y "oraciones narrativas" desarrollados por Arthur C. Danto en *Analytical philosophy of history* (1965) unen en el lenguaje lo que está temporalmente separado y sólo puede ser visto conjuntamente desde una perspectiva histórica.

² Para acreditarse como ciencia la historia tuvo que realizar un doble movimiento: separarse de la literatura con la que había estado asociada hasta el siglo XVIII y, por otra parte, transformar el pasado en campo de investigación disciplinar. Una vez instituida como disciplina, el "tiempo histórico" es el presupuesto que hace posibles conceptos que Cosellek considera como propios de la historia: azar, revolución, destino, progreso o desarrollo. (Ver Cosellek, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, 1974.

³ Convenciones entendidas como acuerdos tácitos o prácticas que por su recurrencia devienen costumbre aceptada o tradición.

⁴ Según Bajtín, los géneros tienen sus métodos y medios de percibir y conceptualizar una realidad. Así considerado, el género se constituye en un orden literario que entraña una

evaluación de lo social, es un contenido ideológico, en la medida que el texto literario pone al servicio del sujeto ciertas formas verbales y genéricas que reproducen y circulan actitudes hacia la realidad. (Cfr. Bajtin y Medvedev, 1985:133).

⁵ La novela histórica de Walter Scott manifiesta una de las ideologías desarrolladas durante el siglo XIX: el conservadurismo, que entonces era una conceptualización reciente. Se han estudiado las consecuencias de la revolución francesa, como la del reajuste que hizo la burguesía, o la reestructuración política a la que le siguieron, por ejemplo, las guerras de independencia latinoamericanas. En esas fechas hubo varias constataciones, entre ellas, la del sentido de amenaza que representaban las masas; ese peligro que, por mencionar un caso, llegó a concreción en Santo Domingo: los esclavos de color tomaron el poder. Y también se llegó a la conclusión de que sus levantamientos eran indeseablemente normales y no excepcionales como se había pensado. Una vez que ese reconocimiento se universalizó (1789-1815) emergieron tres ideologías, las que ahora conocemos como: la conservadora, la marxista y la liberal (Cfr. Wallerstein, 1991).

⁶ Por ejemplo, Fredric Jameson, mencionado por Begonia Pulido Herráez en Poéticas de la novela histórica Contemporánea.

⁷ Desde la aparición del libro de Hayden White *Metahistoria...* (1973) hasta principios de los años noventa la atención de los investigadores se ocupó del impacto del giro lingüístico en historia. El fin de este impacto coincide con lo que Hartog identifica como la crisis del régimen moderno. La crítica literaria y la semántica constituían los modelos a partir de los cuales se desarrollaba el debate sobre los alcances y límites de la narración como forma de representación histórica. A. Danto considera en esta controversia que la narración es una forma de explicación, dice que el sentido es el resultado de la investigación histórica. En 1965 este autor publica *Analytical Philosophy of History*, libro que se considera como punto de inflexión entre la discusión acerca del método y la siguiente etapa que, centrada en el giro lingüístico se extiende hasta casi los años noventa.

Referencias

- Bajtin, M. y Medvedev, P. N. (1985) *The formal method in literary scholarship*, Cambridge, Harvard University Press.
- Danto, A. (1985) *Narration and Knowledge (including the integral text of Analytical Philosophy of History)*, Nueva York, Columbia University Press.
- Guillén, C., (1988) *El primer siglo de oro. Estudios sobre los géneros y modelos*, Barcelona, Crítica.
- Hartog, F., (2003) *Régimes d'historicité. Presentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- Kosellek, R., (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.
- Pons, M. C., (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*, México, Siglo XXI.

- Pulido E. B., (2006) *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México, UNAM.
- Shaw, H., (1983) *The forms of historical fiction. Sir Walter Scott and his successors*, Ithaca, Cornell University Press.
- Wallerstein, I. (1991) *Unthinking social science. The limits of nineteenth-century paradigms*, Cambridge, Polity Press.
- White, H., (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE.

Capítulo tres



En la ruta del

Diseño

Inteligencia proyectual: reconocimiento multidimensional del ser en el hacer del diseño

Mariana Vanessa Martínez Balderas
Oscar Javier Bernal Rosales

Resumen

La presente ponencia tiene por objeto exponer desde una visión sistémica la necesidad de un cambio en nuestra forma de conocer y construir conocimiento, a través del autoconocimiento como seres proyectuales, holísticos y en constante transformación. Un cambio en nuestra forma de conocer y diseñar nuestro mundo, implica, de manera previa, una descolonización epistémica que nos dé la posibilidad de encontrar nuevas rutas hacia la construcción de conocimiento. Se propone el concepto de inteligencia proyectual como el sistema complejo integrado por aspectos biológicos, psicológicos y sociales que integran esta nueva forma de pensamiento-acción; plantea la posibilidad de integrar las potencialidades del ser en el hacer proyectos. Y al final, concebir el Diseño más allá de la disciplina y su utilidad objetual.

Palabras clave: *Multidimensionalidad, visión sistémica, holístico, descolonización epistémica, inteligencia proyectual, sistema complejo.*

Visión sistémica en el reconocimiento del ser en el mundo

Aspirar a una visión sistémica para la construcción de conocimiento del ser en el hacer, exige advertir el concepto de complejidad, reconocer que el ser humano es en sí mismo un sistema complejo. En este sentido, el paradigma de la complejidad representado por exponentes como Edgar Morin y Rolando García, puede aproximarnos a identificar múltiples dimensiones que constituyen y que interactúan en el ser, y éste con el ambiente durante todo el desarrollo de su ciclo vital.

La ciencia de la complejidad tiene como objeto el estudio de los sistemas complejos; los cuales se constituyen de múltiples variables dinámicas, no lineales, que interactúan entre sí. Desde su origen etimológico, la palabra *complejidad* proviene del latín *complectere* cuya raíz *plectere* significa “trenzar, enlazar”. Podría definirse como el conjunto de componentes asociados que mantienen la paradójica relación de la unidad con lo múltiple. (Morin, 2003).

La complejidad es el conjunto de relaciones de eventos, acciones, e interacciones que describen y conforman nuestro mundo fenoménico; ella está intrínsecamente relacionada con el término de *perplejidad*: duda, confusión o desorden. Por tanto, la complejidad se caracteriza por el caos, la ambigüedad y la incertidumbre, es decir, que reclama el reconocimiento de una naturaleza que comporta cambios y contradicciones constantes.

Desde esta postura, es necesario advertir que la complejidad, a diferencia de una visión clásica, no concibe el caos o la incertidumbre de un fenómeno como señal de error en la construcción de su conocimiento, sino el descubrimiento de un aspecto profundo y subjetivo de la realidad que por tanto, no puede ser traducido a partir de la racionalidad o desde un método necesariamente cuantificable. Su finalidad es identificar relaciones e integrar los fenómenos para ampliar su conocimiento.

En este sentido, la construcción de conocimiento desde el paradigma de la complejidad no pretende determinar, acumular ni completar la explicación de un fenómeno. Decir que se ha llegado al conocimiento de algo, implica mutilar y excluir las relaciones del objeto de estudio con otros ámbitos y su continua naturaleza *autopoiética*¹. El paradigma de la complejidad involucra

un pensamiento complejo que se traduce en un cambio en nuestro modo de pensar para un nuevo modo de conocer.

Transformar nuestra manera de pensar requiere de reflexionar cómo es que funciona nuestra capacidad de pensamiento y hasta qué punto nos es posible desarrollar nuevas capacidades cognoscitivas, físicas y psicosociales “el pensamiento complejo pretende señalar la humanidad del conocimiento en su radicalidad. Del “conócete a ti mismo” socrático pasamos al “conócete a ti mismo conociendo” (Morin, 2003:62).

Descolonización epistémica: del modelo de control social a la recuperación del ser en lo social

Los cambios continuos de nuestra sociedad actual demandan una constante y necesaria adaptación, ya que el fenómeno de la globalización se ha convertido en el escenario que funge como modelo económico, político, mediático y social. No obstante, cabe destacar que semejante implantación de modelo ha rezagado la importancia del individuo por dar prioridad a la homogeneidad social, porque es mediante ésta, como se logra el dominio y el control del sistema.

Los mecanismos de control, entre los que destacan la educación, el gobierno, la religión y los medios de comunicación, han constituido una visión modelística que, según Maturana, ha tenido su origen en la cultura patriarcal caracterizada por el sentido de dominio, control y apropiación del otro y del territorio. A diferencia de la cultura matriarcal en la que se procuraba más el sentido del *ser* antes que el de *tener*.

En el ámbito educativo el conocimiento que se imparte es limitado ante un modelo que al fragmentar los saberes en múltiples disciplinas, impide organizar y contextualizar la información en fenómenos globales que requieren de un conocimiento interdisciplinario. Asimismo, la educación no ha puesto su atención en el desarrollo integral del alumno durante su proceso de aprendizaje. En lugar de integrar y buscar el desarrollo potencial del ser conociendo, se ha obtenido una educación de acumulación efímera de información.

En este sentido, Edgar Morin refiere que “la enseñanza debe ayudar a la mente a emplear sus aptitudes naturales para situar los objetos en sus contextos, sus complejos, sus conjuntos (...) Debe promover un conocimiento analítico y sintético a la vez, que ligue las partes con el todo y el todo con las partes”.

(Morin, 2011: 180). Por tanto, como ejemplo, los conocimientos locales deberían integrarse a lo global sin omitir el efecto de lo global en lo local y lo parcial.

Sumado a esto, la globalización mediática y tecnológica ha tenido un enorme impacto en la cantidad de información a la que estamos expuestos todo el tiempo. Por un lado, nos mantiene en comunicación de manera constante al reducir el tiempo y la distancia física entre unos y otros. Safranski refiere que esta saturación de estímulos provoca que la información sustancial sea cada vez más difícil de identificar, y que nuestro potencial de acción se vea rebasado por nuestro potencial sensorial invadido de material no resuelto.

Es imposible no reconocer la importancia de las herramientas de comunicación con que contamos, como igual de importante es el desarrollo de capacidades para el autoconocimiento del ser en su proceso de conocimiento y óptimo uso de tales herramientas. Peter Sloterdijk habla de la importancia sobre crear “*sistemas inmunológicos*” que actúen como filtros de la cultura y lo social, a los que describe como ciertas prácticas de sí que nos asisten para sobrellevar nuestra vulnerabilidad constitutiva.

La multidimensionalidad del ser y la inteligencia proyectual

“Mientras que la angustia es la conciencia de la imposibilidad, la experiencia creadora es la conciencia de la posibilidad” (Marina 2013:04).

Se concibe la multidimensionalidad del ser como el conjunto de aspectos que conforman el potencial humano², cuyo perfeccionamiento representa el fortalecimiento de la voluntad y el ejercicio de la inteligencia para ejercitar las dimensiones del bienestar físico, familiar, el desarrollo profesional, los aspectos culturales, el desenvolvimiento social, emocional, y el aprendizaje.

La complejidad de ámbitos que conforman el potencial humano, en contraste con el estilo de vida capitalista y reduccionista en que nos encontramos inmersos, ha provocado el desequilibrio y el descuido en los ámbitos anteriormente mencionados, a diferencia de otros a los que se les ha otorgado mayor preferencia, como es el de obtener éxito profesional y económico.

La cultura de consumo ha fomentado, de manera desenfrenada, el deseo por tener bienes materiales, por encima de ser humanos, de aprender por obligación y no por gusto, de obtener satisfacciones inmediatas, en lugar de vidas con mayor sentido de plenitud y autorrealización. La creatividad se ha reducido a ser vista como el medio para la obtención de nuevos productos,

servicios, técnicas y avances tecnológicos cuyo fin último es el del consumo y la utilidad social.

No obstante, los productos innovadores o creaciones originales son tan solo el último y mínimo aspecto de lo que implica el acto creativo; éste proviene del potencial creativo que envuelve los aspectos del ser humano que le permiten ,a través de su inteligencia, generar ideas, pensamientos, emociones, imágenes mentales y relaciones de contenidos que trae de su memoria con lo que combina del presente y el futuro a través, también, de la imaginación.

El proceso intelectual que fomenta el acto creativo, se fundamenta en el conocimiento, por lo que el aprendizaje es fundamental para nutrir el cerebro de información significativa. Asimismo, necesita hacer tangibles y claras sus ideas, para llevarlas a cabo a través de habilidades la aplicación de técnicas, de colaborar en equipo, de generar óptimos procesos de comunicación, de gestión, de organización, etc.

En este sentido, se concibe la necesidad del desarrollo de una inteligencia que nos permita ser capaces de reconocer en nosotros mismos las partes de las que estamos compuestos. El potencial humano constituye posibilidades, necesidades, limitaciones, habilidades, y experiencias de éxito que definen el por qué y cómo de nuestro actuar y sentir.

Conocer nuestro potencial a través del ejercicio de nuestras capacidades plantea la posibilidad de lograr soluciones existenciales más armónicas, satisfactorias y asertivas en todos los ámbitos que componen nuestra vida, a través del reconocimiento y ejercicio de un pensamiento crítico, pero a su vez, la capacidad de canalizar sentimientos y emociones, de una mayor sensibilidad, templanza, y experiencias creativas, así como una memoria de trabajo más efectiva y consciente.

La capacidad para reconocer en nosotros mismos el potencial, puede relacionarse con la teoría de inteligencias múltiples de Howard Gardner³, y en particular con la inteligencia que llama intrapersonal, que es aquella que nos permite distinguir con realismo y veracidad cómo somos, qué queremos y qué sentimos para actuar en consecuencia. A su vez, Gardner también reconoce la inteligencia interpersonal, que a diferencia de la primera, se avoca a las relaciones que establece el individuo con las personas que convive, su

interacción con la cultura o aspectos que son importantes como la empatía, la capacidad de escuchar a los demás o de ganar la confianza de las personas.

Estas dos inteligencias son sumamente importantes porque establecen relaciones de conocimiento y autoconocimiento tanto en el interior como al exterior del sujeto. Gardner las ubica como el centro de su teoría y en relación constante con otras inteligencias como la musical, espacial, lógico matemática, kinestésica y visual; aunque podría parecer que cada una de ellas es independiente, en realidad todas ellas conforman la complejidad de la inteligencia humana y están presentes en mayor o menor desarrollo en cada uno de nosotros.

Anterior a la teoría de las inteligencias múltiples, se creía que la inteligencia era cuantificable y medible a través del test que podía determinar el nivel de coeficiente intelectual de las personas. Quienes obtenían mayor puntaje en problemas matemáticos y pruebas del lenguaje o números, se consideraban como más inteligentes, sin importar que quienes no obtenían tales resultados, podían destacar en otras áreas como la danza, la música o la pintura. Hoy, se ha logrado un importante avance en la manera de concebir la inteligencia, ya que comienzan a reconocerse y ganar terreno otras dimensiones que son tan importantes como la parte lógico matemática. No obstante, aún hace falta un cambio palpable en la manera de educar a partir de esta nueva concepción de la inteligencia.

La globalización y la velocidad con la que se obtiene gran cantidad de información, en apariencia, son herramientas que facilitan el aprendizaje del estudiante, sin embargo se confunde la idea de que información equivale a conocimiento, cuando la primera por sí sola no constituye a la segunda hasta que a partir de ella se piensa algo. Esta confusión ha provocado el mal uso de las tecnologías que bien podrían usarse en favor de un aprendizaje dinámico, autónomo e interactivo.

Sin embargo, aspectos del entorno como el confort, la rutina o la imposición de estructuras de pensamiento o modelos de actuar, limitan la posibilidad de que el diseñador genere procesos de aprendizaje autónomos a través de la experimentación, el pensamiento crítico, el desafío, la curiosidad y el acto creativo. Cuando el conocimiento le es dado o impuesto como verdad absoluta,

se le arrebatara la posibilidad de descubrirlo por sí mismo, de relacionarlo con experiencias previas y de aplicarlo a sus experiencias futuras.

La educación debe cambiar para dejar atrás su procedimiento mecanizado como reflejo del pensamiento de la revolución industrial, cuya finalidad es la de generar producciones en serie y sistematizadas, no solo de los objetos sino también en las formas de pensamiento. Los grandes avances tecnológicos y la comprensión de la inteligencia como un sistema complejo, pueden hacer posible una educación más humana y con un enfoque centrado en las características y necesidades específicas de las personas.

El reconocimiento de nuestra inteligencia y potencialidades requiere de su búsqueda a través de la práctica, por lo que se precisa complementar la idea de inteligencia con una dimensión proyectual, que permita fortalecer a través del pensamiento- acción el potencial creativo. En este sentido, Marina explica que la creatividad establece la relación entre la capacidad analítica y la capacidad práctica, es decir, el aprendizaje, a través del proyecto, permite participar activamente en la realización de objetivos, el análisis personal y experiencial de problemas y los métodos para resolverlos.

Nuestro cerebro ha desarrollado funciones que nos permiten resolver problemas, prevenirlos, o planificar métodos para enfrentarlos. En el campo de las neurociencias se ha identificado que el área más desarrollada, llamada neocórtex prefrontal, realiza una serie de funciones ejecutivas que nos permiten dar solución a los proyectos y problemáticas. Algunas de estas funciones han sido identificadas con relación al control de la atención, la gestión del tiempo, la reflexividad⁴ de pensamiento y de acción, la persistencia y la autorregulación emocional. El desarrollo y el ejercicio de estas funciones es sustancial para evitar problemas como la deserción escolar, la desorientación vocacional, el déficit de atención, la ansiedad, y el abandono de proyectos vitales de las personas. Identificar en nosotros mismos el funcionamiento de estas herramientas mentales, puede permitirnos recrearnos a sí mismos para mejorar nuestro desempeño en todos los ámbitos de nuestro ciclo vital.

La idea de aprender a través del ejercicio de una inteligencia proyectual puede devolverle al estudiante la capacidad de actuar, proponer, gestionar, transformar, equivocarse, reflexionar, relacionar, sentir... El aprendizaje a través del proyecto puede aportar la posibilidad de experiencias vinculadas a emociones positivas que conduzcan a un aprendizaje emocionante y memorable; cabe siempre la posibilidad de emociones negativas como la

frustración, la ira o el miedo, pero tales experiencias son importantes para afrontar la equivocación.

José Antonio Marina plantea que el proyecto en la educación, puede permitir la construcción de una forma de pensamiento abierta a la posibilidad. En el proyecto, el estudiante se enfrenta a la toma de decisiones para elegir los caminos que le permitan el logro de sus objetivos. El ser humano es ante todo proyectual, porque es en el proyecto donde se manifiesta su libertad y su espíritu creativo. En palabras de Marina: “somos lo que somos más nuestras posibilidades, que debemos descubrir y realizar mediante nuestros proyectos vitales” (Marina, 2012:19).

Conclusión

El enfoque de una inteligencia proyectual se centra en el desarrollo de las capacidades naturales e intrínsecas que poseen todos los seres humanos, no solo las personas del ambiente artístico o aquellos considerados “creativos” por su mera actividad disciplinar. En cada ser humano se encuentra el potencialidad para imaginar objetos, concebir espacios, diseñar soluciones con la finalidad de resolver alguna necesidad o problema, y también de diseñar las experiencias que desea vivir y conocer. Pero, para que realmente se puedan desarrollar dichas capacidades intrínsecas del ser, se plantea la necesidad de generar un proceso de desaprendizaje de los conocimientos del exterior, así como de la creación de sistemas inmunológicos que le permitan al individuo la filtración de la información proveniente de los modelos globales y sistemas predominantes de control social que, en la mayoría de las veces, atenta contra la identidad e inhibe el potencial creativo y proyectual del ser humano.

La visión de los sistemas complejos ha sido de gran utilidad para comprender la integridad del hombre como miembro de una sociedad y como un ser con potencialidades creativas y proyectuales intrínsecas, que lo han llevado a la producción de la cultura. Sin embargo, aunado a esta visión sistémica ha sido igualmente importante la reflexión sobre la búsqueda de la libertad del ser que nos conduce hacia la concepción de la inteligencia proyectual como el

diseño de estrategias de autorregulación de los estímulos del exterior (modelos globales de control) y de sistemas de autoinmunidad (filtros de información), encaminados hacia la construcción de un conocimiento más significativo, en el que se consideren las dimensiones biológica, psicológica y social del individuo, y que esté basado en la experiencia y no en la especulación.

Notas

¹ Humberto Maturana (2004) concibe el término de autopoiesis como la posibilidad de auto organización de los organismos vivos. Para el autor, un sistema vivo se caracteriza por la capacidad de producir y reproducir por sí mismo los elementos que lo constituyen, y así define su propia unidad.

² Diane E. Papalia (2010) concibe el potencial humano como el conjunto de capacidades y habilidades con las que nace, desarrolla y adquiere el individuo a lo largo de su vida, como recursos para el aprovechamiento y desarrollo de su ciclo vital.

³ Howard Gardner es psicólogo, profesor e investigador, conocido en el ámbito científico por sus estudios sobre las capacidades cognitivas, la formulación de la teoría de las inteligencias múltiples y su aplicación al campo de la educación.

⁴ Edgar Morin explica que la reflexividad implica un continuo retorno de auto análisis y auto crítica de la mente sobre sí misma.

Referencias

- Gardner, Howard. (2001), Fondo de Cultura Económica.
- Marina, José Antonio. (2012). Barcelona: Planeta.
- Marina, José Antonio. (2013). Barcelona., Planeta.
- Maturana, Humberto. (2003). Chile: J.C. Sáez.
- Maturana, Humberto. (2004). Barcelona: Gedisa
- Papalia, Diane E.(2010). México: Mc Graw Hill.

Ricardo Alonso
Ana Margarita Ávila
Manolo Guerrero

Resumen

El problema: ¿cuál es el conocimiento básico y común para el aprendizaje de la forma, su percepción y significado? El presente trabajo trata sobre cómo el modelo educativo de la Facultad del Hábitat de la UASLP aborda esta cuestión. Se explican los conceptos de forma y significado; cómo se estudian en diferentes niveles, de lo básico a lo específico de cada carrera. Se presentan, también, los contenidos de la propuesta del programa para la nueva materia “Percepción y significado de la forma”; y los comentarios acerca de los primeros resultados de su aplicación en el currículo.

Palabras clave: Forma, Percepción, Significado.

Introducción. Planteamiento académico

En la Facultad del Hábitat la reflexión sobre el concepto *hábitat* inicia desde su propia constitución en 1977 como la *Unidad del Hábitat*. En ese momento se buscó reunir los diferentes programas académicos que desde su trabajo disciplinar e interdisciplinar pudieran *reflexionar, crear y materializar* el espacio habitable del hombre.¹ ¿Cuáles son los conocimientos, habilidades y actitudes que comparten todos los programas académicos y cuáles los que le dan especificidad a cada uno? ; ha sido una pregunta constante para determinar los saberes en cada una de las distintas áreas de estudio: *hombre y la sociedad, del arte y diseño, de la técnica y la tecnología*.

Esta ponencia se centra en un saber sobre la *percepción y significación del hábitat* desde el área de conocimiento del *arte y diseño*, que es común y de base para los seis programas de licenciatura² en la Facultad del Hábitat.

Para comprender este proceso que articula la actividad de investigación con el diseño curricular, sobre todo con lo que respecta a la pertinencia y actualización de los contenidos de los programas de las materias, es necesario enunciar primero los preceptos y la estructura general del *modelo* de la Facultad del Hábitat, para posteriormente detenerse en el caso particular de un programa de materia común que involucra la percepción y significado de la forma.

Forma y significado en el modelo de la Facultad del Hábitat.

La columna vertebral de todos los programas académicos, a nivel licenciatura , en la Facultad del Hábitat, es el taller de síntesis. En esta línea de materias³ se aprende a proyectar a partir de tres acciones concretas: *reflexionar* (donde se identifican los problemas), *crear* (donde se desarrollan las habilidades de diseño) y *materializar* (donde se aplican los conocimientos técnicos). Pero en lo general se trata de un trabajo de *síntesis*, porque lo aprendido en otras materias se sitúa en y a través del proyecto, o bien porque el objetivo del *taller de síntesis* termina por orientar los contenidos de las otras materias. Los talleres de síntesis constituyen la estructura operativa de las carreras y tienen como finalidad proporcionar al alumno el medio para desarrollar sus habilidades de diseño.⁴

En relación con el proceso de enseñanza-aprendizaje de esta actividad del diseño, el *modelo educativo* plantea, a su vez, una estrategia de aprendizaje que sigue una lógica de inmersión en el manejo de la *forma* para alcanzar la *síntesis* en tres niveles sucesivos. En un primer nivel, se introduce al alumno

en los principios y conceptos básicos de la forma, sus atributos y percepción; en el segundo nivel, el alumno se inicia en la conceptualización y manejo de la forma específica de cada disciplina del diseño con relación a los fines propios de cada una de ellas; y en el último nivel, el alumno reconoce la capacidad de expresión por medio de la condición formal del diseño.⁵

Los sucesivos y específicos niveles de aprendizaje son los siguientes:

1er Nivel: Forma – Sus atributos y percepción.

2º Nivel: Forma – Su Función y conformación física y técnica.

3er Nivel: Forma – Expresión, su estética y su significado.

La estrategia se centra en la *forma* entendida como el medio que le confiere la utilidad al elemento diseñado, Por lo tanto, el uso y significado son representados a través de las distintas configuraciones, que son el modo en que el individuo-sociedad le da materialidad a su cultura.

Cabe aclarar que, con respecto al segundo nivel, se trata del manejo de *la forma arquitectónica, la forma objetual, o la forma visual*, en relación a los también específicos aspectos de la función o utilidad de cada una de las disciplinas del diseño (*utilitas*), pero también a los aspectos de su materialización. Para la forma arquitectónica es la construcción, para la forma del objeto es la producción, y para la forma visual es la técnica de representación principalmente; aunque, para los diseños en lo general ya se contemplan los cambios del signo y su significado cuando los procesos son de re-producción o bien post-producción.

Por su parte, en el tercer nivel que es de mayor complejidad y que requiere de mayor profundidad en el campo específico del diseño, por el conocimiento teórico e histórico que de él se tenga, y por el conocimiento sociológico, antropológico que del individuo y la sociedad comprenda; se puede abordar *la forma desde su dimensión expresiva*, da cuenta de la intencionalidad del diseño y permite que ésta pueda ser comunicada, no sólo en el plano de las señales indicativas (denotar), sino en el plano de lo simbólico (connotar). La forma como medio de expresión adquiere su valor comunicativo y estético.

De la anterior propuesta estructural se infieren tres materias, una común para los primeros niveles y otras dos específicas a cada programa académico, o bien, una materia común y otra específica, ésta última ubicada de manera próxima

al quinto semestre donde, todos los programas en el Taller de Síntesis V, tienen como objetivo el aprendizaje de la expresión.

Asimismo se señala que, para responder a la naturaleza de cada carrera, de acuerdo con su práctica profesional, no siempre serán dos o tres grupos de materias los que se necesiten. En el *Diseño Gráfico*, por ejemplo, son más, dado que la comunicación visual se convierte en su función sustantiva, y ya sea como materias independientes o como un contenido relevante, las teorías de percepción, comunicación, semiótica, hermenéutica, cruzan a lo largo de la malla curricular. Otro caso particular es *Restauración de Bienes Culturales Muebles*, su práctica se centra en la interpretación y valoración, entonces, la teoría del arte y su correspondiente análisis iconográfico e iconológico, se convierte en lo fundamental. El extremo es el programa de *Edificación y Administración de Obras*, porque se podría suponer que, al ser una profesión centrada en la materialización y ejecución del hábitat, no requeriría de un conocimiento desde los estudios del arte y el diseño, (que es uno de los tres departamentos de investigación de la Facultad) sin embargo, en eso radica la importancia de identificar una materia de base-común que contribuya a la comprensión del hábitat, no sólo como una realidad construida, sino como una representación de valores, emociones y del mismo significado que el hombre le asigna a su medio.

En la reestructuración curricular de 2013, el hábitat es asumido como un sistema ambiental complejo, y al ser la forma su medio de representación, es necesario concebir *la forma como parte de un sistema*.

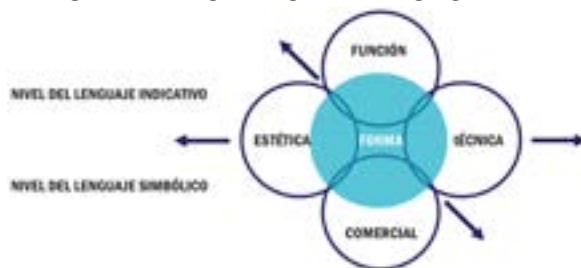
De la teoría de la percepción obtenemos una diferenciación de conceptos de forma que obedecen a la tradición del cientificismo empírico: la *forma material* y la *forma mental* (conf. Fornari, 1989). La primera se define por las características que le son propias al objeto en concreto, la segunda es la imagen que se reproduce en el sistema sensorial y en el intelecto del sujeto. En el mismo orden se encuentran las categorías entre el *objeto físico* y el *objeto percibido* de Arnheim.

Es en la experiencia de creación y en la aproximación a la teoría de la comunicación donde se ubica el concepto de forma en sus diferentes dimensiones, no sólo la perceptual, sino la de signo y significado. Es aquí donde se visualiza el sentido de la forma como parte de un sistema de atributos, de relaciones e incluso de unidad, para el hacer proyectual del diseño, tal y como

se presentará en los siguientes esquemas centrados en la forma (Rovalo, 1985) (Rodríguez, 2004).

El primer esquema muestra la relación entre los conceptos de *Utilitas*, referido a la utilidad o función del objeto, *Firmitas*; referido al proceso de construcción, y *Venustas*; entendido como la relación de tipo espiritual y de placer entre el hombre y la percepción de la realidad que Rovalo (1985) traduce a los conceptos de *Función*, *Tecnología y Expresión*. Como indica Rodríguez (2000:46-47) estos son conceptos que si bien están determinados desde el siglo I en la obra de los diez libros de la Arquitectura de Vitruvio, como principios para generar la forma, permanecieron como tales hasta principios del siglo XX porque en el escenario de este siglo, el factor económico, iba a resultar uno de los nuevos aspectos que se tendrían que considerar para el desarrollo del diseño, tal y como terminó de incorporarlo la Bauhaus en su enseñanza y práctica proyectual.

Por esa razón, Rodríguez incorpora a esta reflexión un cuarto vector, el *comercial*, que si bien no es propiamente un principio fundamental, sí manifiesta, por lo menos, el valor económico que en las nuevas prácticas del diseño se convirtió en un elemento determinante para la configuración. En todo caso, lo que es importante observar son las nuevas relaciones que se pueden inferir a partir del esquema que el autor propone:



Estas relaciones entre función y técnica, nos permiten ubicar un primer nivel de significación en el lenguaje de la forma del diseño, que coincide con lo que se espera aprender en el nivel básico común para todos los programas de licenciatura en la Facultad del Hábitat. Se trata de los significados de la forma que conducen a reconocer la función y algunos aspectos estructurales y constructivos de la forma. Mientras que la relación entre estética y los factores no sólo comerciales, sino sociales y económicos, corresponde a los múltiples significados contextuales de la forma como símbolo.

Además, esto implica que, en la visión del hábitat como sistema ambiental complejo, sea necesaria una comprensión de la realidad o mundo en el

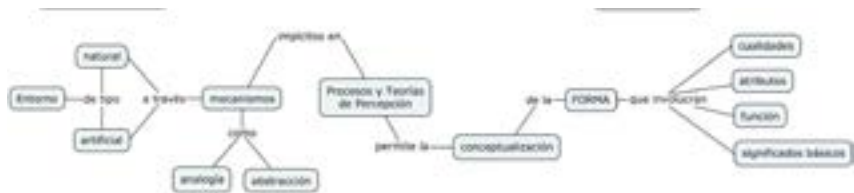
que las profesiones del hábitat se insertan y desempeñan (marco natural), y una comprensión del sentido que se le asigna a lo que nos rodea y a lo que el hombre genera y produce (marco cultural). Esta actuación interesa de manera especial al diseño, por lo tanto, se asume que para estudiar y conocer el hábitat, también se tiene que recurrir a la interpretación, es decir, reconocer en la forma el signo y su significado, desde el acto de percepción hasta el de creación del lenguaje propio del diseño, conscientes del proceso de comunicación en el que está inmerso.

Una vez que se ha señalado cómo se concibe y enseña lo concerniente a la forma y su significado en el modelo de la Facultad del Hábitat, se pasará a explicar el programa de la materia donde se introduce al estudiante a este conocimiento en un nivel básico-común.

Propuesta para el programa: Percepción y significado de la forma

Como se explicó anteriormente, en el primer nivel para el aprendizaje de la forma, se trata de complementar el conocimiento sobre los atributos formales⁶ (*Gestalt*), con el estudio de los procesos de percepción, que se dan en la interacción con el entorno natural y el entorno artificial, para comprender que, en el proceso de percepción de la forma, sea ésta natural o artificial, está implícito un proceso mental de asignación de sentido. Este dar sentido, responde a un conocimiento que es adquirido en el proceso de percepción, ideación e imaginación, con respecto a lo otro y a los otros, por lo tanto es un conocimiento adquirido también del entorno social (cultural).

Como se puede observar en el esquema anterior, se ha partido de reconocer al hábitat como un sistema constituido desde sus dos referentes, un entorno natural y otro cultural que se permean, pero es necesario reconocerlos como dos entidades para poder sustraer de ellas un conocer y un denominar.



Esquema 2. Estructura que muestra la relación entre los principales conceptos que van de la teoría de la percepción a la teoría de la forma y su relación con el hábitat. Elaborado por Mancilla, E. (2014).

Es relevante señalar que se sustrae el conocimiento del entorno, no sólo por el pensamiento abstracto que, hasta ahora, había dominado el hacer del diseño

desde su posición racional instrumental, sino que en esta propuesta también se da cabida al conocer por analogía⁸, dando pie a que más adelante se pueda introducir la hermenéutica.

Desde esa perspectiva, se estudia el proceso de percepción como una capacidad psicofísica que permite al individuo tener conciencia y conocimiento de la realidad. La segunda perspectiva consiste en estudiar el proceso de percepción desde su dimensión comunicativa, en ella se reconoce la función referencial⁹ del lenguaje de diseño. Decodificar y denominar es el fenómeno que adquiere relevancia en este nivel, porque en el diseño se designa a través de la configuración formal.

La configuración formal no es solamente el reconocimiento de las cualidades y atributos de la forma. Se trata de la relación forma-función¹⁰, de contestar ¿Qué es lo que se ha diseñado?, ¿para qué es lo que se ha diseñado?, ¿cómo es usado y/o utilizado lo que se ha diseñado? O bien, las preguntas que surgen de la relación forma-función-técnica: ¿cómo opera lo que se ha diseñado?, ¿cómo es elaborado el diseño?, ¿con qué está realizado el diseño? Las preguntas conducen a los significados básicos de la forma, aquellos que le dan sentido a la utilidad, y por lo tanto, en este nivel, aunque se den a conocer los dos tipos de significados, tanto el denotativo como el connotativo, se busca que el estudiante explore preferentemente los significados que están explícitos, aquellos cuya forma verbal, gráfica, visual, objetual, espacial, son señales de la co-presencia real del entorno percibido, ya sean índices¹¹ naturales o artificiales, de los cuáles el estudiante va a inferir un conocimiento que le resultará básico para después soportar, sobre ese mismo, la formación específica de su carrera y el grado de complejidad cuando pase a explorar la percepción estética de su objeto de estudio y sus significados simbólicos, donde la relación forma-expresión, forma-mercado, forma-técnica, podrán responder preguntas como ¿Para quién es lo diseñado? ¿Qué se quiere comunicar con lo diseñado? ¿Cuáles son los códigos sobre los cuáles se diseña?, entre otras preguntas.

Otro aspecto puntual que se muestra en el esquema dos, es el tema sobre los procesos que permiten la *conceptualización de la forma*. De acuerdo con los tipos de signos que señala Saussure, el *significante* se puede observar en la

*forma y el significado en el concepto*¹². Esta correspondencia implica que los procesos de significación permiten y apoyan en la elaboración de conceptos de diseño sin perder su unidad con la forma que los representa y expresa. De ser así, el lenguaje del diseño no se reduce a los patrones de la composición, ni a los atributos de la forma por la forma misma, sino que su espectro se amplía a saber conceptualizar ideas, intenciones, y argumentos; este es el momento de la pre-figuración y corresponde a un tema específico para el segundo nivel, cuando se estudie lo propio de cada carrera como se muestra en el siguiente esquema de diferenciación:

	Nivel básico común <i>De conocimientos sobre percepción y significado para el hábitat</i>	Nivel profesional específico <i>De conocimientos sobre el lenguaje y expresión para cada carrera.</i>
Sobre la percepción. Comunicación y lenguaje.	PERCEPCION SENSORIAL	PERCEPCION ESTÉTICA
Sobre la forma como lenguaje del diseño	LENGUAJE INDICATIVO <i>Qué es, cómo es, como funciona, para qué es. Quién emite, qué dice, cómo es el mensaje.</i>	LENGUAJE SIMBOLICO <i>Para quién lo dice.Cuál es la intención, qué valores involucra, qué evoca, que sugiere,</i>
Sobre las funciones del lenguaje de diseño.	FUNCIÓN REFERENCIAL Informativa, vicaria	FUNCIÓN ESTÉTICA Emotiva, referencial, conativa, metalingüística
Sobre el signo y significado	DENOTACION <i>Lo explícito</i>	CONNOTACIÓN <i>Lo implícito</i>
Sobre los tipos de signo y su relación con la forma	SIGNIFICANTE Forma (verbal, gráfica, objetiva, espacial)	SIGNIFICADO Concepto (idea, intención, argumento, retórica)

Esquema 3. La segunda columna muestra el énfasis de la materia de percepción y significado de la forma, sin perder las relaciones con los contenidos de la tercera columna. Elaborado por Ávila, Alonso y Guerrero (2013).

El anterior cuadro presenta una totalidad que es conocida por los estudiantes desde el ciclo básico, pero que se profundiza en ella, sobre todo en los contenidos de la tercera columna, hasta que participa del conocimiento propio de su carrera, sin embargo, es importante recalcar que esta diferenciación resulta

útil para establecer y comprender los alcances de acuerdo con el modelo de la Facultad del Hábitat.

De esta manera se determinaron los siguientes objetivos y contenidos en lo general, para la materia básica-común:

Unidad 1

Comprender el concepto de realidad y los elementos que la configuran (entorno natural y artificial).

- Realidad material o física.
- Realidad artificial o cultural.
- Teorías y procesos de percepción de la forma.

Unidad 2

Analizar los procesos de conceptualización de la forma.

- Mecanismos de analogía y proporción.
- Mecanismos de homologación y abstracción.
- Modelización de la realidad (Sustituir, interpretar y traducir) .
- Teorías y procesos de interpretación y comunicación de la gramática formal.

Unidad 3

Comprender las cualidades de la forma como elementos de representación y/o significación básica.

- Las relaciones de la forma en el diseño (Uso, sentido, valor).
- El significado en las formas arquitectónicas, objetuales, visuales.
- Significado y conformación del entorno.
- Teorías y procesos de significación de la forma.

Resultados. De la percepción al significado de la forma

El trabajo responde a diferentes actividades que se han realizado para el desarrollo de los contenidos de una materia determinada. Estas actividades consisten en: a) el análisis y propuesta estructural del diseño curricular realizado por los coordinadores de carrera y la correspondiente comisión, b) el trabajo en academia con los docentes que han venido impartiendo las materias de semiótica, expresión y otras materias particulares de cada carrera en relación con éste tipo de conocimiento, y c) las reuniones de trabajo por parte de los profesores investigadores de tiempo completo que se han agrupado en una línea de investigación denominada *Semiótica para el hábitat*. La materia se imparte por primera vez en enero del 2014 bajo el nombre de Semiótica del Hábitat, y posteriormente se han ido sugiriendo

algunas modificaciones, ajustes y campos de mayor precisión, que son parte de las reflexiones aquí vertidas.

A continuación se señalan algunos de los aspectos que han resultado relevantes para avanzar en el desarrollo de este programa, pues si bien la Facultad del Hábitat ha sido pionera en la formación de la semiótica para el diseño, no significa que esta área de conocimiento esté agotada, pues ni la lógica analítica del signo desde la teoría semiótica, ni la libre interpretación arbitraria ha sido oportuna para el hacer del diseño; aún seguimos aprendiendo a construir nuestro lenguaje por similitud y analogía con respecto al entorno donde habitamos y a través de la codificación y decodificación de los signos formales producidos desde y para el diseño.

Uno de esos primeros resultados (debido a la propia experiencia en la enseñanza y aprendizaje de la expresión en el diseño) es asumir que no todo el aprendizaje viene de la *teoría de la semiótica*, ésta fundamenta gran parte del marco conceptual para el estudio de los signos, pero es necesario recurrir a otras como: la *teoría de la percepción y de la forma* pues constituyen una base epistémica, a las técnicas de análisis *iconográfico e iconológico* que permiten un desarrollo de habilidades lógicas y de interpretación. El diseño como signo en la vida diaria es mejor comprendido desde la *hermenéutica*, pero le es necesario ser aplicado a través del *marco teórico de la comunicación*. Finalmente, no es posible alcanzar la formación en la expresión del diseño sino se contempla el *estudio de la estética* desde la comprensión de las categorías para una estética del diseño, sobre todo, en una actualidad que experimentamos como cacofónica, multi-sensorial, y de constante re-significación.

Otro aspecto que surge después de estas actividades es el estudio casi abandonado de la mirada puesta en el entorno y sus significados. La señale de la naturaleza y su interpretación es un saber que quedó en la experiencia de lo popular, no del conocimiento científico, y ese saber que consiste en identificar los significados precisos, monosémicos, arquetípicos, incluso, de los signos naturales ha sido una tarea emocionante para los estudiantes, pues ahí está depositado una enorme gama de características configuracionales, formas, superficies, estructuras, colores, texturas; materiales que son signo y significado en común unión: elementos constitutivos y básicos en la formación.

Una tercera experiencia en la impartición de la materia ha sido el reconocer que es posible ir de una teoría de la percepción sensorial al estudio de una percepción estética, donde la sensación da paso a la emoción y al sentimiento.

La sensibilidad se desarrolla cuando el estudiante explora y comprende que quizá un estímulo que es percibido como sonido, o como un sabor y no sólo como luz o como fenómeno visual, puede dar paso a ser asociado por analogía a una forma, textura, y/o color, capaces de configurar en la imaginación otras formas mentales, que por abstracción podrán ser trasladadas al lenguaje del diseño. Esta reflexión ha sido parte de la búsqueda y descubrimiento en el arte moderno como bien describe Revueltas:

Voy a hacer una confesión: hasta esta época¹³ yo sueño con una música para cuya transcripción no existan caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento. (...) Más tarde al conocer de cerca la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer cuya gama de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma de mis ojos a mis oídos en música plástica...música en movimiento. (Revueltas, 1998:28).

Finalmente, unas de las preguntas que todo el tiempo estuvieron presentes en las distintas actividades que se realizaron y continúan realizándose en torno al tema de investigación y actualización del currículo son: ¿Cómo enseñar este conocimiento? ¿Cómo se aprende a comunicarse en diseño? ¿Qué hace el diseñador para hacer de sus diseños un medio de significación del hábitat en la cotidianidad del ejercicio profesional? Y, cómo señalamos al principio, ¿qué de éste conocimiento es fundamental, básico y común para que todos los estudiantes de la Facultad del Hábitat, lejos de cerrarse a este saber, estén abiertos a conocer los cimientos del lenguaje de su profesión? Estas preguntas se mantienen en la discusión, porque se ha tomado conciencia de que estas materias, por su posición no pretenden ser una enseñanza de la teoría de la semiótica o de la comunicación, ni una historia de estas ciencias, pero es necesario ubicar a los estudiantes en el contexto histórico de esas ideas y sus estudios, como necesario es tener certeza del marco conceptual y teórico desde donde se trabaja. Esta ha sido, pues, la discusión sobre la propia didáctica que se requiere para introducir a un determinado saber y está estrechamente vinculada a la manera en que se adquiere el conocimiento por inducción o por deducción y a las estrategias que de manera particular, el docente a cargo de la materia, determina.

Notas

¹ La Facultad tiene como misión crear el medio habitable del hombre y la sociedad, a través de la formación de profesionales que coadyuven en su adecuación, preservación, transformación, desarrollo y realización. Además, aborda el problema del hábitat como

totalidad, teniendo como principio y fin último de preocupación el entorno del hombre.

² Los seis programas académicos que se imparten en la Facultad del Hábitat son: Diseño urbano y del paisaje, Diseño gráfico, Diseño industrial, Arquitectura, Restauración de bienes muebles y Edificación y administración de obra.

³ En el plan curricular del 2013 se determinaron diez niveles. El taller de síntesis I común al hábitat, del taller de síntesis del II al VII particulares a cada carrera, pero todos bajo los mismos objetivos, hábitat, hombre y objeto de estudio, conceptualización, materialidad, expresión, contexto, factibilidad, y especificación. El taller de síntesis IX, que es interdisciplinar al hábitat y el finalmente el taller de síntesis X que prepara el proyecto para tesis.

⁴ Reglamento Interno, Facultad del Hábitat, Cap. 3º, Secc. 2ª, Art. 45.

⁵ Son los significados connotativos, que en todas las disciplinas del diseño son de orden más complejo y tienen que ver más con la percepción estética de las cosas, lo cual requiere, como se trata de mostrar, de una mayor inmersión en el campo o “sistema” de la estética de la arquitectura, o del diseño gráfico o industrial, según sea el caso.

⁶ Este conocimiento se imparte a través de otras materias y en el Taller de Síntesis I del Hábitat, Esquema 3. Estructura que muestra la relación entre los principales conceptos que van de la teoría de la percepción a la teoría de la forma y su relación con el hábitat. Elaborado por Mancilla, E. (2014)⁷.

⁷ Mancilla, Eréndira, es investigadora de tiempo completo de la Facultad del Hábitat. Colabora en la línea de investigación de Semiótica para el Hábitat y es responsable de la estructura y temas principales para el programa de la materia común-básica sobre percepción y significado de la forma.

⁸ Se entiende como Analogía al fenómeno de homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente. (Villafañe, 1985:36)

⁹ La función referencial es la formulación intelectual y objetiva de un mensaje en relación con un referente (es decir todo aquello a lo que se remite un signo visual, ya sea en el universo real o un universo imaginario) (Vilchis, 2002:44).

¹⁰ Relación que se muestra a través de los esquemas de la forma de Rovalo (1985) y Rodríguez (2004).

¹¹ A partir de la definición del signo de Peirce por sus usos, como índice el que señala por contigüidad, icono el que representa por semejanza y símbolo el que evoca en lugar del objeto concreto, se diría que, en este primer momento, se introduce al estudiante al conocimiento de uso del signo índice. Caracterización señalada por López, J.M. (1993: 257-277).

¹² López (1993:308), reconoce este estrecho vínculo entre concepto e imagen (forma) en la definición de signo de Saussure.

¹³ La época a la que se refiere Revueltas es de 1917 a 1920 cuando se va a estudiar a la ciudad de México a los 18 años de edad.

Mario Alberto Morales Domínguez

Resumen

El objetivo de esta ponencia es dar cuenta del lugar intermedio del diseño entre los impulsos creativos y los técnicos a fin de situar a la disciplina en el centro de las prácticas de creación contemporáneas y poder asumir la responsabilidad ontológica que ello trae consigo. Desde los inicios del diseño, con William Morris, podemos identificar una preocupación por la responsabilidad del creador para con los objetos que produce y el mundo en que se insertan. Actualmente, en un mundo mercantilizado, fragmentado y con un auge tecnológico, la tarea del diseño ha de ponerse en cuestión a fin de volver a asumir esa responsabilidad y revalorarse como una labor poética y ontológica que responde a las demandas de su tiempo.

Palabras clave: *Ontología, técnica, William Morris.*

de los productos. Morris identificaba las prácticas de creación de su tiempo bajo la etiqueta de las artes y los oficios; hoy todo aquello lo reconocemos con el nombre de diseño.

En *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir* (2013), Morris describía a la sociedad de su tiempo como un estado de guerra perpetua, para él, guerra es igual a comercio. Si bien la competencia estimula la producción, esta producción siempre es de algo que busca un beneficio, por ello termina saturando todo y generando desperdicio. Morris en 1883, decía:

Quiero que los propios artesanos (es decir, quienes hacen objetos) estén en una posición tal que puedan negarse a hacer objetos absurdos e inútiles o a hacer objetos feos y baratos que son el pilar del comercio competitivo y que, en realidad, son objetos de esclavos, fabricados por y para esclavos. (...) y que se enseñe a los hombres a pensar en su trabajo y disfrutarlo. También quiero que se restrinja el despilfarro del sistema de intermediarios para que se ponga a los trabajadores en contacto con la gente (Morris, 2005: 80).

Desfavorablemente para lo que dio impulso inicial al diseño, justo en sentido opuesto a lo proyectado, en lo que respecta al entorno contemporáneo, la tarea de la disciplina parece que ha quedado supeditada al discurso mercadológico, como lo señalan (Margolin & Margolin, 2003). Así, la generación estética de la vida se mantiene girando sobre los mismos ritmos, los mismos objetivos y en general la misma cosmovisión donde no hay muchas alternativas para proponer o desatar nuevas perspectivas.

En el ámbito especializado del diseño, las preocupaciones han surgido y han ido creciendo conforme avanza la propia disciplina. “Las teorías sobre el diseño para el mercado se han desarrollado extremadamente bien y abarcan diversas áreas, desde sus métodos de diseño hasta estudios de manejo gerencial y semiótica para la mercadotecnia” (Margolin & Margolin, 2003: 5). Pero lo relevante es que, en esa prioridad hacia el mercado, lo que se hace cada vez más abismal es precisamente la separación de los creadores con la sociedad en que se encuentran.

Hoy en día, vivimos en una sociedad profundamente fragmentada. Todo se vuelve parte de un proyecto que mundializa, donde el mercado es la lógica única mediante la cual todo se une a la vez que se fragmenta (Pérez Cortés, 2014a). El contragolpe de esta tendencia, a través de la economía de mercado, es que ésta promueve relaciones tecnológicamente mediatizadas donde el

eslabón se convierte en el elemento preponderante y se coloca por encima de los elementos relacionados. El capital se apropia ya no sólo de los productos al convertirlos en mercancías, sino de las relaciones a través de las tecnologías que las hacen explícitas.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy (2006) diría que el capital es la medida del *con*. Es decir, el estar-juntos de los hombres se convierte en una medida aún más relevante que los hombres mismos en relación. Lo único que importa es el ser comerciante o ser comerciado. El capital “es la «alienación» del ser en cuanto ser-social” (Nancy, 2006: 82).

Aunque haya un lazo que une a los hombres de todas partes del globo, este lazo, a la vez que los reúne, los separa cada vez más. En ese contexto, Pérez Cortés sitúa un esbozo del presente sin un lazo social orgánico, sino más bien fragmentos de sistemas difícilmente articulables: “El mundo social aparece ahora como un gran rompecabezas cuyas piezas no embonan nunca” (Pérez Cortés, 2014a: 38).

En un mundo tan mediatizado como el nuestro, el riesgo que se corre es perder de vista nuestra responsabilidad sobre lo que sucede y se crea en él. El diseño podría ser definido, por un lado, como el pensamiento sobre lo que puede o no ser el mundo. Pero también es la puesta en práctica de esa proyección aplicada en productos que se insertan y modifican la realidad.

Si nos remitimos a Morris, podemos identificar una preocupación teórica filosófica que acompañó a la gestación de la disciplina emparentada con la responsabilidad del creador para con los objetos que produce y el mundo en que se insertan. Sin embargo, el diseño corre el peligro de ser entendido como una actividad meramente técnica, como un medio para alcanzar fines que han sido determinados desde intereses ajenos al medio que se usa para lograrlos. Los fines ahora siempre estarían determinados por el mercado.

Podría pensarse que, viendo al diseño como una actividad meramente técnica, la responsabilidad sobre él desaparece, pues toda ella recae sobre las lógicas del mercado. Sin embargo, hay que recordar con Heidegger (1994), que incluso la técnica tampoco es un medio inocente: es una forma de hacer el mundo, es decir, podemos situar al diseño en medio de dos impulsos, uno técnico instrumental y otro como una actividad creadora que no se agota en el

cumplimiento de una función, sino que se responsabiliza de todo lo existente en su hacer.

En Heidegger (1994), el peligro que se corre, al tomar a la técnica sólo como un medio, es que el hombre olvide para siempre la posibilidad de crear. Este autor propone asumir la esencia de la técnica en su peligro; en otras palabras, esto equivaldría a asumir el diseño como una práctica de creación con todos los riesgos que esto implica.

Heidegger llama a ser responsables, no en un sentido moral, sino en el sentido de permanecer atentos a las consecuencias de nuestro hacer sin dejar de situarnos en la tarea de crear. La esencia de la técnica pone al hombre en camino hacia su propio *sino* (destino). Pero hay que aguardar para que éste aparezca. El hombre sólo llega a ser libre si pertenece a la región del *sino*. Hay que asumir que el *sino* es siempre peligro. El peligro es que al hombre le sea negada, para siempre, la posibilidad de dar cuenta de una verdad más inicial que es su propia responsabilidad en la creación. Hay que esperar manteniendo la vista hacia el peligro más extremo, dice Heidegger.

En el mundo contemporáneo, donde la técnica ha sido desarrollada de manera inaudita a través de los dispositivos tecnológicos que forman parte ya de nuestras vidas, las preocupaciones de Morris vuelven a adquirir sentido. Recordemos que se oponía al capitalismo y a la instrumentalización de las prácticas de creación por las máquinas.

Ahora estamos todo el tiempo llamados por las tecnologías para superar una y otra vez lo ya alcanzado, situándonos en un estado caótico de presente siempre inmediato y de futuro incierto. De acuerdo con Heidegger (1994), esto se debe a que estamos metidos en una estructura de emplazamiento que no se termina de completar nunca, sino que se satisface en su propia provocación.

Para Pérez Cortés (2014b), nos encontramos en un estado caótico de presente inmediato, con futuro incierto. Estamos todo el tiempo, lanzados hacia adelante y situados totalmente “a expensas de lo que seamos capaces de inventar” (Pérez Cortés, 2014b: 21). Todo está por inventarse, dice Pérez Cortés. Pero lo que se produce, así como es impredecible, también puede ser tomado como una tarea poética.

El diseño ha de ser entendido entonces a partir de un impulso creativo que nos fuerza a dar respuestas frente al mundo contemporáneo. El diseño ahora

se ve ante una tarea casi épica: asumir la vida como creación permanente. En otras palabras, Pérez Cortés (2014b) toma el desolador panorama en el que nos encontramos como la perfecta ocasión para asumir por fin el compromiso creador.

Dentro de lo que Édouard Glissant identificaría como caos-mundo definido como “la colisión, la intersección, las refracciones, las atracciones, las convivencias, las oposiciones, los conflictos entre las culturas de los distintos pueblos de la totalidad-mundo contemporánea” (Glissant, 2002: 82), Pérez Cortés ve la oportunidad del surgimiento de una nueva inteligencia creadora. Para ello, rescata la noción *creolización*, o *criollización*, del mismo Glissant, como factor generador de imprevisibilidad como una poética del caos, pero también una poética de la relación. Lo que está por inventarse entonces, diría Pérez Cortés, son las relaciones mismas: fusiones, flujos, cruces, redes, etc. Lo que nos ha quedado claro a los contemporáneos es que no hay núcleo, que no somos más que relaciones entrelazadas; y lo que habría que rescatar, dentro de este panorama, es que el diseño juega un papel importante en el modo en que este entrecruzamiento de relaciones adquiere apariencia.

Para Jean-Luc Nancy, en el mundo actual hemos quedado ya expuestos, desnudos, ante nuestra propia comparecencia; es decir que ha quedado desnudo el lazo que nos une los unos con los otros. La división, que a la vez nos une y nos separa, queda como la única condición de nuestra existencia. Hoy, más que nunca, podemos darnos cuenta de que nunca estamos solos. “Comparecemos: venimos juntos (en) al mundo” (Nancy, 1992: 373).

Cada uno como individuo y como *seres con*, somos responsables de todo lo que puede ser dicho y lo que puede ser. Todo es nuestra responsabilidad, con todo y sus aporías. “Una vez que no hay autoridad que pueda medir nuestra responsabilidad, dividiéndola en partes circunscritas y definir su alcance, entonces no hay nada que pueda salvarse de una responsabilidad que lentamente viene a ser idéntica a la existencia misma” (Nancy, 2003: 290). Éste es nuestro tiempo.

Este tipo de pensamiento relacional nos sitúa en dos condiciones de la creación: 1) es siempre resultado de una relación. Como ya lo habría identificado Gilbert Simondon (2009), toda individualización es siempre relativa; supone una

realidad pre-individual que no completa nunca y que se mantiene siempre en relación con el mundo.

La unidad y la identidad son sólo fases del ser que están en constante cambio, pues están compuestas por fuerzas en tensión y en devenir. Tal como lo habría dicho Deleuze en relación con el cuerpo: “Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación” (Deleuze, 1986: 60). De esta manera, se abre la posibilidad para entender como principio ontológico el ser en relación. “La existencia es con: o nada existe” (Nancy, 2006: 15).

Ahora, 2) habría que entender también que la creación implica siempre una transgresión. Así, tomando en cuenta que la creación siempre se da como cambio en las relaciones, ésta altera no sólo el objeto material, o individuo sujeto de la creación, sino todo su medio. De esta forma, la transgresión no es más que el resultado de llevar lo existente al límite de sus posibilidades; así se instaure un nuevo límite de lo posible.

La posibilidad de creación ya está latente siempre en la existencia y no es otra cosa más que la transgresión de la existencia misma. Como lo maneja Michel Foucault, en *Prefacio a la transgresión*, la transgresión y el límite se dan sentido uno al otro. Pero la transgresión no se opone a nada, sólo “toma la medida desmesurada de la distancia en la que se abre y dibuja el trazo fulgurante que le da nacimiento. No hay nada negativo en la transgresión” (Foucault, 1999: 168). La transgresión afirma el ser limitado abriéndolo a la existencia.

El diseño puede ser visto entonces como una labor *poiética* y ontológica. Es necesario, en éste ámbito, plantearse todas las cuestiones acerca de nuestro futuro y la forma en que queremos construirlo. Como lo diría, en su libro *Filosofía del diseño*, el filósofo Vilém Flusser: “Diseño significa, entre otras cosas, designio, destino. Plantearse estas preguntas constituye un intento conjunto de asir el destino con ambas manos para poder conformarlo juntos” (Flusser, 2002: 128).

La capitalización de todas las relaciones no es más que otra consecuencia del olvido del ser, como diría Heidegger, pero sobre todo, el olvido de que el ser es en relación. Para Heidegger (1994), el arte es la región distinta de la técnica pero emparentada con su esencia, desde la cual sólo se puede enfrentar la técnica. “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede

ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado” (Heidegger, 2010: 7). La importancia del creativo en este mundo fragmentado, diría Pérez Cortés (2014a), es que realiza un esfuerzo por generar un puente entre él, su obra y el mundo en que ésta se inscribe. Esa obra participa en la creación del mundo a la vez que forma parte de la creación del propio individuo que la realiza. Es un esfuerzo, por decir algo, dentro de ese mundo, tomando en cuenta no sólo los fragmentos a los que se ve enfrentado y desde los que es demandado todo el tiempo cualquier individuo, sino también de los intersticios de los fragmentos. El creativo logra dar orden a ese mundo caótico que tiene enfrente, a la vez que se inscribe en él a través de su obra. Sólo asumiendo que la tarea del diseño no está separada de la del artista, sino que comparte la responsabilidad de la creación, entonces se podrán ofrecer respuestas desde esta disciplina, tal como el mismo William Morris lo planteaba.

“La obra mantiene abierto lo abierto del mundo” (Heidegger, 2010: 34). En esa obra se ven involucrados tanto el creador como el espectador, pero sobre todo, el mundo que se crea entre ellos. Por supuesto, hay un riesgo en toda obra de este tipo. El resultado no puede ser calculado. Y, sin embargo, no deja de ser diseño. Se trata de una proyección hacia el futuro que lo único que hace es asumir su posición en él. La obra, en este caso, no puede ser forzada a nada. Serán las relaciones que se establezcan con ella las que determinen su operación. De lo que se trata es de crear posibilidades siempre nuevas en donde se ejerza la libertad de creación, y que estas permanezcan abiertas.

Diseñar de esta manera sería la labor del creativo contemporáneo. Sólo traspasando las fronteras entre las diferentes disciplinas es como podemos hacernos cargo de la responsabilidad que tenemos sobre nuestras propias relaciones. Por supuesto, no sólo el diseñador y el artista estarían involucrados, sino también el científico, el filósofo o el poeta.

Como guía, Pérez Cortés (2014b) enfatiza en la importancia de no solamente crear mezclas insospechadas, sino, sobre todo, lo que Foucault llamaría heterotopías. Las heterotopías, como las definió Foucault (2010), son lugares que, como las utopías, pertenecen a los intersticios, a los sueños, y, sin embargo, tienen lugar y tiempo determinado. Recordemos que Foucault identificaba las heterotopías remontándose a los juegos infantiles donde cualquier lugar puede convertirse en cualquier otro gracias a un juego imaginativo. Decía Foucault que una sábana en la cama de los padres podía convertirse en un océano, por ejemplo. Así, a través del montaje y en general de cualquier superficie de un

cuadro, cualquier cosa se hace posible para la mirada. Ésa es la labor del arte. Para Foucault, las heterotopías son prácticas o incluso técnicas de la libertad.

Siguiendo a Glissant nuevamente, Pérez Cortés habla de una “realidad diseminada en archipiélagos”, es decir, un tipo de pensamiento que escapa a toda lógica del sistema. El sistema, diría Glissant (2002) teme a lo impredecible, a lo indeterminable. Por ello, sólo una lógica de archipiélago, es decir, fragmentaria, por destellos y apariciones, es la única posibilidad de inscribirnos en la impredecibilidad de la relación mundial actual. Con la creolización, propuesta por Glissant, lo que se permite es la aparición de espacios de crisis que conjuntan realidades antes incompatibles; nuevos territorios para las combinaciones. Se trata de un desorden con efectos totalmente nuevos; una multiplicidad que es toda conectable entre sí; una concepción rizomática. “En el ámbito de la heterotopías, las paradojas, lo anómalo y las antinomias se vuelven la realidad del pensamiento mismo” (Pérez Cortés, 2014b: 29).

En conclusión, hoy es momento de volver a realizar un giro en la concepción del diseño que nos devuelva hacia la responsabilidad de la disciplina. Tan sólo hace falta recordar aquel movimiento que le dio origen, como una respuesta ante distintas demandas. El diseño se colocó en aquel entonces en medio de

diversas cuestiones referentes tanto a la relación entre el arte y la industria como en lo referente al ornamento, la utilidad y la belleza.

Una vez que se entiende esta posición social del diseño, no quedan fuera las reflexiones acerca de lo que significa la labor de diseñar. Es necesario dar cuenta de esto para poder tomar al diseño como lo que es: una toma de posición existencial respecto del mundo, diría Flusser (2002). Por supuesto, ahora las demandas son diferentes. En medio de un panorama donde pareciera que quedan cada vez menos espacios para la libertad, donde prácticamente todos los conceptos han sido capitalizados, desde la belleza y la funcionalidad, hasta la misma libertad y las relaciones entre los seres humanos, no queda de otra más que volver a replantearnos la apuesta que un día dio nacimiento al diseño, que seguramente ha dado y dará ocasión a muchas otras: la posibilidad de hacernos cargo de nuestras creaciones.

Referencias.

- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1999). "Prefacio a la transgresión" en Foucault, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona: Paidós: 163-180.
- _____ (2010). *El cuerpo utópico/Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Heidegger, M. (1994). "La pregunta por la técnica" en Heidegger, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal: 9-37.
- _____ (2010). "El origen de la obra de arte" en Heidegger, *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza: 11- 62.
- Margolin, V. y Margolin, S. (2003). "Un 'modelo social' del diseño" en *Encuadre, Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, 2, (3): 5-9.
- Meggs, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. México: McGRAW-HILL.
- Morris, W. (2005). *Escritos sobre arte, diseño y política*. Sevilla: Editorial Doble J., S. L.
- _____ (2013). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*. La rioja: Pepitas de Calabaza
- Nancy, J. (1992). "La comparison/The compearance: from the existence os «communism» to the community of «existence»" en *Political Theory*, 20 (3): 371-398.
- _____ (2003). "Responding to existence" en *Nancy, A finite thinking*. California, Stanford University Press: 289-299.
- _____ (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Pérez Cortés, F (2014a). *Crear crearse*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____ (2014b). "Una vida dedicada a la creación" en *Espacio Diseño*, 224, abril-mayo: 20-32.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus; La cebra.

Laura Ma. De los Ángeles González García
Jaime Guadarrama González
Linda Emi Oguri Campos

Resumen

El diseño como actividad profesional ha tenido una evolución continua, considerando cambios tanto de forma como de fondo, pero no se había visto nunca una transformación como la de hoy en día: el paradigma del diseño, los principios forma-función y más tarde forma-contenido, han quedado cortos a las circunstancias actuales. Es esta razón que obliga a las universidades de Diseño a elaborar un currículo que pueda romper con los límites disciplina-rios en los planes de estudio y ofrecer al estudiante de diseño la capacidad para poder enfrentarse a los nuevos retos y proyectos de diseño.

Palabras Clave: *Diseño, paradigma, currículo, postmodernidad.*

en sociedades altamente tecnológicas sino en sociedades en vías de desarrollo (Margolin, 2010).

Es importante comprender al diseño contemporáneo como entidad de saberes tecnológicos, científicos, metodológicos, artísticos e históricos, sin pretender pensar en ellos como entes singulares en ésta idea del concepto de *Diseño*.

El diseño no tiene temática en el sentido tradicional de otras disciplinas y campos del saber, como observo Richard Buchanan los diseñadores están continuamente inventando nuevos contenidos, por consiguiente es imposible limitar la investigación del diseño a un conjunto fijo de productos materiales o inmateriales (Margolin, 2009).

El diseño se resiste a una definición limitada y circunscrita en un cuerpo de conocimientos acotados y aprendidos; él, se expande, va más allá de sus límites esenciales, se transforma continuamente, es multidimensional, atemporal, como decía Chávez “el diseño se aprehende, no se estudia” refiriéndose al ser multidisciplinario del Diseño.

Richard Buchanan, en el *Primer Congreso de los estudios de Doctorado en Diseño* en la universidad de Ohio en 1998, dice del pensamiento *Paleotérico* y *Neotérico* haciendo referencia al diseño:

El pensamiento paleotérico se basa en la identificación de temáticas discretas, tal y como nos encontramos en la universidad hoy en día” y el pensamiento Neotérico “basado en los problemas nuevos que surgen tanto en la práctica como en la reflexión teórica formal” trasladado a la educación sería: “ la educación Paleotérica, amplía el conocimiento de una temática particular, con frecuencia de forma cada vez más detallada”, mientras que el objetivo de la educación Neotérica consistía en “recopilar recursos provenientes de cualquier campo de aprendizaje anterior para poder encontrar nuevas maneras de abordar los problemas nuevos, creando así un nuevo corpus de conocimiento y aprendizaje (Margolin. 2009).

Se debería desarrollar una comprensión del diseño como un proceso de pensamiento continuo y no meramente operacional, visto así, el diseño es un campo de conocimiento *neotérico* donde se resuelve con diferentes recursos intelectuales nuevos paradigmas en el diseño. *Diseño* puede significar muchas cosas para quién vive de él, el hombre ha de reconocerse a partir de su ser y su quehacer.

Muchos años han pasado desde las concepciones de un currículo netamente artesanal, como lo fue el de la Bauhaus en 1919; su modelo pedagógico fue basado en un ideal utópico, poco a poco las escuelas de diseño se fueron alejando de este modelo y abordaron un cuerpo de conocimientos más científico y técnico.

La Ulm, en 1937, rechazó el modelo artesanal de la Bauhaus por un modelo que respondía a las necesidades de la época. Las universidades en la actualidad tiene la tarea de proponer una pedagogía contemporánea del diseño, que dé respuestas a las problemáticas a las que se enfrenta un profesionalista del diseño cada vez más complejas, amplias y que requieren de mayores conocimientos en diversas áreas del saber humano.

Actualmente los egresados de las universidades están más interesados en innovar el currículo de diseño, pues reconocen que su formación fue limitada para, ahora, hacer frente a los problemas de diseño que se le presentan, y no solo problemas de la propia disciplina sino también en la percepción pública de la profesión. Basta reconocer el interés que tienen en realizar trabajos de evaluación profesional donde proponen una especie de manuales que expliquen: qué es el diseño y cuál es el quehacer de un diseñador (problema en especial del Diseñador Gráfico, no así del Industrial). Esto pone en tela de juicio la dudosa conceptualización que se percibe del diseño desde su interior, la poca unidad y consistencia en el gremio, lo que se enseña y lo que necesita saber el diseñador en la práctica.

El currículo adecuado deberá contemplar el buen entendimiento de la disciplina, que permitirá comprender al diseño a partir de un concepto general y no una definición tajante, esto posibilitará tener claro el objeto de estudio de la profesión y saber que éste se transforma, se expande y evoluciona con el tiempo, además de tomar en cuenta esto, los programas de estudio deberán contemplar un cuerpo teórico multifacético (conocimiento neotérico), para conectar y relacionar al diseño con la cultura, la historia, la sociedad, la tecnología, la ciencia, los ambientes y las personas.

No se ha perdido el anhelo de un diseño curricular ideal, estamos en un periodo histórico en el que los modelos de pedagogía del diseño están creciendo y cambiando rápidamente. Numerosos teóricos han ido más lejos de solo definir o tratar de definir a la disciplina, no solo para tener un concepto claro de la profesión, sino, y más importante aún, para organizar el currículo de diseño en las universidades.

Bruce Archer, en una ponencia del Royalt Collage of Art en Londres, declaró que el diseño con “d” minúscula era “la encarnación combinada de configuración,

composición, estructura, propósito, valor y significado en las cosas en los sistemas artificiales”.

Richard Buchanan definió al diseño como: “el diseño es el poder humano de concebir, planificar y crear productos que sirven al ser humano para la consecución de sus propósitos individuales y colectivos. Aporta la inteligencia, el pensamiento o la idea, que organiza todos los niveles de producción” (Ibañez, 2003).

Lo que tienen en común las dos definiciones es que no conciben al diseño en términos generales y no lo limitan a un conjunto de categorías taxonómicas determinadas. Como el diseño es un campo de estudio “neotérico” (que está en constante evolución, no es estático), el campo de estudio es la acción humana. Otra definición de diseño es la de Herbert Simón dada en un seminario en 1968:

Diseña todo aquel que piensa en formas de actuar dirigidas a cambiar las situaciones existentes por otras preferidas. La actividad intelectual que produce artefactos materiales no es diferente a la que prescribe remedios para un paciente o el que diseña un plan de ventas para una compañía o una política de bienestar social. El diseño así entendido, es el núcleo de toda formación profesional; es lo que diferencia principalmente a las profesiones de las ciencias (Pelta, 2004).

Sin embargo, el diseño tiene rasgos tanto del arte como de la tecnología, de las ciencias y de aspectos sistemáticos.

El crítico Maurizio Vitta, habla no solo de producción de objetos útiles, procesos, servicios y técnicas sino de una “cultura del diseño” que engloba la totalidad de disciplinas, fenómenos, conocimiento, instrumentos analíticos y filosofías que el diseño de objetos útiles y sistemas de comunicación debe tomar en cuenta, en cuanto que esos objetos son producidos, distribuidos y utilizados en el contexto de modelos económicos y sociales que son cada vez más complejos y esquivos. La importancia de que el diseño se encuentre cada vez más inmerso en ámbitos que antes no eran tomados en consideración incluso destacados filósofos como Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard y Gianni Vattimo han reconocido al diseño como una representación importante en el desarrollo de la cultura.

La actual demanda de un currículo de diseño más eficiente que responda a las necesidades de la postmodernidad, es una nueva forma de conceptualizar el diseño, romper con las didácticas bauhauseanas y modernistas obsoletas, es una acción imperante para nuestras universidades. Se requiere una pedagogía del diseño de estructuras más sólidas, que den luz verde a las iniciativas, que

estimulen la originalidad y valoren los hechos ocasionales. Una pedagogía que experimente nuevas formas de conocimiento y nuevas formas de sentir, que incorpore la intuición y la objetividad, entendidas como la voluntad de provocar cambios y llegar a formas de actuar diferente. Una pedagogía mixta que confunda los conocimientos y la metodología discursiva con las propias vivencias, las predisposiciones, los gustos, las intuiciones; que niegue los valores absolutos en el diseño. Dentro de esta perspectiva, y con el fin de generar novedosos razonamientos, la escuela debería introducir estrategias pedagógicas destinadas a crear en el alumno situaciones conflictivas que le exijan el replanteamiento crítico de sus propias convicciones y modelos culturales.

No es la finalidad de este trabajo, plantear estrategias didácticas novedosas de diseño, son extractos de muchos teóricos de la educación en el diseño los que han planteado y aquí solo se han recopilado, por ejemplo Jordi Pericot filósofo y doctor en historia del arte, director de la revista *Temas de Disseny*, de Barcelona, ha desarrollado una intensa labor de investigación y pedagogía en temas de diseño y propone el siguiente marco pedagógico para los futuros diseñadores:

Una gran capacidad de transversalidad, equilibrada con una buena capacidad de síntesis. Solo conociendo a fondo los complejos problemas actuales de diseño y sus distintos ámbitos del conocimiento se podrán coordinar equipos de diseño multidisciplinarios y sintetizar adecuadamente sus contenidos.

La suficiente capacidad analítica para deconstruir las actuales visiones estético-consumistas del diseño, y construir nuevos modelos de comportamiento, que conduzcan a soluciones de diseño sintéticas y eficaces para el ser humano.

Un gran nivel de conocimientos tecnológicos, en sintonía con el desarrollo de un sentimiento creativo, que permita generar alternativas originales y de interés general. Esto obliga al diseñador a un cierto dominio de las herramientas tecnológicas, herramientas, que aunque básicas, se presentan como algo efímero por el hecho de estar en continua evolución.

Una vocación de actor social, con un alto sentido de la responsabilidad, que tome en consideración el diseño como un sistema, esto es, como producto significado a través del uso en un contexto real. Una especial sensibilidad para contribuir a un desarrollo que armonice los intereses de mercado con el respeto al medio ambiente. Diseñar debe ser sinónimo de tomar en consideración los

recursos naturales, y los efectos que la propuesta de diseño producirá sobre el entorno que sustenta nuestra vida.

Los diseñadores conceptualizan; y luego planean y proyectan, el que diseña debe pensar en formas de actuar diferentes, dirigidas a cambiar situaciones existentes. Convertir *situaciones indeterminadas en otras determinadas* crea continuamente nuevos paradigmas de hacer en el diseño. La evolución de paradigma en el diseño no es otra cosa que la apertura a otros conocimientos científicos, tecnológicos, sociales y/o circunstancias; fenómenos que puedan fundamentar la actividad intelectual del diseño. El diseño es el reflejo de nuestro tiempo. Lo que nos define hoy como sociedad lo define mejor Zygmunt Bauman en su libro *Vida Líquida*, la precariedad y la incertidumbre constante es la manera habitual de vivir en nuestras sociedades contemporáneas, “...la vida consiste hoy en una serie (posiblemente infinita) de nuevos comienzos... pero también de incesantes finales, es decir, librarse de las cosas cobra prioridad para volver a adquirirlas. La postmodernidad es considerada la ausencia de la razón el imperio de la razón quebrada”, en la postmodernidad la verdad es eventual, se destruyen paradigmas de las ciencias, la verdad se reparte en pedazos. El diseño en la postmodernidad se transforma y se expresa, como es efímero, tenue, sutil, evanescente, es periódico y caduco, ya nada es para siempre, como la verdad absoluta en la ciencia, el diseño es ilimitado, “las cosas son apariencia pura” (Vazquez en Encuadre, 2002).

El diseño esconde al objeto, lo desaparece y en su lugar queda la imagen, visto así, la realidad en el diseño es realidad de la apariencia, de lo efímero, de lo desechable; el diseño expresa cómo es la postmodernidad, pero esto no es para nada desvalorizante, ni decadente, nos ha de permitir explicar los valores de la diversidad, de las verdades fragmentadas y estructurar un contrasentido de la razón. El diseño es una actividad postmoderna que ha de configurarse como una disciplina científica a partir de la adopción de otras verdades (conocimiento neotérico), Herbert Simón decía del diseño, que era una actividad intelectual destinada a todo aquel que piensa en cambiar situaciones existentes, situaciones sin precedente (nuevos paradigmas), lo llamó ciencia de lo artificial, “Ciencia del Diseño”.

Conclusiones

El diseño contemporáneo ha de pensarse como generador de cultura, generador de experiencias llenas de significados, factor de bienestar humano, agente

de cambios sociales y promotor de capital cultural, entendiendo el “capital cultural” como lo definió Pierre Bourdieu.

El diseño postmoderno ha de ser creador de nuevos significados, de un pluralismo cultural (Venturi); es creador no solo de objetos sino de entornos y sistemas complejos para vivir, trabajar y aprender. El diseñador ha de prepararse para este cambio constante de las demandas de una sociedad global y postmoderna, ha de comprender los cambios sociales, adelantarse a éstos, e incluso, proponer soluciones, reconocer los valores de la sociedad y ser el intermediario cultural, ser hábil investigador y estratega, elaborar discursos que participen en una transformación social igualitaria.

El diseñador ha de tener cualidades específicas como:

- Reflexión crítica.
- Síntesis expresiva.
- Ser un comunicador flexible.
- Tener flexibilidad psicológica.
- Sensibilidad.
- Sentido creativo.
- Pensamiento amplio.
- Informado.

Referencias.

Ibáñez, V. (2003) “Reconstrucción del término diseño. Memorias del XI Congreso de Académicos de las Escuelas de Diseño Gráfico.” en *La cambiante definición del diseño*. México: Universidad de Guadalajara.

Margolin, V. (2010) *Los Estudios del diseño y la educación de los diseñadores*. [en línea] disponible en: tddelisava.net/coleccion/5/Margolin-es/view?set_ consultado el día (08 de marzo 2015).

Pericot, J. (2010). *Limites pedagógicos del diseño moderno*. [en línea] disponible en: http://tddelisava.net/coleccion/6/Pericot-es/view?set_ consultado el día (08 de marzo 2015).

Pericot, J. (2010) *El Diseño y sus futuras Responsabilidades*. [en línea] disponible en: http://tddelisava.net/coleccion/6/Pericot-es/view?set_ consultado el día (08 de marzo 2015).

Pelta, R. (2004). *Diseñar Hoy. Temas contemporáneos del diseño gráfico*. España: Gràfiques 92 S.A.

Sparke, P. (2010). *Diseño y Cultura. Una introducción. Desde 1900 hasta la Actualidad*. GG.Diseño.

Encuadre, (2003). “Reconstrucción del término diseño. Memorias del XI Congreso de

Matilde Breña Sánchez

Resumen

A partir del estudio de las Tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin y de la Investigación sobre el diseño llevada a cabo los últimos 45 años, se realiza un análisis del quehacer del diseño en relación con las características del estudio de su historia dentro del propio campo, lo que ha incidido, significativamente, en la representación que de su práctica impera entre los grupos sociales. A su vez, este limitarse a una visión historicista, ha acotado su participación en el devenir cultural a ciertos sectores sociales de acuerdo con intereses comerciales, cuando su ejercicio en las sociedades contemporáneas demanda un mayor compromiso de sus profesionales.

Palabras clave: capitalismo, diseño, historia, modernidad.

El campo del diseño, desde hace 45 años, se encuentra sumido en un giro reflexivo que ha llevado a investigadores de muy diversas disciplinas a estudiar los múltiples elementos que definen la profesión, sus actividades entre las dinámicas sociales y la representación social que la caracteriza. También se han analizado los cambios provocados por las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en su quehacer y el potencial que estas le brindan para su práctica. Aunque mucho se ha avanzado en términos de investigación, sus hallazgos y propuestas han tenido poca incidencia en la formación de los estudiantes y en el desempeño de los profesionales del diseño en México.

Investigación sobre diseño (Design Research) es el término genérico que engloba las diversas líneas de investigación y los distintos perfiles de los temas antes descritos. De entre las líneas de investigación dominantes, destaca que se denominan *diseño de interacción* por su importancia en los cambios recientes del discurso del diseño. Esta se caracteriza por su enfoque en la figura del usuario del diseño, en torno a él reflexiona cuestionando y descubriendo sus formas de proceder e interactuar con y entre la materialidad que es objeto del ejercicio de esta profesión.

Asimismo, la *investigación sobre diseño* ha identificado y definido el *pensamiento de diseño* como una particular forma de abordar la realidad y construir conocimiento, distinto a como lo hace el pensamiento científico o el pensamiento artístico.¹ Al cabo de estos años de investigación, en la actualidad, y a diferencia de discursos de la era industrial, el *pensamiento de diseño*² apunta a ser más sensible sobre cómo el ser humano selecciona y usa los productos de su vida diaria, a través de las metodologías de *diseño de interacción*.

planeamos una acción? ¿Cómo creamos la forma concreta de experiencia? ¿Cómo evaluamos las consecuencias de una acción? (Buchanan, 2001: 11).

Este planteamiento conlleva la transición de la atención de los diseñadores, usualmente centrada en los objetos, a dirigirla a las necesidades del usuario y las cualidades de la interfaz y la intersubjetividad, lo que incide a nivel cultural y supone un cambio radical en los procesos de planeación, creación y concreción del diseño. Ante el presente panorama, cabe analizar este cambio de axioma desde distintas perspectivas.

Cultura de diseño

A principios del siglo XX, el diseño fue concebido como un eslabón más de los procesos de producción. Durante su formalización como disciplina generadora de valores de uso y de cambio, se consolidó un cuerpo de conocimientos centrado en los elementos e instrumentos necesarios para dar forma, así como en las habilidades de representación gráfica y material. No obstante, ante los cambios que demanda la formación de profesionales en la actualidad y dada la incidencia y ubicuidad del diseño en las sociedades contemporáneas, es relevante ampliar los estudios sobre diseño con relación a aspectos de carácter social. Por carácter social se entiende un modo de cultura, de hacer las cosas y de comprender el mundo, siempre latente en las dinámicas intersubjetivas. Este enfoque, desarrollado dentro de las investigaciones sobre diseño, comprende que “el concepto *cultura de diseño* abarca las redes e interacciones que configuran los procesos de producción y consumo, tanto materiales, como inmateriales” (Julier, 2010:10).

Ahora bien, dado que la *Investigación sobre diseño* se ha realizado esencialmente en países del “primer mundo”, la lógica con la que regularmente se abordan sus temas es la del sistema capitalista. Los textos que insinúan algún cuestionamiento sobre el mismo, suelen proceder de investigadores de algún “país periférico”. En este tenor, el análisis que aquí se presenta sobre el rol del diseño en las sociedades contemporáneas, parte de los cuestionamientos realizados por el filósofo alemán Walter Benjamin a los fundamentos epistemológicos del sistema mercantil que desde la Revolución Industrial ha dominado el desarrollo de las naciones y el devenir de las culturas. El propósito de este discernimiento es abonar al estudio del diseño como fenómeno cultural y a la reflexión filosófica sobre él mismo. Ambos puntos son caminos por los que los diseñadores no suelen transitar, debido a que el *habitus* de su enseñanza se centra en la práctica y en los resultados. De esta manera, se presentan las ideas de Benjamin son una guía valiosa para la transición educativa en curso a nivel

mundial, para así, contribuir a problematizar los argumentos y la visión con que se diseñan los planes de estudio para la formación de diseñadores.

La perspectiva de análisis para la presente argumentación parte de las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin. En este texto de 1939, el autor reflexiona sobre la noción del tiempo que el sistema capitalista ha impuesto, generando así la confusión entre la idea de progreso y la noción del devenir lineal de la historia. Concepciones que, de manera casi ineludible, se hallan inscritas en la práctica del diseño debido a la ausencia del sentido crítico e histórico en la formación de sus estudiantes y en el pragmatismo de los principios que dominan su quehacer, a saber, funcionalidad, objetividad y mercantilismo.

Walter Benjamin recopiló y reescribió las *Tesis sobre el concepto de historia* durante su huida de la ocupación de gran parte de Europa por el gobierno nacional-socialista alemán entre 1938-1945. El texto de Benjamin consta de diez cuartillas en las que enuncia 18 tesis, a manera de metáforas y aforismos, que muestran un profundo conocimiento de la historia y el contexto de su época.

Lo complejo y críptico de su estilo ha dado motivo a un número importante de rigurosos estudios hermenéuticos sobre las mismas. De entre ellos, se recurre a la compilación editada por Bolívar Echeverría en 2005, *La mirada del ángel*, en la que reunió trabajos de interpretación de una o varias de las tesis desde distintas perspectivas de las ciencias humanas. Cada autor desarrolló su interpretación en relación con el mundo del siglo XX y el sistema que rige la evolución y devenir de nuestras vidas el día de hoy. Aunque *Tesis sobre el concepto de historia* es el texto de Benjamin dedicado a la filosofía de la historia, también, de forma recurrente alude a la misma en su *Proyecto de los Pasajes*, del que se recuperan algunas citas a través del estudio que de él hiciera Susan Buck-Morss, bajo el título *Dialéctica de la mirada*.

Tanto para la comprensión de la propuesta filosófica de Benjamin, como para su aplicación como punto de partida, es necesario tener presente que se trata “de un escrito radicalmente materialista” (Gandler, 2005:45) en tanto, es una crítica a las estructuras esenciales del capitalismo, el cual es un sistema que no basa su lógica en sustentos materiales, sino en conceptos abstractos y cuantificables tal y como son concebidos el tiempo y el capital por el sistema de mercados. Así, el objetivo de Benjamin es exponer críticamente las contradicciones de este sistema de gobierno, comercio y desarrollo. Para ello, se centra en el

concepto de tiempo y en el afán historicista de aislar, de manera objetiva, el pasado, el presente y el futuro. Fenómeno que en el diseño se aprecia en la percepción de las mercancías como meros productos aislados de las acciones implícitas en ellos o de los efectos que tienen en nuestras sociedades, dado que la objetivación del tiempo apenas deja entrever la relación de las acciones con la experiencia cotidiana y el decurso de la historia.

El estudio de la historia en el campo del diseño

En el caso particular del diseño, desde esta lógica historicista, “el estudio de la historia sirve para reforzar conceptos muy específicos y restrictivos sobre qué es el diseño y cómo debe de realizarse su práctica” (Julier, 2010:64). Esto es, el estudio de la evolución del diseño como profesión, se ha centrado en los diseñadores sobresalientes y en los productos que, en tanto se atienen a los preceptos del funcionalismo, innovan proponiendo formas y usos radicalmente distintos a los conocidos. De manera tal que a principios del siglo XX lo que se tenía era la instauración de una estética que no se relacionaba con la cotidianidad y la vida de las personas.

Una revisión de los textos dedicados a la historia del diseño muestra que desde la publicación de *Pioneros del movimiento moderno* de Nikolaus Pevsner, publicado en 1936 y hasta 1991, el objetivo fue apoyar y divulgar la profesionalización del diseño y el valor de distinción que el mismo aporta, privilegiando procesos y productos específicos, lo que provocó la separación progresiva entre la teoría del diseño y la realidad de su práctica (Julier, 2010:70).

El texto de Pevsner es esencialmente teleológico, en tanto que intenta explicarlo todo en términos de inevitabilidad histórica, hecho derivado, de nuevo, de su formación germánica. Así, el enfoque pevsneriano implica un acercamiento selectivo y lineal a la Historia. En su texto define con rotundidad el movimiento moderno como la apoteosis del diseño: toda la narración se articula hacia una conclusión en la que sitúa a la Bauhaus como resolución final de los conflictos entre arte e industria (Julier, 2010:71).

Textos de rigor académico posteriores como *La mecanización toma el mando*, de Sigfried Gideon (1948), que ofrece un enfoque distinto centrado en la industria, la tecnología y las costumbres sociales, o *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960), de Reyner Banham, que expone distintas nociones de funcionalismo, se estructuran, al igual que el original de Pevsner, sobre una “noción de progreso [dirigida] hacia la madurez” (Julier, 2010:71). En este avanzar de los hechos “la batuta del genio o de la innovación de

vanguardia pasa de las manos de un gran diseñador al siguiente en un proceso interminable de evolución” (Walker en Julier, 2010:71).

A través de este tipo de textos que se centran en los objetos y los creadores, se deifica la vitalidad de la materialidad como elemento dinámico de cultura, reduciendo la comprensión de los objetos al valor que guardan por sí mismos al desligarlos de las actividades de producción, distribución y consumo. Esta forma de hacer historia, característica del historicismo, toma un “conjunto de modelos culturales que la sociedad utiliza para producir sus normas y dominios del conocimiento, producción y ética”, así se trata de “la creación de una experiencia histórica y no de una posición en la evolución histórica” (Touraine en Julier, 2010:73). Este tipo de ejercicio histórico elude la problematización de la inserción de los objetos en las sociedades, entendidas éstas como sistemas activos en permanente cambio y siempre expuestas al deterioro social. Así, la consciencia de la interactividad entre tecnología, cultura y mercados es un factor que en la práctica de diseño no debiera dejarse de lado como si se tratara de un asunto que sólo atañe a las ciencias sociales, pues es la disciplina que se enfoca en la configuración y la materialización de las cosas.

La extensa investigación de Benjamin, incluso casi arqueológica, sobre los pasajes comerciales del París del siglo XIX, lo llevó a coleccionar vestigios, panfletos, empaques y cualquier tipo de rastro de aquellos espacios en los que se hallaban tiendas y escaparates con un sinfín de artículos y curiosidades. Del análisis de estos vestigios, el filósofo coleccionista dejó un gran número de “notas sobre la industria cultural del siglo XIX, tal como ésta cobró forma en París y formó a su vez a esa ciudad” (Buck Morss, 2001:13). Aunque la guerra le impidió concretar su investigación, es difícil pensar que la hubiera acabado dado su carácter crítico y transgresor. Él no solía detenerse por mucho tiempo en algo, pero sí lograba atraparlo por mucho tiempo. Por más de 15 años Benjamin abordó el tema de la historia y su cometido en y para la modernidad. Tanto su muestreo, como sus anotaciones invitan a ir más allá, a comprender desde la perspectiva personal aquello que las evidencias dejan vislumbrar sin ser, en sí mismas, o en conjunto, algún discurso acabado. Él consideraba a esta forma de mostrar el pasado y de hacer historia, un cambio radical que “despojaba a la historia de su función ideológica legitimadora” (Buck Morss, 2001:14). Con este método buscaba percibir y mostrar lo *importante* para todo aquel que se detuviera a observar; implícito en aquellos restos y a lo que se puede llegar a través de la reflexión sostenida. *Importante*, en tanto revela el porqué del decurso histórico y que suele tratarse de aquello que “dejado de lado y olvidado, yace enterrado en la cultura que sobrevive, siendo invisible,

justamente, porque es de escasa utilidad para quienes están en el poder” (Buck Morss, 2001:14), de esta forma, Benjamin evitaba los errores del historicismo y valoraba –sobre criterios diferentes a los del capitalismo– la experiencia, la memoria y las tradiciones de generaciones anteriores.

El diseño a la luz del Angelus Novus

El estilo de Benjamin, esporádico y aforístico, recurre con frecuencia a analogías para mostrar unidades complejas de significado que, a la vez, permiten “volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración” (Buck Morss, 2001:36). Un ejemplo claro de ello es su narración del *Angelus Novus*, con la que explica el devenir del *ángel de la historia* a través de la noción de tiempo del hombre moderno.

Esta novena tesis es la más estudiada de todas, quizá, por abarcar la compleja lógica que gobierna nuestras vidas sin que tengamos del todo claro su alcance. La tesis consiste en la descripción de la acuarela *Angelus Novus* de Paul Klee a través de una alegoría que, de hecho, no se encuentra como tal en la pintura realizada por el artista suizo. Pero, es tal la expresividad del cuadro, que sí evoca el momento crítico de la imagen narrada por Benjamin. Esta dicta:

Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Echeverría, 2005:123).

Antes de interpretar algunos de los elementos que presenta, cabe recordar que el diseño, como disciplina formal, tuvo su origen hacia finales del siglo XIX, cuando la oferta de artículos de producción industrial comenzó a dominar el entorno de las ciudades europeas. El reconocimiento del desencuentro de los artículos que las nacientes industrias ofrecían, con las necesidades y gustos de los ciudadanos, propició el surgimiento de un nuevo agente social entre los procesos de producción, que articulara los intereses y exigencias de unos y otros, con las restricciones técnicas haciendo, simultáneamente, más eficientes los procesos de manufactura. Así, el diseñador sería el responsable

de subsanar esta nueva necesidad. Desde entonces la profesión del diseño ha transitado por diversos discursos que, en todo caso, se ajustan a los intereses económicos y las posibilidades tecnológicas, constituyendo, por sí mismo, un sector que promueve de forma significativa la economía mundial.

Siendo el diseño una disciplina, producto de la mentalidad propia de la modernidad, se sustenta sobre los mismos principios que dieron origen a esta, pero, trastocados por la visión del sistema capitalista. A decir, enaltece la racionalidad a tal grado que la torna instrumental, cosificando aquello que se le presenta; propicia el conocimiento de carácter positivista que tiende a reducir los fenómenos a meras descripciones y valora, sobre cualquier otra cualidad, la utilidad y practicidad de las cosas y los sistemas.

La idea de cruzar estos fundamentos, sobre los que el diseño evolucionó, con las ideas implícitas en la novena tesis de Benjamin es dejar ver una faz del diseño de la que no estamos del todo conscientes y, que por su valor, puede guiar la práctica y la enseñanza del mismo con una visión más compleja del rol del diseñador en la construcción de cultura y devenir de las sociedades.

En la tesis del *Angelus Novus*, Benjamin presenta a la Historia con la imagen de un ángel, tal como solía hacerse desde el Renacimiento. Por la noción que tenemos de la figura del ángel, su presencia habla de aquello que no es histórico, que no está sujeto al tiempo, ni al espacio, sino que es una cualidad ineludible, implícita en el ser. Sin embargo, es dicha condición la que justamente hace de toda manifestación un hecho contingente, sujeto a un tiempo y a un espacio determinados, lo que hace de él, una entidad con historia. Así, el ángel de la historia evoca tanto la naturaleza de las cosas, como las cosas mismas. Pero, a diferencia de otras imágenes de la Historia, la de Benjamin es expresiva, *tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas [...] Su rostro está vuelto hacia el pasado*, contemplando el desordenado apilamiento de hechos. Aunque quiere detenerse, avanza hacia el futuro irrefrenablemente.

De forma paralela, para el pensamiento moderno, la idea que domina nuestra percepción del tiempo nos ubica de cara al futuro ya que desde la Ilustración se consolidó esta noción por la que visualizamos, delante de nosotros, aquello que la vida nos depara, proyectando nuestras acciones sobre escenarios a los que llegaremos conforme *avance* el tiempo. Miramos nuestras posibilidades siempre adelante, sobre la convicción de que avanzamos hacia lo que será y, con ese avance, progresamos. Benjamin se revela ante esta convicción, sobre la que no reflexionamos más, por tratarse del modelo que alienta la promoción

inconsciente del progreso. “El hombre experimenta el flujo temporal como el vehículo del progreso” (Echeverría, 2005:31), no distingue uno de otro, sino los conceptualiza como una y misma cosa.

El progreso, confundido con el tiempo, se ha identificado con él, y ahora lo determina y re-define a su medida: el tiempo, en la alegoría imaginada por Benjamin, es un viento general y poderoso que sopla destructivamente, de manera unívoca e indetenible (Echeverría, 2005:26).

A lo largo de los procesos de industrialización y modernización, esta confusión se apoya en la objetivización del tiempo como algo homogéneo, dirigido e ininterrumpido. Percepción que se consolidó desde el momento en que cuantificamos rigurosa y regularmente el tiempo a través del reloj mecánico. Estas cualidades son las que hacen del tiempo algo *vacío*, a decir de Benjamin.

Negando el aspecto cualitativo del tiempo, concibiéndolo como “vacío”, se le pone fuera de la decisión colectiva y social, y se absolutizan o naturalizan con esto ciertas tradiciones locales con su respectiva valoración cualitativa del tiempo (que en términos reales siempre existe, a pesar de ser sistemáticamente negado) (Gandler, 2005: 49).

De igual forma, el dominio mercantil en la configuración de las naciones y las actividades del hombre ha construido la idea de una línea universal de progreso, desde una perspectiva netamente eurocéntrica, desconociendo con ello cualquier otra posibilidad de desarrollo. En este contexto ideológico, y de acuerdo con Marx, la proyección de objetos y la planeación de su producción, tuvo como objetivo revalorizar el valor de cambio, devaluando el valor de uso de las cosas y la cotidianidad misma. Esto es así, dado que el capitalismo no tiene alternativa, la única manera que tiene para permanecer es creciendo, el proceso de industrialización así lo exige. Es en la acumulación de ganancias y en el progreso tecnológico que las empresas y los sectores industriales encuentran la posibilidad de mantenerse, de ahí que el principio sustantivo del sistema de mercados sea la competencia.

Mientras el valor de cambio es un índice cuantitativo del todo abstracto, en tanto es la única cualidad que comparten todas las actividades del hombre y por la cual se regularan y jerarquizan; el valor de uso alude a la dimensión cualitativa de la vida social, es la coherencia “natural” del mundo dado que da causa a la organización de la vida concreta o socio-natural del ser humano (Echeverría, 2013:146), dimensión en la que se hallan las actividades del hombre y la materialidad artificial. Por tanto, la determinación del valor de uso se da por las características del objeto y por el uso específico del mismo, el cual depende de sus propias características. De tal suerte, el valor de uso

es radicalmente material y versátil, a diferencia de la univocidad y etéreo del valor de cambio.

Sin embargo, los dos tipos de valor son los aspectos irreconciliables e ineludibles de la mercancía. A pesar de que el sistema capitalista privilegia la realización del valor de cambio, la mercancía es irrealizable sin el valor de uso, es decir, cuando el objeto no le significa algo al posible consumidor. Ante esta realidad, el sistema económico prevaleciente se ha valido del diseño para promover el consumismo con políticas esteticistas y de obsolescencia, especialmente a partir de la posguerra. De igual suerte, el diseño no puede, ni debe, evadir el valor de uso de los objetos.

En este sentido, del discurso del *diseño interactivo*, ha surgido un concepto que considera el uso de la materialidad denominado *usabilidad*, no obstante, este se limita a la facilidad de uso de los objetos en términos prácticos y ergonómicos, por lo tanto, no implica el valor semántico y cultural que el valor de uso sí contempla. El diseñador debe estar consciente de que es en el significado y el valor de las cosas donde se halla el poder creativo de una sociedad y, por tanto, de su propia práctica, así como reconocer que “la creatividad, en última instancia, es el rasgo distintivo de la humanidad” (Echeverría, 2013:18 y 33).

Hasta aquí se ha decodificado la analogía del *Angelus Novus* bajo la mirada de la doble faz de la mercancía, ahora, para enriquecer este análisis se recurre al filósofo Stefan Gandler, quien en su ensayo *¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?* desarrolla, desde tres perspectivas distintas, las razones que conducen a este personaje a tornar su mirada.

Desde un punto de vista *epistemológico*, lo único que podemos conocer, con un nivel aceptable de certeza, es aquello que es o, en su defecto, ha sido. Del futuro muy poco se puede aseverar. “El conocimiento tiene que basarse necesariamente sobre algo materialmente existente” (Gandler, 2005:54). El pasado es no sólo por los restos materiales que de él rescatamos, sino también *por lo que de él hay en el presente de todo ser humano*. “Es decir, para ver algo a su alrededor el ángel de la historia, inevitablemente, tiene que ver hacia atrás” (Gandler, 2005:54).

De lo anterior, se desprende que, *ontológicamente*, el futuro no existe. Esta sentencia apunta al corazón de las disciplinas creativas cuya práctica se construye entre el análisis del presente y el trabajo prospectivo de planeación, sobre una visión predictiva. Sin embargo, esta última en el mundo capitalista,

a los ojos de Benjamin, resulta de los éxitos de los vencedores no sólo para perpetuar su posición, sino para mantener oculta la realidad, pasada y presente, de los “otros”. Por ello, y para evitar legitimar sólo aquella historia que resulta conveniente, es necesario “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, tesis VII) “para ver las heridas, las cicatrices escondidas debajo de la aparente superficie lisa de la historia [y así] entender la realidad del presente” (Gandler, 2005:55). La comprensión profunda de los hechos del pasado, que determinan las condiciones del presente, es la que puede conducir un análisis que, además de prospectivo, sea crítico y comprometido, de forma tal, que guíe la toma de acciones desde una posición *políticamente consciente* y ésta, explica Gandler, es la tercera razón por la que el ángel mira hacia atrás.

La conciencia política, que no se reduce a las decisiones útiles, debe de abrir la posibilidad de construir un mundo sobre principios diferentes a los del capitalismo. Principios que contemplen la complejidad del ser humano y con él, de la comunicación como medio primordial para acuerdos sociales inclusivos, tales como los que propone la revolución educativa en curso, la cual promueve saberes concernientes a las diferentes fases del ser -relativos a las emociones, la voluntad y la existencia- y no sólo aquellos vincualdos al intelecto, el conocimiento positivo y la economía. Para Benjamin, el mundo debe construirse por fuera de la lucha por lo material, mientras que uno de los principales objetivos del diseño es impulsar el anhelo de poseer para así alentar el comercio y la acumulación de ganancias. A decir de Gandler:

Esta lucha nos deforma de tal manera que incluso en el momento de intentar una ruptura con este tipo de organización social caemos con gran regularidad en el error de repetir su lógica utilitarista y pensar todo en términos de una utilidad política (Gandler, 2005:56).

Esta condición, que impera especialmente en los centros urbanos, se retroalimenta constantemente, pese a las contradicciones que en sí guarda, pues la mentalidad capitalista así como favorece la rápida evolución de la materialidad, de los hábitos y del conocimiento que construye, al mismo tiempo propicia la destrucción de aquello que no le es útil por más tiempo, ya sea que se trate de objetos, ideas o seres vivos. En esta dialéctica, genera el olvido de lo va quedando “atrás”, lo cual, paradójicamente, es causa y fin de la percepción ordenada, lineal y selectiva de hechos relevantes, captándolos como una cadena infinita de causas y efectos que evolucionan de “forma natural”. A esta perspectiva historicista es a la que Benjamin contrapone la imagen de la catástrofe que no deja de ser cultivada por la desigualdad, el hambre, la marginación y el propio olvido. Ante esa catástrofe, en la que confluyen y apilan tantas historias como hombres vencidos, es donde el ángel

quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido, pero el huracán, que viene del paraíso, es más fuerte que él y le impide plegar sus alas.

Lo que está implícito en el huracán que lo *arrastra irresistiblemente hacia el futuro* es el dominio de los vencedores sobre las decisiones políticas, las cuales serán recurrentemente a favor del progreso, ya que este otorga la justificación de sus dictámenes, propicia el olvido de los vencidos y permite la acumulación de ganancias. Por estas razones, el huracán sopla desde el paraíso, desde aquel espacio de dominio en el que se ejecuta el poder con toda liberalidad.

Las dinámicas del diseño se inscriben, de igual forma, sobre el olvido y el anhelo a través de objetos que median entre sistemas materiales que se nos aparecen completos, pero que no llegamos a poseer al estar sujetos a la temporalidad de las vanguardias. A lo largo de nuestros días nos desplazamos entre un sistema y otro adoptando toda suerte de identidades, para cada una de ellas empleamos objetos que nos remiten al sistema correspondiente. De un momento a otro, en cada uno de estos sistemas el diseño se revela significativo en tanto es una extensión de nosotros mismos al permitirnos conformar nuestra identidad. Sobre este rango de lo que somos y lo que podemos ser, entre lo dado y lo que es posible transformar, se halla la práctica de diseño, y este, desde un enfoque social, es uno de los espacios en que se recrea la cultura. De ahí que Stewart Kendall afirme:

La cultura de diseño es simultáneamente material e ideológica. Activa nuestros deseos de distintas maneras, mientras se dirige materialmente a nosotros. [...] apela nuestro intelecto, activando asociaciones culturales derivadas de elementos semánticos, evocando, a la vez, trayectorias de compromiso y de uso. [...] Privilegiar cualquiera de estos elementos a expensas de los otros, es malinterpretar la naturaleza del objeto diseñado, y entonces, del diseño (Kendall, 2011:71).

Pese a esta compleja dinámica del diseño, el ensimismamiento que caracteriza su práctica y la visión historicista dominante en su estudio, son dos de los elementos que han llevado a los diseñadores a forjar una representación social de los productos de diseño dominada por los conceptos de singular, uniforme y orgánico, mientras se refuerza la idea del diseño como una profesión que se limita a la apariencia de las formas propias de cierta materialidad que no incumbe a todos los sectores de la sociedad. Sin embargo, la *investigación sobre el diseño* ha llevado a considerar esta actividad dentro de una panorámica más amplia que no se reduce al propio diseño, tal como propició la era industrial. Si, en cambio, visualizamos al diseño como una actividad que da forma tanto como es condicionada por las múltiples variables, subjetivas e intersubjetivas,

que entran en juego en su práctica, siempre inscrito en la realidad concreta, captaremos que su rol en el devenir cultural de las sociedades, no es menor.

Conclusiones

La ubicuidad del diseño en nuestra cotidianidad y su perfil esteticista han sido un obstáculo para observar, en toda su complejidad, la incidencia del pensamiento del diseño en nuestros entornos, siendo esta, una razón más por la que hemos de formar diseñadores reflexivos, capaces de tomar distancia de la inmediatez de su quehacer para valorar críticamente su desempeño y la pertinencia de sus propuestas.

Con frecuencia es “justamente la falta de distancia hacia la propia derrota lo que desemboca en la traición a la propia causa” (Gandler, 2005:51). De entre la diversidad de disciplinas creativas, cuya operación resulta de la articulación del *pensamiento de diseño*, al día de hoy reconocemos de ellas aquello que respondía a la visión historicista, cumpliendo así, de forma cabal, la sentencia acuñada por Gandler. En alguna medida, ésta puede ser la causa para que el diseño siga siendo considerado una disciplina menor. La ausencia de reflexión ha imposibilitado la construcción de una visión uniforme de su práctica y de su compromiso de cara a las sociedades, conocimiento que llevaría a la planeación de normas de conducta comercial y a procedimientos laborales

consensuados, permitiendo así ganar cierta autonomía frente a los vaivenes del mercado (Julier, 2010: 68).

Hasta ahora la investigación sobre el *pensamiento de diseño* ha sido conducida, en su mayoría, por profesionales de campos ajenos al propio diseño, aportando de esa manera un conocimiento que hubiese sido imposible generar desde la propia disciplina, sin embargo, nos corresponde, a los diseñadores, abrirnos a esos aportes que nos permitirán ampliar nuestros horizontes y comprender, de forma más clara, la posición que hemos de tomar entre la construcción cultural de nuestras sociedades.

Notas

¹ Cf. Nigel Cross, 1983, *Designerly Ways of Knowing*, Springer Science & Business Media, 2007, pp. 138.

² La expresión *pensamiento de diseño* comprende las formas de conocer, investigar y crear particulares del diseño y las habilidades, cognoscitivas y prácticas, del diseñador. Los investigadores del campo distinguen, en términos epistemológicos, el pensamiento de diseño de las formas de conocer de las ciencias naturales y de las humanidades.

Referencias

- Buchanan, R. (2001) "Design Research and the New Learning" en *Design Issues*, Volume 17, Number 4, Cambridge, The MIT Press.
- Buck Morss, S. (2001) *La dialéctica de la mirada*. Madrid: Machado Libros.
- Echverría, B. (2005) *La mirada del ángel*. México D.F.: Era/UNAM.
- Echverría, B. (2013) *Vuelta de siglo*. México D.F.: Ediciones Era.
- Gandler, S. (2005) "¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?" en *La mirada del ángel*, pp. 45-78, México D.F., Era/UNAM.

Ana Gabriela Rincón Rubio

Resumen

El presente escrito es una primera aproximación al análisis de la hibridación cultural y las relaciones de poder en el diseño en México, a partir de reconocer cómo se aplican cinco lógicas de producción de no existencia (De Sousa, 2013) en dos formas de producción textil con características polarizadas. Por un lado se consideran los chincuetes, blusas y morrales elaborados de manera artesanal por mujeres matlatzincas, como vestimenta propia; y por el otro, los accesorios como mascadas, bolsas y corbatas, producidos de manera industrial por la marca Pineda Covalín®, para un mercado globalizado de clase alta. La metodología para la obtención de los datos es el análisis crítico del discurso y la etnografía realizada en la comunidad de San Francisco Oxtotilpan, municipio de Temascaltepec, Estado de México. Se concluye la necesidad de esfuerzos teóricos y metodológicos que profundicen en los aspectos ambivalentes de los procesos de mestizaje cultural, para darle su justa dimensión a la producción de diseño indígena femenino y fortalecer la práctica y enseñanza del diseño.

Palabras clave: *Diseño, hibridación cultural, relaciones de poder, extractivismo simbólico.*

beneficios (Heskett, 2005), es por ello que se requiere de esfuerzos por notar y entender los discursos invisibilizados.

Diseño e hibridación

El diseño ha sido definido desde diferentes perspectivas. Para Heskett (2005), el diseño es la capacidad humana para dar formas, sin precedentes en la naturaleza, para satisfacer necesidades y dar sentido a nuestras vidas. Asimismo, para este autor, el diseño engloba: una utilidad, una significación y un valor añadido. De acuerdo con Pérez (2003), consiste en traducir los fenómenos sociales en formas y figuras de un objeto o una imagen. Por su parte, Quinton (1997) sostiene que los diseños no existen más que en relación con las demandas; es decir, la acción creativa de un diseñador exige la transformación del deseo de un demandante y consiste en hacer una propuesta que trascienda y sublime la demanda.

Ulrich (2005) menciona que “la actividad del diseño es fundamentalmente similar a través de una amplia variedad de dominios. Diseñar es concebir y dar forma a artefactos que resuelven problemas”⁴ (Ulrich, 2005: 2). Él usa la palabra *artefacto* en un sentido amplio para describir cualquier producto creado intencionalmente, incluyendo bienes materiales, servicios, software, edificios, entre otros. Desde su perspectiva, el diseño es parte de una actividad solucionadora de problemas, que comienza con la conciencia de que existe un vacío en la experiencia del usuario.

Wong (2002) piensa que el diseño es la mejor expresión visual de la esencia de algo, ya sea esto un mensaje o un producto, su creación no debe ser sólo estética sino también funcional, mientras refleje o guíe el gusto de su época. Sexe (2001) se ha encargado de señalar el carácter discursivo del diseño, al decir que “un objeto cualquiera es materia significativa que investida nos produce sentido [...] con este objeto y con otras materias significantes, con cierta aplicación de una gramática, de una tecnología y de cierta intencionalidad estética, podemos hacer un diseño, es decir, un discurso” (Sexe, 2001:18).

Uno de los problemas que presenta el diseño actualmente, es la consideración de la morfología y la estética como el diseño en sí, “como si la planeación, conceptualización, estrategias de producción y materialización pudieran ser dejadas de lado” (Pérez, 2003: 61). Asimismo, el diseño excede los límites del objeto diseñado, su análisis requiere mirar a los sujetos de enunciación, que estudian, viajan, migran, navegan en Internet, miran televisión, asisten al cine. Quienes diseñan, están inmersos en procesos políticos, económicos y culturales de carácter global, que implican de alguna manera, relaciones de

poder. Se puede decir que el diseño -como parte de la cultura- implica este tipo de relaciones, tanto como producto de la necesidad, como en la creatividad. Para explicar el tránsito simbólico y epistémico entre culturas, y cómo este define y redefine identidades, las aproximaciones teóricas al diseño del siglo XXI requieren de una multiperspectiva que incluya a los procesos de hibridación cultural como forma de análisis.

Las perspectivas teóricas que definían a una identidad como “pura” han sido criticadas por negar las diversas maneras de hablar, hacer música o de hacer diseño, obviando la historia de mezclas en que se formaron⁵. El concepto de hibridación cultural propuesto Néstor García Canclini (2013), fue el punto de partida para un debate en torno al tema, quien aclara que las estructuras llamadas discretas -las “fuentes originales”-, fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras.

Una manera de describir el tránsito de lo discreto a lo híbrido y a nuevas formas discretas, se hace evidente en el concepto de ciclos de hibridación (Stross, 1999), término que explica que a través de la historia hemos pasado de formas culturales más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras más heterogéneas. Por ello García (2013) insiste en que el objeto de estudio no debe ser la hibridez, sino los procesos de hibridación, los cuales pueden ocurrir de un modo no planeado como resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional; pero también surgen de una cierta intencionalidad individual y grupal.

Los estudios sobre hibridación señalaron como falsas oposiciones lo alto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo global y lo local (Franco, 1992). Pero cabe preguntar si la hibridación sirve para reformular los esfuerzos teóricos y prácticos en el diseño. García (2013) ha reconocido que los estudios sobre hibridación suelen limitarse a describir mezclas interculturales, y que apenas se comienza a darle poder explicativo, es decir, volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas.

Justamente, al pasar del carácter descriptivo de la noción de hibridación a elaborarla como recurso de explicación, se ha advertido su sentido ambivalente. La teoría de la hibridación tiene que tomar en cuenta los movimientos que la rechazan, pues no provienen sólo de los fundamentalismos, existen resistencias legítimas a aceptar ciertas formas de hibridación. Si bien, se ha dejado en claro que no existen culturas “puras”, Grosfoguel (2012) denuncia que la utilización de esencialismos culturales como medio de resistencia simbólica a los sistemas de opresión globales, es descalificada e invisibilizada por la teoría

crítica occidental hegemónica, menospreciando estas otras visiones críticas construidas desde la experiencia de los países del Sur Global⁶.

Sin conciencia crítica, el concepto de hibridación puede convertirse en un método de silenciamiento colonial, en un ataque frontal contra los discursos esencialistas de los “otros”, cuya finalidad no es necesariamente oscurantista sino una forma de asumir una posición de resistencia. También puede acarrear un “darwinismo cultural”⁷ que justifique el extractivismo de los recursos simbólicos de una determinada sociedad. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no quiere o no puede ser hibridado (García, 2013), sólo así el surgimiento y el desarrollo de un nuevo concepto de diseño podría convertirse en una experiencia compartida entre culturas, tal como afirman Kalantidou y Fry (2014), de otro modo, las perspectivas relativistas nos llevarían a falsos debates en torno al diseño y su relación con la transformación social.

Hibridación extractivista

En el marco de los saberes indígenas y el diálogo intercultural, Pérez y Argueta (2011) identifican tres tendencias, las cuales pueden ser extrapoladas al análisis de la hibridación de discursos visuales en el diseño. La primera propone la incorporación de algunas partes de una cultura, a otra cultura dominante (lo cual está relacionado con el multiculturalismo neoliberal⁸).

Una segunda tendencia hablaría de un diálogo intercultural que aboga por un proceso de hibridación entre diversas culturas para dar paso a algo universalmente válido. Leff (2004) ejemplifica este discurso al decir que “el mestizaje de saberes no emerge de una fusión perfecta de sus diferencias, sino de un nuevo tejido que entrelazaría una nueva ética y una nueva episteme donde se forja una nueva racionalidad y se constituyen nuevas subjetividades” (Leff, 2004: 11). En cierto sentido, la propuesta de García (2013) podría también ser ejemplo de esta posibilidad, ya que él mira a la hibridación como un proceso de intersección y transacciones, haciendo posible que la segregación de la multiculturalidad se evite y se logre una interculturalidad.

La tercera considera que debe gestarse el fortalecimiento y desarrollo de las culturas subordinadas a procesos más amplios de poder para que después, bajo un plano de horizontalidad se pueda dialogar con las culturas hegemónicas. Esta última perspectiva parte de la preocupación de que sin resolver los problemas estructurales de subordinación y explotación, la hibridación cultural en el diseño no sería más que un proceso demagógico

y expropiatorio. Como partidarios de la tercera postura y conscientes de los incontenibles procesos de hibridación en cualquiera de las tres posibilidades arriba mencionadas, pretendemos aproximarnos a criterios conceptuales para diferenciar un proceso de hibridación dialógico, de una forma de apropiación o censura del capital simbólico de un determinado grupo, por parte de otro en una posición de dominio. De esta forma, los saberes de los “otros”, expresados visualmente, son considerados únicamente como materia prima gráfica, sin ser tomados en serio como un marco epistémico, ético y estético.

Inspirados en el concepto de *extractivismo epistemológico* propuesto por Grosfoguel (2014) para explicar las sustracciones ilegítimas en el ámbito del conocimiento, proponemos referirnos como *extractivismo simbólico* a la práctica del diseño en que los discursos visuales de los “otros” son tomados únicamente como recursos gráficos ornamentales. Hacer esto supondría entender el aprovechamiento compartido del imaginario colectivo, como oportunidad ilimitada de expropiación de herramientas discursivas de otras culturas. Hablaríamos entonces, de una hibridación extractivista.

La expropiación espuria del capital simbólico de una cultura y su consecuente salida comercial acarrea su descontextualización y la falta de retribución para los grupos que han desarrollado esas formas simbólicas y estéticas. Además, el extractivismo simbólico despolitiza y frivoliza los discursos y prácticas del “otro”. Por ejemplo, la vestimenta de las guerrilleras Kurdas en resistencia al genocidio, es descontextualizada y frivolizada por el ojo occidental, al presentarse como la próxima tendencia en moda femenina en una publicación de la revista Marie Claire de 2014.

Otro caso es el de los integrantes del pueblo indígena mexicano Tlahuitoltepec Mixe, quiénes en una nota pública exigieron a la diseñadora francesa, Isabel Marant, retirar de su colección, una prenda que es copia evidente de su blusa típica (Brandoli, 2015). Para explicar la importancia del tema, Erasmo Hernández (2015), presidente municipal de la comunidad, afirmó lo siguiente:

Tlahuitoltepec es una comunidad que cuestiona la temporalidad, se mueve en otro tiempo y espacio, altera la gravedad para abrir al “ayuujk jää” y la posibilidad de traducir su entorno en líneas y colores. La Blusa de Tlahuitoltepec extiende figuras ilusorias que refieren al equilibrio de la lengua ayuujk. Es un mapa, una forma de relacionarse con el mundo. Recrea lo cotidiano, preside lo colectivo e inaugura la comunidad. La Blusa es identidad (Hernández, 2015; citado en Brandoli, 2015:1).

Más adelante, comentó que “Tlahuitoltepec no justifica la probable afinidad de Isabel Marant con la Blusa, más bien lo considera una apropiación de un patrimonio cultural con fines comerciales” y pidió a la diseñadora, al Estado

mexicano y a los sectores privados y públicos que “se reconozca la identidad de la blusa y su patrimonio colectivo de la comunidad, de acuerdo a la interpretación indígena de la propiedad, que no permite el concepto de autor” (Hernández, 2015; citado en Brandoli, 2015:1).

Producción de no existencia en el diseño textil

La primera lógica de no existencia deriva de la monocultura del saber y del rigor del saber, la cual consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad. Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente (De Sousa, 2013). Por ejemplo, la perspectiva con la que se define al diseño, surge de la institucionalización de los modelos occidentales, convirtiéndolo en una habilidad elitista, de acuerdo con Kalantidou y Fry (2014), quienes señalan que se tiende a visualizar a los diseñadores como miembros de un grupo de elite necesariamente ligados a actividades disciplinarias.

Además, el hecho de considerar al diseño no occidental como un arte menor “nos ha limitado en la apreciación de valores estéticos que están fuera de las normas establecidas por occidente” (Accornero, 2007:21). El mismo concepto de “arte menor” necesita ser puesto en duda, ya que para algunas culturas, la pintura no ocupa el lugar preponderante que tiene en occidente, pero el arte textil sí. Por ejemplo, las telas de los q’eros funcionan como libros en donde se registran sus ideas y su visión cosmogónica, convirtiendo al tejido en un sistema de comunicación, y a su iconografía, en texto (Accornero, 2007). En otras palabras, a pesar de ser empleados como registros, los textos tejidos presentan un discurso social que va más allá del objeto (Sanzhez-Parga, 1995).

Bajo la lógica del rigor del saber, aplicada a nuestro caso de estudio, los textiles matlatzincas serían vistos como “artesanías” producto de la imitación y la repetición acrítica de los discursos y procesos de elaboración; mientras que los textiles de Pineda Covalín sí serían considerados como diseño, producto de la creatividad.

La segunda lógica se basa en la monocultura del tiempo lineal, la idea según la cual la historia tiene sentido y dirección únicos. En estas lógicas ha sido formulada a través de ideas como: progreso, revolución, modernización, desarrollo, crecimiento, globalización (De Sousa, 2013). Todo esto parte de que el tiempo es lineal y al frente del tiempo están los países centrales del sistema mundial, y por ende, los conocimientos e instituciones que en ellos dominan. Esta lógica produce no existencia declarando atrasado todo lo que, según la

norma temporal, es asimétrico en relación con lo que es declarado avanzado. La no existencia asume la forma de “lo tradicional” y “lo subdesarrollado” (De Sousa, 2013).

Un ejemplo es la opinión de Viladas (2008), quien no considera diseño a aquella producción que proviene de la tradición, tal vez queriendo precisar que el diseño es más que un proceso repetitivo, sin embargo diferimos en ver a “la tradición” en el diseño, como la producción necesariamente monótona y ahistórica de un mismo objeto. Los textiles matlatzincas serían apreciados como “tradicionales”, folklóricos o anticuados, en cualquier caso, su utilización no tendría vigencia, en contraste con los textiles de Pineda Covalin, que serían productos de actualidad y moda.

La tercera lógica es de la clasificación social, la cual se asienta en la monocultura de la naturalización de las diferencias (De Sousa, 2013). Esta clasificación se basa en la naturalización de las jerarquías creadas socialmente; sobre todo la racial y la sexual (De Sousa, 2013). Es a través de esta lógica que se minimiza el diseño realizado por las mujeres indígenas catalogándolo como trivial y objeto de fácil e impune extractivismo. Tal como en el caso de la blusa de Tlahuitoltepec mencionado con anterioridad, en dónde se exhortó a Marant a “conocer a las artesanas y apreciar cómo se comparte la blusa en lo cotidiano para que haga el reconocimiento explícito del diseño de origen” (Hernández, 2015; citado en Brandoli, 2015:1), y así, no pasar por alto el trabajo de salvaguarda cultural e identitario que hacen estas mujeres. Esta lógica nos haría pensar que el grupo que realiza los tejidos matlatzincas son ignorantes y descualificadas, incapaces de seguir la correcta metodología y sistematización que exige en proceso de diseño, que en cambio sí cumplirían los productos industriales de Pineda Covalín.

La cuarta lógica es la de la escala dominante, que se refiere a que la escala adoptada como primordial determina la irrelevancia de todas las otras escalas posibles (De Sousa, 2013). En la modernidad occidental, la escala dominante aparece bajo dos formas principales: lo universal y lo global. En el ámbito de esta lógica, la no existencia es producida bajo la forma de “lo particular”, “lo local” y “lo situado”. Las entidades o realidades definidas como particulares o locales están aprisionadas en escalas que las incapacitan para ser alternativas creíbles a lo existente de modo universal y global (De Sousa, 2013). En el ámbito del diseño, Castro y Chaparro (2013) mencionan la situación del diseño como una disciplina que debe estar a la altura de estándares competitivos a nivel internacional, los cuales son fijados por los países dominantes. Para

nuestro caso de análisis, los textiles maltatzincas si bien tienen cierta cabida local, seguirían sin la posibilidad de llegar a ser considerados dentro del “gusto “universal”, que en cambio otros textiles industriales sí lograrían.

La quinta forma es la lógica productivista y se asienta en la monocultura de los criterios de productividad capitalista; en los términos de esta lógica, el crecimiento económico es un objeto racional incuestionable. Según esta lógica, la no existencia es producida bajo la forma de lo improductivo, lo cual es representado como pereza o descualificación profesional (De Sousa, 2013). Castro y Chaparro (2013) señalan que los profesionales del diseño deben aportar al desarrollo económico, como paradigma regente. Esta lógica llevaría a pensar que los textiles matlatzincas son estériles comercialmente y por ende poco valiosos, mientras que la adaptación al mercado que ha demostrado la marca Pineda Covalín, hace relevante al objeto de diseño.

Tabla 1. Comparativa entre dos objetos de diseño textil

Lógicas de producción de no existencia	Objeto de diseño textil: mujeres matlatzincas	Objeto de diseño textil: Pineda Covalín
<i>Rigor del saber</i>	“Artesanía”, imitación, repetición	“Diseño gráfico”, creatividad
<i>Monocultura del tiempo lineal</i>	“Tradicional”, utilización no vigente, anticuado, folklórico	Vigencia estética
<i>Lógica de la clasificación social</i>	Ignorancia, <u>descualificación</u> .	Metodología, sistematización
<i>Lógica de la escala dominante</i>	Local	“Buen gusto”, universal
<i>Lógica productivista</i>	Esterilidad comercial	Adaptación al mercado

Fuente: Elaboración propia (2015).

Las lógicas de producción de no existencia en los textiles de las mujeres matlatzincas invisibilizan: la reinterpretación que ellas hacen de su identidad a través de su vestimenta; la hibridación que llevan a cabo con comunidades indígenas aledañas; el carácter político y de resistencia anticolonial que las impulsa a realizar estos textiles; la solidaridad de género en múltiples aspectos que se da a través de este espacio feminizado de creación y expresión; la existencia de un tiempo cíclico, en vez de uno lineal, que existe en lo

“tradicional”, ya que sus trajes típicos cayeron en desuso hace varias décadas, pero nuevamente se han comenzado a elaborar y usar.

Reflexiones finales

El estudio de la hibridación del diseño en México requiere ir más allá de la mirada positivista o de la mera descripción de los contenidos indécicos en un determinado objeto de diseño, es necesario un debate crítico, sustentado no sólo en un trabajo interdisciplinario, sino en un diálogo con los saberes producidos como no existentes. Una manera de evitar la hibridación extractivista en el diseño, es incorporar a su enseñanza y práctica, acercamientos etnográficos desde la perspectiva *emic*, es decir, desde el punto de vista de los sujetos investigados. Esto permitiría un espectro de análisis más amplio y diverso en dónde se reconozcan las relaciones económicas en el diseño, pero no se reduzcan la dimensión humana y simbólica a la dinámica de mercado.

En este tenor se sugiere la politización de la epistemología del diseño, nos referimos a un declarado posicionamiento crítico ante relaciones asimétricas de poder. Se propone que el proceso de politización de la epistemología en el diseño debe abarcar al menos cuatro objetivos: decolonizar, democratizar, desmercantilizar y despatriarcalizar. La politización epistemológica permitiría llevar un proceso de una hibridación consiente, responsable y fructífero en el diseño, que multiplique las posibilidades discursivas y de inteligibilidad entre culturas sin exacerbar las relaciones asimétricas e históricas de poder entre las mismas. Es responsabilidad de quien se asume diseñador/a, ser un hermeneuta intermediario que dirija procesos de hibridación dialógica.

Por último, a pesar de que en este escrito se ha privilegiado la observación de los aspectos negativos de la hibridación entre culturas en posición de marcada desigualdad, no por ello negamos el hecho de que la globalización puede acarrear procesos orientados a la emancipación de grupos sociales en situación de opresión.

Notas

¹ La hibridación cultural se refiere a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2013: III).

² Paralelamente, se incorporan otros ejemplos que pudieran resultar ilustrativos para nuestros argumentos.

³ Hay producción de no existencia, siempre que un discurso dado es tornado invisible, confuso o descartable, para así considerar al pensamiento y procesos hegemónicos como los únicos posibles (De Sousa, 2013).

⁴ La traducción es nuestra.

⁵ El principal peligro de este punto de vista, es que se pueden reivindicar relaciones de opresión hacia ciertos grupos, como partes inmutables, ahistóricas y esenciales de culturas específicas.

⁶ El Sur Global se refiere a un conjunto heterogéneo desde el punto de vista cultural y político, de países que comparten una posición estructural de periferia o “semiperiferia” en el sistema-mundo moderno (de Sousa Santos, 1995).

⁷ Término inspirado en el concepto de darwinismo social, el cual está basado en la idea de la supervivencia del más apto, sostiene que la teoría de la evolución de Charles Darwin tiene aplicaciones sociales. Este concepto determinista intenta justificar el racismo y el imperialismo.

⁸ Hale (2005) es reconocido por identificar las conexiones entre multiculturalismo y neoliberalismo, el autor argumentaba que “el multiculturalismo tiende a definir la figura de un nuevo indígena legítimo y legal, el indio permitido, que no amenaza la jerarquía socio-racial y no pone en tela de juicio las relaciones de producción capitalistas y los mecanismos de extracción de la plusvalía” (Boccaro y Ayala, 2012: 209).

Referencias

- Accornero, M. (2007) *El arte y el diseño en la cosmovisión y pensamiento americano*, Argentina, Editorial Brujas.
- Bidaseca, K. (2011) “Mujeres blancas buscando salvar a mujeres de color café. Desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo poscolonial”, *Andamios*, vol. 8, núm. 17, pp. 61-89.
- Brandoli, J. (2015) Las indígenas Tlahuilottepec acusan a la diseñadora francesa Isabel Marant de plagiar su blusa típica, (consulado en mayo, 2015), disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/04/556f7ef8e2704e7b538b459c.html>
- Boccaro G. y P. Ayala (2012) “Patrimonializar al indígena. Imaginación del multiculturalismo neoliberal en Chile”, *Cahiers des Amériques latines*, 62, pp. 207-227.
- Canclini, N. (2013) [1989]. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo.
- Castro, A. y E. Chaparro (2013) “Proyecto Educativo del Programa”, Colombia: Universidad de Boyacá, pp. 7.
- De Sousa, B. (2013) *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, Siglo XXI y CLACSO coediciones.
- Franco, J. (1992) “Border patrol”, *Travesía, Journal of Latin American Culture Studies*, vol. 1, núm. 2, pp. 134-142.

- Grosfoguel, R. (2012) Descolonización del conocimiento y descolonización de los paradigmas de la economía política, (Curso dictado del 12 al 14 noviembre), Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Latina y Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional).
- (2014) Taller de decolonización, (Curso dictado el 14 de Febrero, en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México).
- Hale, C. (2005) "Rethinking Indigenous Politics in the Era of the 'Indio Permitido'", en NACLA Report on the Americas, núm. 38, pp. 16-21.
- Heskett, J. (2005) El diseño en la vida cotidiana, Chile, Gustavo Gili.
- Kalantidou, E. y T. Fry, (2014) Design in the Borderlands, Nueva York, Routledge.
- Leff, E. (2004) [1998] Saber ambiental. Sustentabilidad, racionalidad, complejidad y poder, México, Siglo XXI, PNUMA.
- Pérez, F. (2003) Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo: materiales, objetos y lenguajes virtuales, México, UAM-X.
- Quinton, P. (1997) "Les designs comme processus de communication", en: Communication et langages, núm. 15, pp. 82.
- Pérez, M. y A. Argueta (2011) "Saberes indígenas y diálogo intercultural", en: Cultura científica y saberes locales, año 5, núm. 10, pp. 31-47.
- Sexe, N., (2001) Diseño.com. Buenos Aires, Paidós.
- Stross, B. (1999) "The hybrid metaphor. From Biology to Culture", en: Journal of American Folklore, Theorizing the Hybrid, vol. 112, núm. 445, pp. 254-267.
- Ulrich, K. T. (2011) Design: Creation of artifacts in society. Pennsylvania University of Pennsylvania.
- Viladas, X. (2008) Diseño rentable, diez temas a debate, Barcelona, Indexbook.
- Wong, W. (1991). Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional, Barcelona, Gustavo Gili, S. A.

Arturo Estrada Ruiz

Resumen

Los muebles dictan cómo comportarnos socialmente. Antes de aceptarlos o rechazarlos, modifican la conducta y manipulan respuestas emocionales. La vida cotidiana es afectada, por los muebles o los muros, la proxémica emocional busca la relación entre sujeto y objeto como elemento constitutivo de las relaciones sociales en casa. La arquitectura, debería pensar en el habitante y sus formas de convivir con los objetos, y no en el espacio para construir. Interrelacionar la arquitectura y diseño industrial, nos llevaría a “retroalimentarse”, en cuestión de diseño, objetos diseñados para la casa, planeados según sus actividades, generarían objetos funcionales, y emocionales (Norman, 2007) aceptables desde su primer contacto con ellos (Martin, 2002) Los “tiliches” (Martin, 2002) se enfocan y “la casa las disfruta”.

Arquitectura, Diseño emocional, Diseño industrial, Proxémica.

El diseño industrial ha generado un número incalculable de artículos y objetos para las actividades del hombre y su convivencia con otros seres humanos. No hablamos desde que se formaron las escuelas de diseño en Europa, o su salto a Estados Unidos de Norte América, tampoco nos referimos a su aparición en México con la UIA, y sus pioneros, como Jesús Vriche, por mencionar a uno de ellos, por lo menos porque fue uno de esos pioneros al decir que el diseño industrial se ha encargado de la generación de objetos, pues desde que el hombre apareció en la tierra ha necesitado de herramientas para defenderse, o protegerse de los diferentes climas o adversidades, y cada uno de estos objetos le ha facilitado la convivencia con la naturaleza y fomentado su desarrollo en evolución y progreso, a estos aspectos les añadimos el caso de la vida social y familiar.

La cercanía que el hombre ha tenido con estos objetos, al manipularlos y convivir con ellos, ha ido creciendo con las actividades que se han incorporado a la vida diaria y casi ritual, y con ella el número de personas en el mundo, de tal forma que las diferentes culturas en las que convive cada ser humano según su ubicación geográfica, le ha dictado diferentes formas de aproximación con sus semejantes y sus actividades, de aquí la palabra proxémica, cercanía, pero en su enfoque social, como la encontramos en su definición. De aquí partimos a analizarla, porque la definición no toma en cuenta objetos tridimensionales con peso y volumen que el hombre manipula todos los días desde que tuvo uso de razón.

Encontramos en la búsqueda de esta terminología, al estudiar la historia del diseño industrial y sus objetos, la más clara y pura definición de la palabra proxémica, el significado cimentado por su autor, de la cual partimos basándonos en sus palabras y definiciones. La raíz de este concepto clave para la investigación de este tema y el cual nos permite entablar definiciones con distintos autores y las variaciones que van teniendo al utilizar este conocimiento, en las diferentes décadas, contando desde el año que se planteó por primera vez que fue en 1963, y como los enfoques, han ido cambiando tras el paso de los lustros en el diseño donde se ha empleado este tema y aunque se le han añadido expresiones o ha sido replanteada la teoría, mantenemos sus

conjeturas presentes para los diferentes enfoques que tiene esta investigación, sin perder de vista su significado original.

Proxémica

La proxémica viene del latín *proximitas*, cercanía, desarrollado particularmente en Estados Unidos de Norte América (Edward T. Hall 1963). Se acuñó el término para designar el uso del espacio entre individuos determinados por convenciones culturales. Analiza las diferencias en proxémica entre los norteamericanos y los latinoamericanos, árabes, y alemanes.

El uso del *espacio entre individuos* refiriéndose a las personas que entran a una oficina, a un elevador, o van en el transporte público, y sólo se toca el tema de cómo se sienten estas personas al estar cerca de otras, si su olor, o su calor, les afecta, el sentido de usar un objeto no está presente, en las explicaciones, aunque van dentro de un objeto diseñado por el hombre para cumplir y satisfacer sus necesidades, incluso nos describe cómo se comporta el ser humano con otro que ve desde la distancia de unos tres metros, la ropa si es un elemento que se describe, pues se pueden narrar como se ven las arrugas o lo desgastado de una camisa, sin embargo si la persona estaba sentada en un sillón, y si este objeto era cómodo o no, o si la misma persona realizaba alguna actividad utilizando algún aparato electrónico sentada en este sillón, no es parte de la descripción de la proxémica de E.T. Hall.

Estas descripciones que realiza se adentran a cuatro niveles, presentándolos como; íntima, personal, social y pública y dentro de estos cuatro modelos tiene dos percepciones, la fase cercana y la fase lejana, de ésta forma nos muestra cómo nos comportamos en la vida diaria, en un mismo espacio que compartimos con otras personas, tomando en cuenta un número que se estableció en metros, donde una simple mirada, una palabra, un toque de cuerpo a cuerpo conduce a cada persona por la vida social y privada, aunque no nos habla de los objetos que tiene a su alrededor, nos describe algunos muebles, que sirven de referencia para marcar una distancia entre los seres humanos, como al entrar a una oficina y ser atendidos por las recepcionistas, ese mueble que pone distancia entre visitantes y residentes laborales, es descrito pero sólo para poner una barrera o un límite y contar los centímetros de distancia entre los participantes, y a partir de ahí realiza un análisis de comportamiento, pero no toma en cuenta a esos objetos, que fueron diseñados para ser usados por las diferentes actividades del ser humano y colocados dentro de un espacio arquitectónico, y ese tipo de objetos que el hombre, el *usuario* ha manipulado poniendo distancia entre otras personas o marcando actividades, son los que

nos tiene investigando acerca de este tema, que ha estado involucrado con el ser humano, sus ritos y sus espacios de concreto.

El diseño industrial y la arquitectura necesitan de un nuevo concepto en cuestión de metodología para diseñar tanto espacios como objetos que los habiten, y la proxémica emocional nos podría brindar esas variables para generar objetos pensados en la experiencia del usuario. En el ámbito profesional las empresas privadas facilitan una gama de objetos que llevan toda la teoría implícita en sus diseños para que los use un ser humano, pero no llevan ninguna experiencia previa para ser aceptados desde un inicio y son cambiados o rechazados a pesar de ser ergonómicamente factibles o funcionales.

La palabra proxémica se ha descrito con anterioridad, pero la unión al concepto emocional tiene que ver con el concepto de diseño emocional de Donald A. Norman.

Para Donald Norman existen tres niveles de diseño, con los que convivimos a diario ya sea que tenemos un nivel en cada objeto, tenemos casos donde existen los niveles combinados en dos o tres de sus niveles:

Visceral.

Conductual.

Reflexivo.

Debido a que los conceptos de diseño visceral, conductual, y reflexivo, son los encargados de mostrar por encima de la funcionalidad, o los materiales, las apariencias. Estos conceptos o niveles de diseño, muestran una forma de proxémica del ser humano con los objetos entre las respuestas de cada nivel y con sus usuarios, sólo que el autor Donald Norman, nos describe sus conceptos a través de diferentes ejemplos para describir las formas de proxémica con emociones y funciones, lo cual nos da una pauta para poner en debate las investigaciones de los autores antes mencionados, dicho con otras palabras, podremos realizar una propuesta diferente con los temas que ellos manejan, dentro de un espacio arquitectónico, sin que las propuestas puedan darse como algo imaginario o sin criterio, dejaremos atrás la magia y la intuición buscada por alumnos o profesionistas al decir que esperan a que les llegue la creatividad, por tópicos escritos bajo investigaciones establecidas dentro de diferentes áreas como el diseño y la arquitectura.

Los objetos deberían ser concebidos en ese recinto al que llamamos hogar no importando su nivel económico, sino más bien basándose en la experiencia emocional del usuario (Norman, 2007) así como en el uso del producto. Estos

productos, al diseñarlos no sólo deberían satisfacer necesidades prácticas, sino también estético emocionales, con elementos que se puedan convertir en conceptos, en los cuales se muestren expresiones y evoquen diversas emociones, sentimientos y pensamientos, de género o gustos por alguna actividad, como deportes o programas de televisión o alguna expresión del arte como la pintura o la escultura, objetos que son usados y trasladados a nuestra casa y por estos medios de expresión, diseñar mediante objetos experiencias exitosas.

Dentro de las exploraciones que plantean los niveles de diseño, difieren por unos grandes márgenes de contenidos. El nivel visceral donde la apariencia externa importa más que la función, donde se forman las primeras impresiones, donde surge una emoción. El tacto está implícito para ser el conector entre el usuario y el objeto, la relación de comunicación entre los usuarios y el espacio habitable.

En el diseño conductual, la experiencia que se tiene con un producto es lo que le da el nombre a este nivel, como Martin Juez (2002) lo narra. La experiencia en cuestión de función, rendimiento y variabilidad. La función de un producto detalla las actividades que permite forjar, cierto objeto, el diseño conductual reside en el hemisferio izquierdo de nuestra mente, el que está trabajando siempre en lo matemático, en lo lógico, en lo funcional, en los niveles donde se muestran la sensibilidad y las emociones junto con la cognición, éstas las podemos encontrar y analizar en el nivel reflexivo. El resultado de si un objeto funcionó o no, al realizar la función para lo que fue diseñado, lo encontramos en el nivel conductual.

De manera simple estos tres niveles se les pueden encontrar con estas palabras:

Diseño visceral > apariencia.

Diseño conductual > el placer y la efectividad del uso.

El diseño reflexivo > imagen de uno mismo, satisfacción personal, recuerdos.

En este último nivel de diseño, el reflexivo, se cubre una parte de la cultura, el diseño reflexivo cubre un vasto territorio. Todo en este nivel de diseño se centra en la concepción de los dos niveles anteriores, en lo mejor de los mensajes que transmiten estos dos niveles, y en la cultura donde se ha creado dicho objeto, y funciona como pivote en este nivel. Los productos que tienen son adquiridos no sólo por la apariencia y por su tacto, sino además, también se mezcla su funcionalidad, el uso es muy importante en este nivel. Un ejemplo claro sobre este nivel lo realizamos con las prendas de vestir a las que llamamos calcetines (Norman, 2007) pues pasamos un tiempo en la reflexión sobre nuestra

apariencia para saber qué tipo y qué colores combinan con nuestra ropa exterior y dependiendo de la actividad que se vaya a realizar, ya sea una junta, una fiesta, una jornada laboral necesitamos vernos para decidir qué tipo será el indicado para la ocasión tomando en cuenta la usabilidad de dichas prendas.

Las teorías que maneja Norman (2007), son proxémicas al decir que el diseñador debería de conocer al usuario final, debido a que se conoce a la perfección el objeto diseñado pero no el usuario que toma y manipula ese objeto dentro de una tienda o ese objeto es utilizado dentro de su concepto de casa, en la mayoría de los casos, debería de existir una interacción de estos objetos, con el usuario y el creador de dichos artefactos. Este tipo de comunicación puede dar un gran enriquecimiento no sólo a los objetos si no la arquitectura que lo rodea, pues al escuchar o ver directamente como es manipulado ese objeto, es probable que se piense en modificar los lugares de almacenamiento y exhibición, para darle una mejor vista o trato a estos objetos.

Una vez especificando estas palabras nos adentramos a lo que se vive en el ámbito laboral y cómo los profesionistas de las áreas de diseño, como la arquitectura, el diseño industrial y los diseñadores gráficos, se percatan de que los muebles en nuestras casas u oficinas nos dictan una manera de cómo comportarnos socialmente. Dentro de las escuelas nos enseñan a diseñar contemplando la ergonomía y el factor humano, pero no nos brindan una metodología para conocer a nuestros usuarios allende a sus dimensiones corpóreas, sin embargo un objeto tiene más conceptos llenos de experiencias que hacen que un usuario ante sus muebles tenga una opinión antes de aceptarlos o rechazarlos, y en la vida profesional estos objetos modifican nuestra conducta y manipulan nuestras respuestas de forma emocional. No tenemos una metodología para recabar esta información y a su vez regresarla a las universidades y que con esto se genere un nuevo concepto que sirva para agregarlo a la pedagogía del diseño industrial.

Los conceptos como el diseño, la funcionalidad, el uso, los materiales, no se presentan solos con la compra de un objeto o colocándolo dentro de un espacio arquitectónico habitable. También se relacionan las emociones, las sensaciones y los sentimientos (Norman, 2007). Este tipo de conceptos vienen ligados y son proyectados por el usuario. Un usuario que es olvidado por el diseñador industrial, en el ámbito de la proxémica en cuestión de quién lo diseña y quién lo usa, derivando en un descontento al estar en estos lugares de concreto a los que conocemos como hogar, o intentando descifrar como acomodar el objeto que tiene en sus manos, ya no es el mismo objeto que estaba en la tienda, o en

la revista, resulta que en su casa este artículo se comporta de manera diferente a lo que el comprador esperaba, mismo malestar, diferente escala. Esta carrera de diseño industrial, debería estar en una constante interrelación, y ligada en cuestión de comunicación visual y de proximidad, para diseñar productos pensados más por las expectativas de consumo del usuario, que por fabricar objetos, aunque en el ámbito profesional es el focus de la mercadotecnia.

Desde el nivel escolar se debería tener una vinculación entre los diseñadores y sus objetos que diseñan incluyendo a las personas que utilizan estos objetos. De esta forma en la vida profesional sería algo del sistema cotidiano dentro de las áreas de diseño en una empresa tener siempre una comunicación proxémica entre diseñadores y personas que consumen estos diseños. La vida cotidiana en la que se desarrolla una persona, puede presentarse en especial, por los muebles y la manera de usarlos, la proxémica emocional busca entender la relación entre sujeto y objeto como elemento constitutivo de las relaciones sociales en el conjunto habitacional al que llamamos casa. Según se ha visto, dentro de la *vida cotidiana* en una casa, al buscar un significado para cada una de éstas dos últimas palabras, no se encontraría un resultado o una respuesta con un sinónimo entre ellas, sin embargo, en la práctica y el uso diario, ambas palabras dan un ejemplo de lo que es una vivienda. Una delimita a cada una de las habitaciones y la otra le da nombre a cada uno de estos espacios residenciales. La proxémica que se da entre ellas es a base de experiencias diarias según las actividades de la persona que convive con estos objetos y que pocas veces es tratada en el proceso de diseño.

Como profesionista dentro de empresas privadas es fácil observar que la vida cotidiana en la que se desarrolla una persona, puede presentarse en especial, por los muebles y sus *funciones reales* o los muros y sus limitantes y etiquetados espacios que rodean. Sin embargo no se tiene una rama de metodología donde se afirme esto, y como docente de diseño industrial se encontró el tema de la proxémica, y al desarrollarla y aplicarla al ámbito escolar, se le ha llamado proxémica emocional, la cual busca entender la relación entre sujeto y objeto como elemento constitutivo de las de las relaciones sociales en el conjunto habitacional al que llamamos casa. Le llamaremos casa, o residencia, dejando atrás la palabra hogar, debido a que su significado es otro al que todos conocemos para ubicar una casa habitación.

Hogar, ésta palabra se utiliza no sólo al ser diseñadores industriales, sino como usuarios también, muchas veces se pasa por alto la historia o la raíz de ella, como se ha mencionado antes, las carreras de diseño industrial y la

de arquitectura están separadas, a pesar de trabajar bajo el mismo rubro del diseño, y todavía más, el diseño industrial es la anfitriona objetual de todas las viviendas que la arquitectura ha diseñado desde hace muchos años para dar refugio y convivencia al ser humano (Gerardo, 1972). Palabras como éstas suelen ser tan usadas en la vida diaria, que no se le da el debido nivel de importancia que tienen, haciendo referencia a ese significado que realmente tiene la palabra *hogar* y que fue un logro tan arduo y largo, unirlo con el hombre dentro de un mismo espacio arquitectónico (Anatxu, 2011).

Anatxu Zabalbeascoa (2011) en su libro *todo sobre la casa* describe que *hogar* en la vivienda, era el doble uso del fuego para calentarse y cocinar, era un octógono situado en el suelo que medía cerca de dos metros de diámetro, y se encendía sobre un pavimento de ladrillo mismo que ha sido modificado y rediseñado en las casas desde el siglo VII, era incluso el causante de los accidentes domésticos en cuestión de quemaduras, llegando al extremo de que un arzobispo llamado Teodoro de Canterbury, declaró culpables de esos percances a las mujeres y exculpó a los hombres (Anatxu, 2011). De ésta forma el *calor de hogar*, nos sirvió para cocinar los alimentos dentro de nuestras viviendas, y a la vez calentaba nuestra casa, *el calor de hogar* se sentía dentro y armonizaba con la comida, claro que al principio de esta fusión, el humo era un problema, pero una vez superada esta problemática, el calor de hogar empezó a sonar cada vez más, como palabra de confort familiar, olvidando así uno de sus dos usos, que era el de cocinar. En la actualidad decimos como frase de uso común, se siente *calor de hogar*, más a la referencia de convivencia familiar que a la que debiera ser por su antiguo uso, mi primer hogar era, y la gente recuerda (Anatxu, 2011) la calle donde se encontraba la casa que habitó cuando era niño. Hay muchos recuerdos ligados a sentimientos (Norman, 2007) y al uso de los objetos, al remontarse al uso de las habitaciones y objetos de ese antiguo hogar, de aquel primer refugio, de nuestra casa.

De manera que, la serie de argumentos y de ideas que se presentan ante el lector, busca mostrar el uso de cada diseño y la forma en la que el hombre acepta o rechaza éste artículo doméstico, se describirá esa sensación de utilizar un objeto, aunque no sea la primera vez pero que aún le brinda placer cumpliendo con una función. Se muestra la gran cantidad de objetos diseñados por la carrera de diseño industrial y su uso generalizado dentro de una casa, donde todo se toca y se manipula, se destruye y sustituye o se conserva y se resguarda. La proxémica emocional se adentra en el estudio del diseño industrial y su conexión con la función doméstica de cada uno de estos artículos dentro de la sala. Los muebles o los objetos de nuestras casas nos brindan compañía y confort dentro

de un espacio bien protegido, no nos aíslan del mundo como la casa que nos defiende de todas las adversidades foráneas a ella, el mueble en este caso, nos acompaña y se convierte en un aliado interno apoyándonos en tareas y fiestas en días de presión o de descanso, no nos es ajeno en ningún momento, ésta para servirnos y brindarnos una serie de experiencias buenas o malas, según se torne el momento, puede representar una gran zona de descanso cuando afuera de la casa puede haber una tormenta muy fuerte, o por lo contrario, puede ser una zona de castigo cuando los residentes se portan mal y un sillón puede ser partícipe de ese castigo cuando allá afuera el día esta rebosante de vida.

Dentro de nuestra casa existen diferentes actividades o rituales antiguos o heredados, *moda con herencia*, y los objetos nos ayudan a cumplir cada una de estas actividades. Cuando nos falla la luz eléctrica, la reportamos o esperamos a que se restablezca, pero cuando nos falla el diseño de un objeto y por poner un ejemplo, cuando no podemos meterlo a nuestra casa, (Una lavadora que no entro por la puerta asignada al área de lavado) no esperamos a que esté se “restablezca”, la casa es modificada y sufre tanto el usuario como la casa.

Se tomó el concepto de espacio arquitectónico debido a que los objetos domésticos que se diseñan, terminan en alguna habitación de una casa habitación. En este tercer lustro del siglo XXI, el contacto que tienen los diseñadores industriales con el espacio arquitectónico es prácticamente nulo, es más ergonómico que etnográfico, si se acercan a un espacio de concreto, van por medidas, mismas que se pueden obtener de unos planos o de una planta que está incluida en un folleto. No tienen una relación cercana con el usuario, ni siquiera al diseñar un *residente estático* se percatan de cómo lo usan y esto se debe porque se diseña ergonómicamente y las medidas antropométricas están casi incluidas sin tener una forma aun para dibujar.

Hecha la observación anterior, la gente que disfruta de los beneficios que otorga un mueble dentro de un espacio arquitectónico como en su recámara o en su sala, espacios estereotipados con esos nombres, no son tomados en cuenta, no son objeto de estudio de esos resultados de vivir y sentir un mueble con tiempo prolongado de uso, pues son sólo espacios en metros cuadrados en donde se almacenarán los objetos generados por el diseño industrial y estos datos podrían retroalimentar a los diseñadores industriales dentro y fuera de las aulas.

La vinculación es prácticamente nula con las edificaciones ya habitadas y hasta el momento de presentar este documento son zonas no reconocidas

o analizadas por el diseño industrial, a nivel escolar y menos a un nivel profesional. El diseño industrial realiza objetos tomando en cuenta todas las medidas del hombre, siendo este su principal foco de atención, pero no diseña objetos pensando en las actividades de un ser humano dentro de su casa. Conoce tanto las medidas mínimas de una casa habitación de interés social, como las de una habitación sin restricciones de espacio en metros cuadrados, pero no diseña pensando en la casa como usuario, como el hogar que ha sido pensado de igual manera en un ser humano.

Dos carreras trabajando de maneras similares y separadas por una gran escala. Los análisis y estudios que se presentan son de arquitectura, hablando de arquitectos y sus construcciones y de forma paralela de diseñadores hablando de sus diseños, y aunque forman parte de uno mismo, entre ellas como carreras, son temas divididos tanto en la vida escolar como en lo profesional. Pero el hombre ha manipulado el objeto diseñado por un diseñador industrial dentro de un espacio arquitectónico, en este caso diseñado por un arquitecto, sin ser analizado de la forma *proxémica emocional* a pesar de ser un usuario que vive la vinculación de estas dos carreras en toda su vida, en este caso nos enfocamos al uso de la sala dentro del espacio arquitectónico.

El diseño industrial ha invadido las calles que son construidas en tramas sigilosas gracias a los edificios, casas, bibliotecas y centros comerciales que los arquitectos se encargarán de cimentar y de manera permanente dejan en esos espacios dándole un sentido a la ciudad, y una vez más no importa dentro o fuera de un habitáculo, el diseño industrial y la arquitectura están involucradas y vinculadas, cada una en su respectivo rango de diseño. Los nombres y diferencias son marcadas en materiales, no importa su tamaño, se distingue una carrera de otra, se habla de los arquitectos y los diseñadores, cada uno en su rama, pero dentro del mismo espacio habitable.

Después de todo, una casa no necesita instructivos. Así mismo el humano, desde su particular sensibilidad emocional y física, percibe el espacio físico arquitectónico y condiciona sus acciones cotidianas en relación con dicha situación, misma que configura de manera particular a través de un objeto, y se ven reflejadas en las relaciones sociales, familiares y vecinales.

La vida cotidiana en la que se desarrolla una persona, se presenta como una realidad interpretada (Berger & Luckman, 2006) en especial por los muebles o artículos estáticos o electrónicos de peso ligero (Mandoki, 2006) mismos que

sirven en muchas ocasiones de ornamento, o de servicio para facilitar la vida diaria de los humanos dentro de su casa.

Los objetos tienen efectos diferenciados de acuerdo con las realidades alternas que vive el sujeto. Un objeto que opera de forma determinada en un nivel de realidad, no necesariamente lo hace de la misma manera en otro; por ello, un objeto no es siempre el mismo: al crearlo, utilizarlo o calificarlo, lo hacemos desde una o unas cuantas de las facetas de su muy diversa gama de representaciones (Martin 2002: 64).

Como profesionalista y docente se ha planteado el tópico de que, el diseño del espacio arquitectónico habitable debería ser pensado más en el habitante y sus formas de convivir socialmente con los objetos, que en el espacio matemático de metros cuadrados para construir. Interrelacionar las carreras de arquitectura y diseño industrial, nos podrían llevar a *representarse* mutuamente, retroalimentarse en cuestión de diseño los objetos diseñados para el universo familiar siendo planeados según sus actividades y apropiación de esos objetos, generarían una serie de objetos no sólo funcionales ergonómicamente ni funcionalmente, si no emocionalmente (Norman, 2007) aceptables desde su primer contacto con ellos, y este placer se enriquecería conforme se fueran utilizando al incrementar la experiencia de convivir con ellos (Martin, 2002) de tal forma, las dos carreras vinculadas y aportando datos para los nuevos objetos podrían dar como una consecuencia del hecho de que los *tiliches* (Martin, 2002) se enfocan y *la casa las disfruta*.

Referencias.

- Abad, S. A. (1993) Manual del diseñador industrial, Distrito federal, México: Porrúa-UAM.
- Acha, J. (2006) Introducción a la teoría de los diseños, Distrito federal, México: Trillas.
- Ali S. (2001) El espacio imaginario, Buenos Aires, Argentina: Bamorrortu editores.
- Aguayo G. F. (2005) Metodología del Diseño industrial, Colombia.: Alfaomega. Augé Mark. Anaxu Zabalbeascoa (2011) Todo sobre la casa, Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bachelard, G. (2009) La poética del espacio, Distrito Federal, México: Fondo de cultura económica.
- Baudrillard J. (2007) El sistema de los objetos, Distrito Federal, México: Siglo veintiuno editores.
- Dibie, P. (1999) Etnología de la Alcoba, Barcelona, España: Gedisa.
- Fonseca, X. (2002) Las medidas de una casa, Distrito Federal, México: Pax.
- Flores, C. (2001) Ergonomía para el diseño, Distrito Federal, México: Designio.
- Flores, C. (2007) Diseño y usuario, Distrito Federal, México: Designio.
- González C. (2007) El significado del diseño y la construcción del entorno, Distrito federal, México: Designio.

Ana Margarita Ávila Ochoa
Anuar Kasis Ariceaga

Resumen

El hacer del diseño es una actividad proyectual, que ensaya sus primeros fundamentos en el marco del pensamiento moderno. En ese sentido el diseño, como la técnica y el arte, se convierte en el medio para que el hombre y la sociedad le den realidad y tesitura a su propia cultura. Pero el saber y el hacer del diseño se colocaron en los extremos, alejándose de la esfera del arte, optó por una visión racional, que al no ser crítica terminó por ajustarse a la regulación de los absolutismos. Sin embargo hay un enclave en la historia de la arquitectura y diseño mexicano donde emerge un pensamiento análogo, que es necesario analizar desde la hermenéutica analógica para comprender nuestra cultura dual, de aproximaciones al contexto y no sólo de rupturas.

Palabras clave: Contexto, Diseño, Hermenéutica analógica.

Antecedentes. Reflexiones sobre el contexto y la modernidad

El pensamiento moderno en términos generales se caracteriza por que el hombre deja de verse desde la totalidad del ente que lo abarca, para ver la totalidad del ente desde el hombre. Por lo tanto la naturaleza no será el mundo propio del hombre, son la cultura y la historia sus hazañas. El mundo entonces es considerado material moldeable, transformable en instrumento por el arte y la técnica. *La idea nuclear* es que el sentido de todas las cosas, incluido el hombre mismo, proviene del hombre. (Villoro, 1994:84-91)

El pensamiento moderno es ante todo racional. Por “racionalidad solía entenderse el pensamiento objetivo, sin pasión, prejuicio ni superstición, y sin referencia a aseveraciones no verificables como las de la revelación religiosa” (Outram, 2009:122). Esta capacidad de razonar, permitió explicar con leyes generales el magno mundo de la naturaleza, hasta alcanzar a predecirla. Ese es el sentido universal del conocimiento racional que impulsó la modernidad, sobre todo a partir del periodo de la ilustración cuando la ciencia del siglo XVIII o probablemente identificada como *filosofía natural* (Outram, 2009) tuvo que resolver la relación entre el hombre y la naturaleza, el conocimiento del mundo exterior y cómo organizar dicho conocimiento. En ese momento la objetividad y el espíritu crítico de la razón, tomaron otro curso.

Para los filósofos de la Ilustración, la realidad es el punto de partida y reaccionan ante ella traduciendo en forma de teorías o planes o reivindicaciones sus aspiraciones concretas de clase, que para ellos son aspiraciones universalmente humanas (Sánchez, 2011:17).

Se llegó al punto en que la percepción del mundo externo se redujo a una sola realidad. Se trataba de una sola manera de concebirlo y explicarlo a través de la certidumbre controlada y casi inamovible de las nuevas leyes y teorías científicas, y se trasladó al concepto de universalidad, que no es sino el conocimiento fundamental, abstracto, que puede ser aplicado en todo y para todos, en otro sentido es el que aspira a una condición de igualdad como humanidad, por ejemplo la búsqueda de bienestar que estaba presente desde el origen del pensamiento moderno.

Por lo tanto, la universalidad del pensamiento racional también se trata de lugares comunes donde muchas clases sociales estaban expuestas a las mismas ideas, así como a los mismos productos y a las mismas soluciones de urbanización y arquitectura, impulsado también por una expansión

económica resultado de la Revolución Industrial, su correspondiente división del trabajo y nuevas formas de consumo.

Ya sea entonces desde la ideología o desde la práctica, la modernidad encabezó principios absolutos, uniformes, paradigmáticos. Siendo el diseño en su formación y en su ejercicio profesional uno de ellos.

El diseño es en la modernidad un instrumento de proyección y materialización; como el arte y la técnica, tienen el potencial de transformar el mundo-material en el hábitat humano y es también el testimonio de la capacidad intelectual, creadora y ejecutora del hombre para el hombre mismo. Es la mirada que se ve a sí misma, que se imagina y luego puede auto-realizarse.

El diseño convierte en objeto a la naturaleza, porque puede transformarla y ordenarla de acuerdo a los principios y modelos racionales, en ese mismo sentido, el diseño va abandonando la esfera del arte, de la emoción y de los sentimientos, para colocarse también de manera unívoca en la esfera de la ciencia y la tecnología.

Esta es la hazaña del diseño durante el siglo XX, convertirse en el vehículo que le dé proyección, realidad, concreción y tesitura al mundo imaginado desde la razón universal; una razón que es euro-centrista y/o global-occidentalizada, es decir, desde una historia empoderada en la riqueza económica y una cultura que hace del desarrollo tecnológico un medio para sus propios fines, mutando todas las cosas en él mismo. Al no admitir la diferencia sino la homologación, develó una verdad absoluta que paradójicamente se quedó ciega ante el contexto.

En particular el diseño construyó un mundo exterior, en el que pudo representar sus ideas y sus imágenes, sus deseos y voluntades. Si ese es su valor desde el pensamiento moderno, su falta señalada es que dejó de mirar al otro, lo otro, que es el contexto. El hacer del diseño como el mismo pensamiento moderno, sobrepuso su mundo interno al externo y dejó de verlo. Aun cuando hubo voces que apuntaron a un saber y un hacer donde eran necesarias esas otras realidades para reconocer que el mismo ser humano era diverso, no sólo idéntico.

En esa dirección encontramos las reflexiones sobre la relación forma y contexto de Christopher Alexander¹ y *Regionalismo crítico* de Kenneth Frampton², que apunta hacia la recuperación de un pensamiento análogo³, más allá de

los extremos entre la racionalidad de la modernidad y de los relativismos emocionales de la posmodernidad.

En estos dos antecedentes, lo diverso que no idéntico, lo variable que no permanente, lo contingente que no previsible y lo coyuntural que no fundamental, adquieren presencia en los rasgos que caracterizan al contexto, pero hay un intento de que su presencia no sea arbitraria, sino comprendida aun como un estado de tensión, de relación de interdependencia o como un ciclo: el mundo externo que es estímulo, afecta a la imaginación del mundo interno o el mundo interno que es el impulso vital, modifica la realidad externa.

La primera vez que Alexander plantea la relación entre la forma que es la solución al problema, pero donde el problema estaba a su vez definido por el contexto, muestra una visión de antagónicos complementarios, porque se plantea: si la forma ha de someterse a las condiciones del contexto o es capaz de transformarlo. Esta es una pregunta moderna, que asume el potencial transformador del diseño, incluso el método que desarrolla para obtener las soluciones al problema es de carácter lógico matemático.

Christopher Alexander en 1964 presenta su teoría acerca de la dualidad forma y contexto.

Regionalismo Crítico, es un concepto con el cuál, teóricos como Alexander Tzonis, Liane Lefavre y el mismo Kenneth Frampton, ponen atención en las características contextuales de cada región, antes de ser borradas por las prácticas abstractas y universales de la tecnología moderna.

Se entiende la presencia de un pensamiento análogo como: una racionalidad que observa principios y diferencias, de manera jerárquica y logra explicarlas, comprenderlas y expresarlas a través de ejemplos, de parecidos, que establecen que tan lejana o aproximada es la interpretación con respecto a un referente.

Desde un punto de vista de la historia del método científico encontramos en este procedimiento por un lado la descomposición cartesiana del problema, y por otro lado el método deductivo (Bürdeck, 1994:157).

Lo interesante es como en un segundo momento da un paso más en esta reflexión, e influenciado también por la experiencia proyectual y por la crítica del pensamiento moderno unívoco, en 1977 publica *A Pattern Language*. El cambio es de perspectiva, pues señala que no es necesario partir de la descomposición total y general del problema, visión generalista-deductiva, es posible también partir de lo que él identifica como subsistemas, o elementos

individuales que denominó *pattern*, esta es una visión de lo particular, concreto y es inductiva.

Beuchot (2010) señala que es la definición de paradigma⁴ que plantea Wittgenstein, la que nos permite comprender el valor del ejemplo que es el icono, para poder universalizar sin dejar de observar lo individual. Este ha sido un referente constante para el diseño, mostrar a través de iconos, e inferir de sus rasgos diferenciales lo que de común existe, este es otro sentido de la universalidad, que permite entablar relaciones de correspondencia, que no se eliminan, no se sintetizan, mantienen la diferencia y la identidad.

Por otro lado, en el ámbito del diseño urbano y arquitectónico, el contexto que es pensado desde la fenomenología, es decir desde la experiencia del lugar, da pie en la posmodernidad a una revisión histórica que adopta sólo las apariencias, o a una exaltación individualista y equivocista de los múltiples significados. Aquí resalta la crítica de resistencia al movimiento moderno de Frampton (1983) bajo el nombre de *Regionalismo crítico*⁵. La resistencia de la que se habla, es particularmente hacia el demandante perfeccionamiento de la tecnología que acaba por limitar la creación de formas significativas. Cuando los elementos del medio están predeterminados, por la estandarización del material, o el imperativo es la producción en su expresión de planeación eficiente, y el fin último se convierte en facilitar la comercialización y mantener un tipo de control social, entonces se ha negado toda posibilidad de encuentro con lo que es propio. Y que es más propio y singular que el concepto de región, de lugar específico.

Pero a esta reflexión se añade, que un regionalismo ha de ser crítico, para evitar escenografías de nostalgia o abusar de la sublimación de deseos desprovistos de la mirada a la realidad, como estaba sucediendo en la arquitectura posmoderna. Jameson (2000) observa además que, el *Regionalismo crítico* asumió un lugar en la retaguardia de la modernidad pero sin llegar al relativismo de la posmodernidad.

El Regionalismo Crítico, continúa buscando cierta lógica histórica más profunda: una retaguardia conserva ciertos matices de resistencia colectiva y rechaza la anarquía del pluralismo de trans-vanguardia que caracteriza a muchas de las ideologías actuales de la diferencia (Jameson, 2000:22).

Son estas cualidades de la estructura mental análoga, las que permiten conocer lo que está fuera y dentro de uno. Permiten reconocer el contexto y en él, lo

otro, pues no son sino estos elementos diversos y exteriores los que constituyen el continuo referente para elaborar la propia identidad.

Pensamiento moderno o pensamiento análogo en México.

Hasta ahora se ha planteado y revisado que ante la imperativa visión de la modernidad, (racional, abstracta, universal y unívoca) surge la visión del diseño como creador y ejecutor de un universo estandarizado para alcanzar la igualdad y el bienestar; pero también existe en el diseño una crítica, que ha reflexionado sobre lo diverso, lo externo, y busca otro lenguaje que no sea la destrucción de lo propio, para participar de lo universal. Ahí está en primera instancia, la necesidad de un saber a través de la interpretación.

Esta inquietud, a veces hasta intuición de reconsiderar el contexto, como se asume el tiempo en su dimensión histórica, o como se asume el lugar por sus condiciones particulares, ha sido también un rasgo distintivo del diseño en la modernidad mexicana. La modernidad en México se puede analizar en cinco momentos o estadios, que van mostrando distintos matices de una modernidad

asimilada y no solamente sobrepuesta, como se puede observar en la última columna del siguiente esquema.

TIEMPO Y ESPACIO	CONDICIONES	INTERESES Variable interna	ADOPCIÓN Variable externa	RESULTADO Pensamiento moderno en México
Independencia de México 1810-1821	Emergente conciencia del ojaldo. Muerte de indios y castas	Emancipación de la corona Española. Igualdad y libertad	Soberanía del pueblo. Crítica al régimen colonial y a la ideología escolástica.	En aislamiento entre la religión y la laicía
Periodo de Reformas en México 1850-1880	División de la sociedad mexicana. Se agrava a diferentes tipos de gobernabilidad. Inversión fuerte de capital extranjero.	Libertad política. Bienestar material.	El mundo es transformable por el arte y la técnica. Positivismo.	En aislamiento: el fervor religioso pasa a ser el fervor a la patria.
Antecedentes de la Revolución Mexicana. 1890-1900	Relaciones estables entre clase burguesa y Estado. Desigualdad social	Proyecto de nación reclama la unidad. Formación del alma nacional. Educación moral no sólo científica.	La ciencia es el modelo para alcanzar orden y paz. El modelo es occidental.	En instrumental para alcanzar el progreso.
Revolución Mexicana 1910-1917	Falta de libertad política. Pobreza, inequidad, corrupción.	Sufragio efectivo y no reelección. Educación para la libertad del pueblo. Reforma agraria.	Ruptura con el sistema capitalista. Negación de las expresiones artísticas de las élites.	En de crisis: pasado que puede adquirir una nueva expresión.
Post-revolución Mexicana 1917-1930	Desestabilidad política y económica. Multiplicación de intereses.	Deseo de construir la libertad y la equidad en la nación. Disposición de orden y estabilidad política.	Participación de la ciudadanía en la construcción de la nación. El futuro ya no depende del pasado.	En por equivocación: para poder comenzar la propia y distinta.

Esquema 1. Etapas históricas asociadas al desarrollo del pensamiento moderno en México. Elaboración propia.

Para efecto de este texto sólo se analizarán algunos ejemplos que abarcan el momento pre y post-revolucionario en México, porque ahí se establece un vínculo estrecho entre arte-arquitectura-diseño-técnica, que decanta en la discusión de los años treinta, acerca de aceptar o no el *funcionalismo* como un modelo a seguir. El hilo conductor para este análisis es el pensamiento y acciones de tres protagonistas en el área de Bellas Artes de Instrucción Pública y de Cultura: Justo Sierra de 1905 a 1911, José Vasconcelos de 1921 a 1924 y Narciso Bassols de 1931 a 1934. Se destaca la continuidad de ideas entre los dos primeros aunque este de por medio la Revolución Mexicana que cambia la dirección política del gobierno, así como la ruptura de ideas entre lo propuesto por Vasconcelos y la visión de Bassols, pese a que participaban del proyecto de reconstrucción del país en la post-revolución. ¿Es posible que compartiendo la misma búsqueda de bienestar y democracia, se hayan dividido los discursos al grado de que ante la no conciliación se tuviera que destruir y negar al otro? ¿Dónde quedó el

pensamiento análogo que permitió transitar por la revolución manteniendo la visión del pasado ante la promesa del futuro?

Cierto es que, el pensamiento moderno también creó su contraparte bajo el concepto de *tradicción* como pasado superado y el de *clásico* como el pasado recuperado (Pozas Horcasitas, 2006:52). Esta posición moderna ante el contexto-tiempo, como un pasado superado y por lo tanto rechazado, no pudo ser asimilada de manera totalitaria en una nación como México. Si bien a principios del siglo XX se encontraba en un momento de revolución y cambio, terreno que es propicio para la ruptura de las vanguardias, México tenía una particular historia de colonización que reclamaba la reconstrucción de su identidad.

La modernidad en México vivió entonces una tensión: entre su apertura al mundo occidental a través del lenguaje universal de la modernidad y la introspección en búsqueda de su identidad nacional. Esa tensión provocada por la presión modernizante, se convirtió en distensión a través de la *mirada análoga* de algunos de los intelectuales y creadores que estuvieron presentes en este periodo.

Desde otra perspectiva, como la de una hermenéutica analógica se puede destacar que, en México existe una significativa presencia del pensamiento análogo. Incluso Beuchot (1999:101-108) asevera que la hermenéutica analógica tiene una tradición mexicana desde la concepción barroca del siglo XVIII, primero porque en ella misma existe una fusión de la metáfora y la metafísica y segundo porque en la Nueva España surge una conciencia de mestizaje.

Justo Sierra tenía la fuerte influencia de su formación positivista, además participaba en el proyecto de educación bajo la presidencia de Porfirio Díaz, donde la búsqueda era el orden, la paz y el progreso. Pero en sus postulados y sobre todo en su obra histórica y poética deja ver la no menos fuerte presencia de otras influencias⁶ no positivistas. La mayoría de sus expresiones eran espirituales y el mismo promulgaba una educación integral que incluía la ciencia, el arte, y la moral. No es que se asevere que Justo Sierra fue un hermeneuta, sino que en sus declaraciones y actuaciones refleja el reconocimiento de base lógico científica que regula y conduce a la verdad, pero que da cabida también a lo incierto, a lo que todavía no puede ser explicado, pero sí sentido.

Pedimos a la ciencia la última palabra de lo real, y nos contestará siempre con la penúltima palabra, dejando entre ella y la verdad absoluta que pensamos

vislumbrar, toda la inmensidad de lo relativo (Justo Sierra en Satín, 2002:140).

Es hasta 1920 bajo la presidencia de Álvaro Obregón, que José Vasconcelos siendo Rector de la Universidad Nacional, funda la Secretaría de Educación Pública que el mismo conducirá y con ello dará muestra de un pensamiento *otro*, que se separa del cientificismo sin negarlo, pero sí dando cabida a un pensamiento que busca en la tradición y en la modernidad los elementos de un real nacionalismo es decir, es un pensamiento más próximo al saber analógico.

Vasconcelos, también ha sido formado bajo la influencia del positivismo que Barreda introdujo al país. Justo Sierra ha sido su maestro. Pero él junto a otro grupo de jóvenes que se reconocen como la generación del Ateneo de la Juventud⁷, desesperadamente buscan la respuesta a un sentimiento de desolación, producto del vacío que ha dejado una formación sólo cientificista, alejada de los problemas sociales, morales y estéticos que surgen no sólo en el México de principios del siglo XX, sino en occidente mismo. Eran tiempos de incertidumbre.

Vasconcelos es conciliador, esto se puede alcanzar a comprender en su disertación *Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas*. El título de por sí plantea una contradicción para los jóvenes ateneístas que solían ver en los postulados de Barreda una limitación para comprender y actuar en el mundo contemporáneo, pero para Vasconcelos “el mayor homenaje que podía tributársele era determinar qué parte de sus enseñanzas tenían un valor pro-creativo”. (Vasconcelos en Quirarte, 1970:89).

En particular el interés de Vasconcelos por reconocer sobre cualquier propuesta ideológica, el acto creativo no sólo en la representación sino también en la interpretación, es lo que muestra su nuevo pensamiento como otra alternativa, no existencialista, no realista, sino analógica, es decir que es capaz de trasladar y crear imágenes como metáforas o como íconos para explicar y postular sus ideas. O como él lo explica en sus propias palabras:

...Sólo concebimos nuestras propias actitudes reflejadas en el universo. Esta es la edad poética o teológica del espíritu. Más no reflexionó el positivismo en que el sentido poético es una manera de interpretación que no corresponde a un periodo determinado, sino a la naturaleza misma del entendimiento, que usa la analogía en sus investigaciones frecuentemente con más eficacia que cualquiera otra forma de raciocinio, y con ella desarrolla especialmente el arte, poder transformador que perfecciona y exalta la representación (Vasconcelos, 1983:22).

Para Vasconcelos éste era el camino, el que estaba resuelto a crear y no sólo a seguir destruyendo lo que de malo ya se había padecido después de la

devastadora revolución y del vacío de guía espiritual. Su tarea fue la de una re-construcción cultural a través de la educación. De ahí que no sólo fuera importante el desarrollo del conocimiento científico, que para Vasconcelos ya había logrado eliminar las prácticas ignorantes de disertar sin antes pensar, sino que también era urgente incorporar la formación en las humanidades, las letras, y las artes. Tal como Justo Sierra, Vasconcelos creía en una educación pública integral. Vasconcelos plantea que, *nuestra síntesis* del pensamiento universal es toda aquella que se ha ido sumando a la tarea de humanizar, y de todo ese conjunto de conocimientos y saberes, nuestra tarea es elegir para continuar en la generación del conocimiento y de la creación, “y no es sino por analogía como procedemos en esta elección” (Vasconcelos, 1983:22).

Una de las acciones concretas que desarrolló Vasconcelos y lo vincula al hacer arquitectónico es la fundación en 1921 de la Escuela Nacional de Maestros Constructores. Ahí participó directamente el Arquitecto Federico Mariscal. En ese momento se determinó que las escuelas públicas serían construidas bajo una expresión monumental y con rasgos del pasado colonial, corredores con arcos, patios internos, muros altos.

En 1932, casi diez años después nace la Escuela Superior de Construcción, bajo la iniciativa de Bassols, también a cargo de la Secretaria de Educación Pública, donde O’Gorman se hará cargo de la oficina de Edificios. El proyecto para las nuevas escuelas es una clara oposición al proyecto de Vasconcelos, pues ahora la preocupación es alcanzar una economía de la construcción, higiene y funcionalidad, “la arquitectura tendrá que hacerse internacional, por la simple razón de que el hombre cada día se universaliza más” (O’Gorman, 1934:21).

Estos dos momentos muestran un antagonismo ideológico que prevaleció en el siglo XX. Pero si se profundiza en las pláticas sobre arquitectura de 1933, y se va hacia la búsqueda de los vestigios del pensamiento análogo, estos emergerán sobre todo en los arquitectos que transitaron junto con Vasconcelos. En ellos estaba aún la preocupación por una arquitectura nacionalista, capaz de reconciliar el pasado con el futuro y la belleza con la utilidad.

México 1933, nace el funcionalismo o se extravía el pensamiento análogo

De las once conferencias publicadas acerca del debate sobre arquitectura que organiza la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en 1933, se seleccionó para este texto la del arquitecto Manuel Amábilis⁸ que trabajó en los proyectos de educación con Vasconcelos y fue maestro de la Escuela Nacional de Arquitectura,

y la del arquitecto Juan O’Gorman⁹ por su relación directa con el proyecto social de Bassols y por ser docente en la Escuela Superior de Construcción.

La tesis es que ninguno de los dos está en los extremos. En análisis previos¹⁰ acerca de estos textos se ha mostrado que para comprender el contexto en el que se inscriben, es necesario reconocer que en el ambiente ideológico de los años treinta, la primera guerra mundial había dejado una secuela de franca división entre: una posición filosófica idealista y otra materialista, desde ahí se ubican las dos posiciones que se manifestaron en esas charlas de arquitectura como a continuación se resume en el siguiente esquema.

ANTECEDENTES	
Exposiciones internacionales, ideológicas, discusión sobre la autonomía universitaria	
IDEALISMO Antonio Caso, Ministro fundador de la Universidad del	MATERIALISMO DIALÉCTICO Vicente Lombardo Toldado, Director de la Escuela Nacional Preparatoria
ANTECEDENTES	
Exposiciones internacionales, discusión sobre la libertad de cátedra universitaria frente al Estado	
VISIÓN INDIVIDUAL Atender a los estudiantes capaces de asumir una formación superior, Enfoque de élite social, Libre competencia.	VISIÓN SOCIAL Atender los compromisos de educación para los 16 millones de habitantes que no viven en el DF, Enfoque popular-socialista, Oficial.
CONSECUENCIAS	
Separación en los contenidos y fines de la educación en Arquitectura, Universidad Autónoma de México Escuela Nacional de Arquitectura	Escuela Superior Técnica Escuela Superior de Construcción
Arquitectura de la Universidad Idealista Humanista Generalista Individualista	Arquitectura del Estado Materialista Técnica Concreta Socialista
NUEVAS PREGUNTAS	
¿Cuál es el papel social del arquitecto?	
El arquitecto es ajeno a estos asuntos sociales, excepto en lo que respecta a la imagen urbana y la belleza de la edificación arquitectónica. Impulsor de la cultura a través del valor de la belleza en la arquitectura. Cubre las necesidades espirituales.	El papel social del arquitecto es condicionar en la solución del problema de la obra social. Resolver los problemas básicos de vivienda en términos técnico-construcción. Cubre las necesidades materiales.
NUEVAS PREGUNTAS	
¿Cuál es la orientación de la arquitectura en México?	
Artística Nacional Historicista FORMALISTA Su producto es la obra de arte Estética como elemento rector Es bella, humana y espiritual Mira al pasado Su referente es lo protoplásmico y lo colonial Una mirada a lo interno Apoyo a las praxis de los tratadistas franceses	Técnica Internacional Moderna FUNCIONALISTA Su producto es una construcción para vivir Economía como elemento rector Es racional, económica y funcional Mira al futuro Su referente son las vanguardias Una mirada al exterior Tratado en una comprensión materialista de los fenómenos.

Esquema 2. Estructura que muestra los diferentes discursos de las pláticas sobre arquitectura en México de 1933, desde la visión de antagonistas. Elaboración propia.

Como viene señalándose con anterioridad, éste es un análisis atinado si se trata de mostrar las profundas divisiones a las que ha estado sometido el país, pero también se convierten en trincheras desde las cuales no es posible diálogo alguno, al menos esa es la primera sensación cuando se leen cada uno de estos discursos. Pero si atendemos al planteamiento de releerlas a partir de nuestra

propia experiencia y tradición hermenéutica como indica Beuchot, se podrá descubrir que, no todo fue visiones extremas, pues ahí estaban presentes aun las semillas del pensamiento análogo. Es el caso del texto de Manuel Amábilis, del cual es importante rescatar tres ideas centrales, cómo define el progreso de cara a la tradición, cómo concibe el funcionalismo con respecto a la búsqueda de la belleza, y cómo encuentra la belleza a través de la analogía.

Con respecto al progreso dice: “es el acumulamiento de los esfuerzos de los hombres de todas las edades, es el resultado de todos los ensayos y de todas las osadías del pasado” (Amábilis, 2001:43). Aquí yace una idea de continuidad, por esa razón la tradición para él no es conservación, no es imitación, sino la integración e inclusión, que no puede ser concebida como un contrario, y en esa misma idea finca su trabajo de investigación de la arquitectura que entonces reconoce como tolteca (maya).

Ante la pregunta ¿Puede considerarse el funcionalismo como una etapa definitiva de la arquitectura, o como el principio embrionario de todo un devenir arquitectónico? Él dice: “...mi convicción se basa precisamente, en que considero, con gran sorpresa seguramente de nuestros jóvenes Arquitectos, que la Arquitectura debe ser FUNCIONAL, como jamás ha dejado de serlo” (Amábilis, 2001:44). Él plantea desde las inminentes tareas y/o funciones de la arquitectura como la de ser un acervo de modalidades tanto técnicas como estéticas de nuestra cultura, hasta la concepción de un hacer que atiende la ley de la economía. Sin embargo su pensamiento análogo que anda tras las equivalencias, encuentra en la propia naturaleza el mejor ejemplo de eficiencia y belleza integrada. Por esa razón critica ese funcionalismo que se limita al estudio de la máquina, y pugna por otro que estudie a los seres vivos.

De ahí desprende su idea de belleza que no es decoración inútil, sino una consecuencia de la armonía, coordinación, y proporción, refiriéndose en concreto a la importancia del estudio de la geometría como un medio, no de creación, sino de mediación. “Por lo tanto, estamos autorizados para pensar que toda la naturaleza crece y vive según un principio económico especial, en el cual interviene el Número de Oro” (Amábilis, 2001:49-50). He aquí los principios que Vasconcelos estudió sobre Pitágoras y el ritmo.

Sin embargo, en su idea de ritmo se encierra y se presupone la de proporción o analogía, pues lo rítmico, al igual que lo melódico y lo armónico, proviene de la proporción numérica de las notas reunidas, como lo vieron los antiguos pitagóricos (Beuchot, 2011:21).

Finalmente, Amábilis ya se había percatado de las primeras señales de univocidad y equívocidad presentes en el debate que se abría para discutir el rumbo de la arquitectura mexicana.

Mientras nosotros y todo el Occidente carezcamos de un ideal espiritual, mientras persista este pandemónium de ideas antagónicas, de inspiraciones y aberraciones inverosímiles e inconexas, la Arquitectura, que es la flor más selecta de una civilización, tiene que traducir el espíritu inquieto, torturado, confuso, absurdo de nuestra época (Amábilis, 199-:50).

En el caso de O’Gorman, se puede apreciar que si bien expresó una posición extrema en las pláticas sobre arquitectura de 1933, esta postura no representa toda su trayectoria como arquitecto y artista. Es necesaria una relectura de su obra completa, sobre todo la obra arquitectónica de los años cincuenta.

O’Gorman critica la formación de la academia que ha privilegiado al *arquitecto-artista*, que se ha convertido en un fanático y servil de la tradición burguesa. Dice que en pos de satisfacer la necesidad espiritual, que no puede ser demostrable, que no es objetiva, se ha caído en el engaño de una arquitectura que aparenta lo que no es, de una arquitectura que responde a los caprichos y vanidad de la élite, que no quiere ver que existe otra realidad urgente que es construir para vivir.

Reconoce entonces que, “la estética no es el medio ni la finalidad, es una consecuencia” (O’Gorman, 2001:59). Mientras O’Gorman construye las casas de Diego Rivera y Frida Kahlo en 1932 con una clara intención de aplicar todos los principios funcionalistas, científicos, económicos y sin ninguna pretensión estética, Rivera por el contrario observó en el lenguaje constructivo, en sus espacios y composición la nueva estética de las vanguardias, aquella que se alejaba de la ornamentación y que al constituirse como franca, mínima, útil y técnica adquiriría un valor de belleza. Esta idea también se aproxima bastante a lo que planteaba Amábilis cuando dice:

La higiene, la lógica, la economía, la utilidad, lo funcional, etc., etc., son adquisiciones de la moderna ciencia de la construcción, que sólo una mente extraviada puede concebir como antagónicas o como sustitutos de la Belleza, cuando deben ser sus nuevas galas (Amábilis, 2001:47).

Además hay que considerar que la declaración de modernidad que O’Gorman expone en estas construcciones no deja a un lado el color intenso de la arquitectura popular en México, la expresión plástica del barro en los techos y azoteas, y los jardines y bardas de cactus que son el paisaje e imaginario local.

¿Qué hace entonces que O’Gorman desdeñe las prácticas arquitectónicas que sólo se sostienen en la inspiración y no en un método racional?

Señores: creo que la arquitectura que resuelve las necesidades materiales, palpables, que no se confunden, que existen, pudiéndose comprobar su existencia y que al propio tiempo son fundamentales y generales de los hombres, es la verdadera y única arquitectura de nuestra época (O’Gorman, 2001:60).

Se manifiesta en su discurso el pensamiento unívoco de la modernidad, pues si el fin último del hacer arquitectónico y al que él se suma con el proyecto de Bassols, es realizar un cambio social, pronto se decepciona de lo que sucede con los principios del funcionalismo, porque esa arquitectura, que se realiza de manera rápida y económica precisamente por la ausencia de ornamentos, es asumida por el mercado para especular con las ganancias, y no para ofrecer un bienestar. Él mismo ya lo anunciaba en su discurso, así como Amábilis ya daba cuenta de las señales del momento de confusión:

Señores: no dudo ni por un momento que esta arquitectura técnica se preste a la mentira, no dudo que no se preste al engaño y que con el pretexto de la utilidad que va a prestar, se haga forma por la forma o anuncio o demagogia (O’Gorman, 2001:60).

O’Gorman abandonó la arquitectura aproximadamente a los treinta años, y se dedica a la pintura, es posible que este acercamiento al arte, y la madurez de su trabajo lo conduzca a otro tipo de reflexiones. Pues lo que nos deja ver en dos de sus obras más importantes en el ámbito arquitectónico: La Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria¹¹ y su casa en la avenida San Jerónimo¹², es la integración de pintura, escultura y arquitectura, dando paso también a la fantasía e imaginación. En su trabajo nunca deja de lado el rigor técnico. La manera en que meticulosamente describe el proceso para obtener las losas de mosaicos para la realización del mural exterior de la biblioteca, habla de un proceso metodológico que se adhiere a su intención de otorgar un carácter diferenciado y mexicano.

Al no estar ya preocupado por los aspectos económicos y de utilidad de la arquitectura funcionalista, tampoco estaba atado a la especulación inmobiliaria que años antes lo había alejado de la arquitectura y en su casa que construye en San Jerónimo, adopta una arquitectura orgánica, regionalista

que se adapta al paisaje pétreo e irregular del Pedregal, y que es concebida también como una obra de arte integral (Jiménez, 2004:64).

La casa es una amalgama de forma y función, de arte y técnica. Un ir y venir entre la *asimilación* del contexto y la *acomodación* de la forma, pero también es una declaración del regionalismo crítico porque revalora la cultura como expresión, por lo que se asevera, que O’Gorman viró de una posición relativamente extrema al inicio de su práctica profesional, a un pensamiento análogo que fue madurando a través de su obra.

El diseño necesita una visión hermenéutica analógica

Lo que se desea resaltar con dichos ejemplos es que, lo que hoy se reconoce como eclecticismo vs modernidad no es tal. Es probable que la *modernidad mexicana* sea más un modelo de equivalencias para explicar la complejidad y riqueza de lo mexicano y que por lo tanto estemos frente a la tarea de desarrollar una epistemología *otra*, que defina o caracterice al particular desarrollo cultural en México, dado que la univocidad de la modernidad y la equivocidad de la posmodernidad que aún tiene sus secuelas en la arquitectura actual no es suficiente, ni siquiera pertinente para conocer nuestras trayectorias creativas. También se señala dónde están las ideas ejemplares y la posición del diseño que las acompaña. La invitación es que sean releídas y re-significadas desde una hermenéutica analógica, ya que el diseño se encuentra inmerso tanto en la acción interpretativa como en la acción creadora.

Cuando el acto creador asume la memoria y la tradición como un referente, ha abierto una puerta al reconocimiento de la identidad, pero también cuando este acto creador mira al contexto y hace de él otro referente, ha abierto la otra puerta a la diversidad. Por esa razón la interpretación que va en busca de las semejanzas y de los parecidos se vuelve necesaria para el diseño.

De una u otra manera, tanto Amábilis con su arquitectura neomaya, u O’Gorman con su arquitectura orgánica-regional, iban en búsqueda de la identidad y la diversidad, aspectos que son universales y que podemos

comprender mejor si los atendemos desde lo concreto que es la diferencia, sin perder de vista los principios que las motivan.

Se trata entonces de reflexionar, crear y ejecutar, no desde las regulaciones absolutas que ahora impone la globalidad y el neoliberalismo, que conducen a que el diseño sea repetitivo, controlado y controlador de creencias y comportamientos. Tampoco se trata de diseñar desde la intransigencia de la equivocidad que lejos de ser multicultural, provoca la poca comprensión, pues evita sopesar la pertinencia de lo que se realiza, y provoca una discrepancia que vacía de contenidos al diseño, en pos de la diversidad por la diferencia y la novedad misma.

Más bien se trata de poder crear, desde los referentes y sus equivalentes. Como se puede alcanzar a apreciar en los distintos discursos de las pláticas sobre arquitectura de México en 1933, justo en el momento antes de volver a cerrar la puerta al dialogo que facilitan los ejemplos, o las aproximaciones y no las

posiciones extremas, a donde nos condujo esa modernidad que abandonó sus orígenes humanistas.

Una hermenéutica analógica incluso icónica como describe Beuchot (2010)¹³, ayudaría a un diseño contextualizado, porque le brindaría una manera de observar el mundo interno y el mundo externo en correspondencia. Donde el mundo interior aspira, idea, proyecta y designa, y el mundo exterior, no sólo es el receptáculo de la representación y materialización, es el lugar desde donde pueden interactuar las distintas realidades que son proyectadas y modeladas como espacios, objetos, mensajes y que de vuelta al mundo interno se han re-significado. En esa multiplicación de la realidad que es el contexto, está la riqueza del acto reflexivo, creativo y de realización del diseño.

Notas

¹ Christopher Alexander en 1964 presenta su teoría acerca de la dualidad forma y contexto.

² Regionalismo Crítico, es un concepto con el cuál, teóricos como Alexander Tzonis, Liane Lefaivre y el mismo Kenneth Frampton, ponen atención en las características contextuales de cada región, antes de ser borradas por las prácticas abstractas y universales de la tecnología moderna.

³ Se entiende la presencia de un pensamiento análogo como: una racionalidad que observa principios y diferencias, de manera jerárquica y logra explicarlas, comprenderlas y expresarlas a través de ejemplos, de parecidos, que establecen que tan lejana o aproximada es la interpretación con respecto a un referente.

⁴ Unidades concretas y ejemplares que contienen universales.

⁵ Los seis textos que contemplan esta crítica son: Cultura y civilización, Auge y caída de la vanguardia, El regionalismo crítico y la cultura del mundo, La resistencia del lugar y la forma, Cultura contra naturaleza y Lo visual contra lo táctil.

⁶ Es el caso de su método de investigación histórica: Manual escolar de historia general, donde se observa la influencia del pensamiento positivista de Comte y Spencer, pero también la influencia de la corriente de interpretación histórica de Hipólito Taine, Gastón Maspero, Francisco Guizot y Ernesto Renan. (Quirarte, 1970:56)

⁷ Entre los primeros jóvenes que constituyen el grupo del Ateneo de la Juventud en 1909 se encuentran: Antonio Caso (filósofo), Diego Rivera (artista plástico), Martín Luis Guzmán (novelista), Pedro Henríquez Ureña (crítico literario), Antonio Castro Leal (crítico literario), y Carlos González Peña (crítico literario).

⁸ Manuel Amábilis Domínguez, nació en Mérida Yucatán. Se formó como arquitecto en Francia, por lo que su trabajo inicial tiene de fondo una influencia del academismo francés que le propuso una manera y un lenguaje para expresar el nacionalismo a través de un estudio de los elementos que consideró clásicos en la arquitectura maya, es decir ejerció

Eska Elena Solano Meneses

Resumen

La crítica es una interpretación personal que consiste en un proceso analítico y reflexivo de un fenómeno. La propuesta es generada por la Hermenéutica Analógica, que establece en la analogicidad, un instrumento cognitivo para la comprensión de un fenómeno.

Bajo este principio se desarrolla la propuesta de crítica arquitectónica que discurre por tres etapas: a. Prefigurativa (denotativa), b. Configurativa (connotativa) y c. Refigurativa (interpretativa). La crítica se centra en tres dimensiones: lógica, ética y estética con la intención de abarcar todos los aspectos implícitos en la arquitectura.

La propuesta desarrolla interpretación analógica de ejemplos arquitectónicos, con el fundamento de conceptos posmodernos y retóricos de modo que se posibilite una interpretación basada en la experiencia de cada intérprete.

Palabras Clave: *arquitectura, hermenéutica, interpretación*

Semiótica y Hermenéutica

La semiótica y la hermenéutica, desde la concepción estructuralista, se habían negado la una a la otra. Históricamente la hermenéutica, que privilegia la interpretación del símbolo por su riqueza y amplitud interpretativa, había dominado el discurso de la era premoderna, es decir, hasta antes de la aparición del renacimiento. Desde Aristóteles con su libro *Perihermeneutias*, existe una clara intención de dirigir la interpretación hacia un discurso. La Edad Media reenfoca la hermenéutica y la dirige hacia los textos sagrados, donde lo simbólico impera sobre lo textual.

Con la llegada del renacimiento y la modernidad, el signo inicia su hegemonía y la semiótica entra en turno. El signo no concede connotación social, su significado es único y universal. La semiótica estructuralista se ocupa de cómo esta codificación y decodificación tienen lugar y se extiende más allá de la literatura, hasta llegar a la pretensión de que también el ícono puede decodificar hasta que la posmodernidad la pone en crisis.

La semiótica, con Morris (1994) termina por entenderse como un conjunto constituido por la semántica (relación signo-objeto), la sintáctica (relación de los signos entre sí) y la pragmática (relación de los signos con los interpretes), donde las dos primeras son más objetivas que la última, en la que se concentra la libertad interpretativa dando lugar a una semiótica posestructuralista y concediendo la importancia al contexto, a la intención y a lo social que había olvidado la semiótica estructuralista.

La semiótica posestructuralista, ante este acercamiento a la riqueza de la ambigüedad posmoderna, termina por fundirse con la hermenéutica a través de la pragmática, ya que para ambas la intención, lo simbólico y consecuentemente lo social son imprescindibles. La hermenéutica domina el panorama posmoderno, la interpretación se auxilia de los instrumentos creados por la semiótica para inclinarse por la interpretación en lugar de la decodificación. La inherente riqueza del símbolo es analizada por la semiótica posestructuralista, cuya síntesis e interpretación se apoya en la hermenéutica. El símbolo no se decodifica, se interpreta: el símbolo une, socializa y es común; para Françoise Dolto (psicóloga francesa), el símbolo es el signo rodeado de afecto.

Ricoeur (1995) reconoce que no existe una interpretación sin pérdida, y afirma que la riqueza del significado del símbolo no puede limitarse a una

hermeneusis unívoca ni a una ilimitada o equívoca, es por ello que el símbolo ha de interpretarse de manera analógica, para impedir que la deriva pierda la parte sustancial de su significado simbólico.

La Hermenéutica Posmoderna: Hermenéutica Analógica

La hermenéutica, encargada de modo general del estudio de la interpretación, desde su enfoque posmoderno, ha vertido su línea de interés hacia dos vertientes: teóricamente concede una explicación sobre los procesos y los factores con los que el hombre construye esa interpretación, y pragmáticamente sobre las reglas de la interpretación, es decir: ¿qué es interpretar? y ¿cómo interpretar?

Heidegger (1999) apoyado, en Husserl, desarrolla la “Hermenéutica de la Facticidad” en la que propone que, para la interpretación ontológica, es necesario la consideración de la intención (retomada de Husserl) y la temporalidad. De esta manera, la interpretación no consiste en hacer una mera reproducción del primer aspecto de algo por la apariencia que ofrece, sino una interpretación de todo lo que conlleva, en tiempo y espacio: características no visibles, que denominan conciencia (intencionalidad para Franz Brentano) entre las que se encuentran las experiencias o vivencias y el contexto de las mismas.

Para él significar se vuelve visible en tres fenómenos:

- a) El fenómeno en sí.
- b) La familiaridad, es decir, las referencias analógicas de atribución encontradas en el fenómeno, que denomina contextos de remisión.
- c) Lo imprevisible y lo comparativo; las referencias analógicas de proporcionalidad encontradas en el fenómeno, que denomina la perturbabilidad de la familiaridad.

Asimismo Heidegger (2009) establece que una hermenéutica se apoyará en procesos de *Abbau* o destrucción, es decir, proponiendo un desmontaje histórico y temporal. La destrucción se sigue en busca de la historia y pone al descubierto diferentes prejuicios interpretativos y los retrotrae a su origen. Dicho término dará origen a la deconstrucción de Derrida.

Ricoeur (1995) lo denomina Mimesis I, Mimesis II y Mimesis III (prefiguración, configuración y refiguración respectivamente) queda implícita la postura relativa y subjetiva, en la que las fuentes de construcción deambulan entre lo individual y lo social. Mimesis I es la prefiguración, que el autor posee y que lleva con él en el momento de generar su obra, Mimesis II corresponde a la configuración, a la disposición de los elementos en la composición de la

obra, y finalmente la Mímesis III considerada la refiguración, que es cuando el intérprete de la obra y aplica el sentido que la obra tiene para él.

Como se aprecia, ésta repercusión de lo social queda mayormente plasmado en la refiguración, ya que es este momento de la hermenéutica donde las ideas se conectan e injertan en la “realidad” social del individuo, obedeciendo a adaptaciones y manipulaciones que le dan un carácter de congruencia con el contexto. Esta refiguración presenta un carácter dialógico, en la que la co-construcción (Muntañola, 2009) tiene lugar. Asimismo, tanto la base analógica de Beuchot, como la refiguración de Ricoeur, presentan una característica de construcción social en la que las ideas en común de un tiempo y un espacio (imaginario social) predominan sobre las personales.

Las similitudes, consideradas como el punto de encuentro y anclaje para evitar una deriva interpretativa infinitesimal (Beuchot, 2012), encuentran una posible clasificación en la teoría de Foucault (2001): La Conveniencia, la emulación, la analogía propiamente y la simpatía, que versan en diversos grados de similitud. La relación encontrada entre estas líneas de pensamiento posmoderno se plasman en la imagen 2.

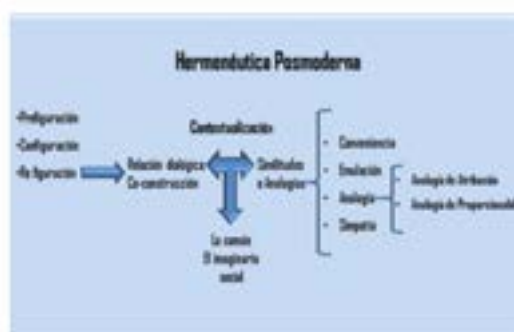


Imagen 2 Síntesis de las Posturas de la Hermenéutica Posmoderna de Ricoeur, Muntañola, Beuchot y Foucault.

Como se dejó entrever, la analogía es el elemento que unifica y brinda un carácter social a la interpretación. La analogía “no da lo que significa de manera idéntica, pero lo da de manera suficiente” (Beuchot, 2008: 141), y es la que posibilita la propuesta de hermenéutica de Beuchot.

La postura analógica, además, tiene como ventaja separarse de las polarizaciones de la hermenéutica moderna y la posmoderna: la univocidad, que abogaba por una única, posible y absoluta interpretación de un fenómeno, hasta la propuesta posmoderna de equívocidad donde las

múltiples posibles interpretaciones ubicaban al principio de validez en un campo infinito. Para Peirce (1974) la analogía combina los caracteres de la inducción y de la retroducción.

Esta idea de interpretación ilimitada es reconocida por Vattimo (1988) (2009) y la denomina *pensamiento débil* (de carácter flexible), el cual consiste en la negación de una verdad textual, rigurosa y objetiva del fenómeno. Su contraparte, el *pensamiento fuerte* (rígido) pretende desvelar una verdad absoluta.

La propuesta de Hermenéutica Analógica, desarrollada por Beuchot (2000), se aleja de estos extremos. Entre la objetividad del absoluto y la subjetividad de lo ambiguo se encuentra la intersubjetividad (Beuchot, 2008) que implica la construcción dialógica o intertextual (Imagen 3).

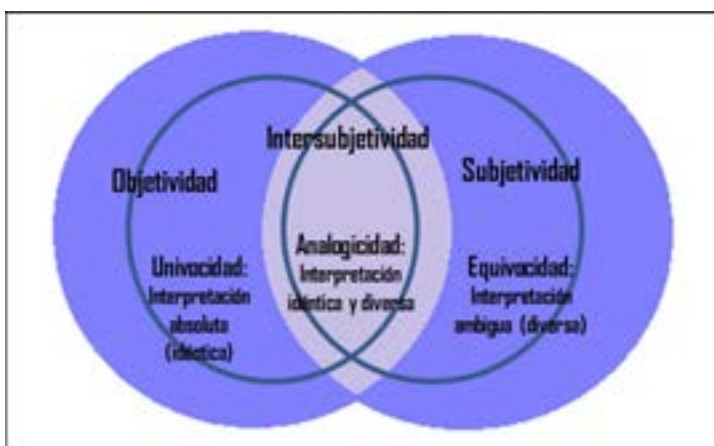


Imagen 3 Esquema de la Interpretación en la Hermenéutica Analógica de Beuchot.

La hermenéutica analógica supone la posibilidad a una interpretación consensada, argumentativa, que justifique la analogía mediante el diálogo (Beuchot, 2008), al tiempo que posibilita el campo abierto señalado por Eco como el *intentio operis* (Eco, 1998) donde el desplazamiento del emisor al receptor genera una gran libertad de posibles interpretaciones, pero delimita la multiplicidad a las conexiones que la analogía confiere proponiendo una correlación dominante, a la que denomina analogado principal (de carácter social) y analogados secundarios (de carácter individual).

En el campo del diseño, este analogado principal establece una relación dominante común, compartida en términos relativos por una sociedad

con un fuerte sentido de implicación y consenso, mientras los secundarios particularizan la interpretación sin desligarla del principal. La “apropiación del texto” por parte del lector es uno de los ejes de la teoría de Paul Ricoeur (1995), denominada co-construcción por Muntañola (2001) en sus ideas sobre Topogénesis.

La hermenéutica analógica de Beuchot (2000) se apoya básicamente en dos tipos de analogías:

- a. De Atribución.- También considerada simple, se da entre dos términos comparados entre sí, es decir, una forma con otra. Se trata de semejanza de formas: A es *semejante con V*.
- b. De proporcionalidad.- Es considerada como compuesta, se da entre cuatro términos al menos, comparados dos a dos. Presente cuando se compara una relación entre dos términos o formas con otra correspondencia semejante. Se trata de una semejanza de relaciones: A : a :: B : b

Una derivación propuesta por Beuchot, propicia un acercamiento evidente al campo de lo simbólico: la Hermenéutica Analógica Icónica. Lo icónico es, en sí, la analogía simbólica, ya que toma como referente a la naturaleza o ente objetivo y es el hombre el que da carácter de simbólico. El símbolo permite el reconocimiento del otro, del semejante, por lo que su connotación social es inminente. Éste denuncia complementariedad, complicidad, otredad y universalidad. Su riqueza ha de ser interpretada con la luz de la hermenéutica analógica icónica, en la que se puedan conjuntar sus diversos contenidos desde diversos enfoques, por lo que su aplicación en un carácter sistémico resulta pertinente.

La pragmática y la prosaica

La prosaica se entiende como una mirada estética a la vida cotidiana (Mandoki, 2006), una crítica hacia el quehacer del hombre, más allá del sentido artístico que se le ha conferido a cierto tipo de objetos. Se parte de la idea de que la concepción estética no se refiere específicamente a la belleza sino a la relación que el sujeto desarrolla con el objeto. La estesis (sensibilidad del sujeto con el contexto) está en los sujetos, no en las cosas. En oposición a la experiencia estética que presupone placer, la estesis sólo se limita a una experiencia real,

en la que la gama de reacciones puede deambular en cualquier nivel de agrado, desagrado o de indiferencia.

De esta manera, la prosaica repara en el quehacer cotidiano del hombre, y a través de ella le concede sentido a las manifestaciones y expresiones de su realidad e identidad (Mandoki, 2006). La arquitectura forma parte de estas manifestaciones humanas y por tanto comparte acuerdos, reglas y dicha relación de identidades.

Resulta evidente la cercanía entre la hermenéutica y la prosaica. En ambos ámbitos, la unidad, coherencia y completitud nunca son definitivos ya que resultan concordantes al carácter intermitente, continuo e inconcluso de sus enunciados.

La retórica

Muntañola considera a la poética, a la retórica y a la hermenéutica como elementos complementarios o subdimensiones de la dimensión estética, que señalan una guía a su análisis.

La retórica se ocupa principalmente del discurso verbal y escrito, pero mientras esté vinculada con procesos y métodos de comunicación es posible aplicarla al lenguaje de diseño (Ehse, 2011). La retórica implica la intención del arquitecto de persuadir, de convencer a través de su argumento que encuentra su esencia en la composición, y que obedece a una serie de mecanismos definidos por su contexto cultural, histórico y geográfico. La composición resulta, acorde a Muntañola (2009), de la combinación de figuras y estrategias de composición así como de la tipología y contexto de referencias. Las figuras de composición arquitectónicas son asimiladas a las literarias, por obedecer a las mismas relaciones o juegos, las cuales son clasificadas por el autor como: analogía (elementos de doble función), tropos (metáforas, metonimias), figuras de construcción (simetría, asimetría), figuras de repetición (redundancia, énfasis, paráfrasis), figuras de “puesta en valor” (hipérbola, paréntesis), elipses y figuras de pensamiento (paradoja, ironía); mismas que son objeto de análisis en diversos fenómenos arquitectónicos (Muntañola, 2001) aportando nuevas perspectivas de análisis.

De esta manera, el argumento establecido en la palabra escrita, se traduce a un mismo principio de composición, en el que se percibe que el cerebro maneja los mismos mecanismos pero en diferentes contextos. Esta traducción se muestra en la imagen 1, donde se enlistan una serie de figuras retóricas y su interpretación al lenguaje arquitectónico; así una antítesis que en lenguaje

consiste en contraponer dos términos que expresan ideas de significación opuesta o contraria en la arquitectura se traduce como elementos fuera de contexto, por ejemplo: elementos arquitectónicos que no desempeñan la función para la que fueron creados o se contraponen en estilo o forma. Y una apócope, que en lenguaje consiste en la pérdida o desaparición de uno o varios fonemas o sílabas al final de algunas palabras en arquitectura se interpreta como un elemento arquitectónico insinuado, no mostrado por completo.

La retórica, se muestra así como un instrumento que posibilita un análisis semiótico, en el que el signo arquitectónico, es asimilado al del lenguaje escrito, y mediante este recurso traducido a través del desentrañamiento de sus principios compositivos.

Figuras Retóricas	Aplicación en Arquitectura
Anáfora	Elemento fuera de contexto
Aliteración	Decoraciones Estiladas
Emblema	Tipologías de escuelas, oficinas de Gobierno con emblemas nacionalistas: escuelas, columnas simbólicas
Paradoja	Elementos aislados en su tradición lógica
Onomatopeya	Inclusión o recreación de un elemento
Apócope	Inclusión de un elemento, no mostrado por completo
Anáfora	Repetición localizada de un elemento en particular
Anadiplosis	Combinación como elemento integrante del todo
Catástrofe	Crisis de un elemento arquitectónico que cambia una función nueva para la que no fue diseñado
Personificación	Presentación redundante de un elemento o composición cuya función se sobrentiende
Metáfora	Relación metafórica de dos situaciones o elementos

Imagen 4 Interpretación de las figuras retóricas traducidas al lenguaje arquitectónico.

La crítica arquitectónica sistémica

Su construcción se apoya en la Hermenéutica Analógica Icónica (Beuchot, 2012) que consigue una visión objetiva fragmentada pero suficiente, partiendo de la idea de que la analogía es el elemento que establece la relación de proporción, el vínculo entre sujeto y objeto como una secreta asociación de la que todos somos partícipes, por lo que la construcción de la relación analógica subyace en un constructo social y simbólico basado en la experiencia, tal cual la idea de *phronesis* aristotélica, para la cual se ha de combinar entendimiento y experiencia. La crítica implica una inmersión al fenómeno arquitectónico que supera el análisis para llevarlo a construir una postura propia, personal

y fundamentada. Esta visión sistémica busca involucrar todos los aspectos implícitos en la arquitectura, no sólo como objeto en sí, sino en consideración con lo que socialmente detona.

La propuesta de crítica se constituye de 3 etapas que son:

1. Prefiguración: que una etapa descriptiva experimenta en el momento de enfrentarse con el fenómeno arquitectónico, es una etapa denotativa, que incluye un primer acercamiento analítico; en ella el alumno desarrolla una ficha técnica con datos como: año de ejecución, autor, dimensiones en plantas y alzados, materiales, procesos constructivos, programa arquitectónico, descripción formal, análisis funcional, estilo, etc.

2. Configuración: apoyada en la información existente sobre el fenómeno y al acercamiento a sus condiciones contextuales. Para ello los alumnos desarrollan una investigación referente a la época en términos ideológicos, sociales, culturales, políticos y económicos; de inicio alejada de la arquitectura y posteriormente la relaciona con el fenómeno arquitectónico buscando fundamentar las variables que condicionan un proyecto. A ello se agrega un estudio biográfico del autor que nos permita comprender sus condiciones y postura frente a su obra.

3. Refiguración: constituye la crítica, el nivel más profundo, ya que es este momento donde las ideas se conectan e injertan en la “realidad” social del individuo, y la obra se posibilita como un medio que refleja aspectos simbólicos. Para asegurar que abarque la totalidad del fenómeno arquitectónico, el alumno concientiza tres dimensiones: la dimensión lógica, la dimensión ética y la dimensión estética, considerando:

A. Dimensión Lógica. Se ocupa de la manera como el hombre ordena los elementos en la obra, las relaciones de uso que concede a cada uno de ellos. El alumno en esta parte establece su postura (no descripción) de la manera en que aspectos lógicos fueron solucionados: procesos constructivos, estructuras, materiales, aspectos funcionales, etc.

B. Dimensión Ética. Considera aspectos del espacio bajo una connotación social, generalmente implícita en la obra pero no explicitados. El fenómeno arquitectónico contribuye a la regulación de la conducta humana, determinando la manera como el hombre procede consigo mismo y con los demás. El alumno analiza las implicaciones sociales y sustentables de la obra: ¿cómo el usuario hace un uso antropológico de ella? (implica lo social, la identidad y pertenencia del espacio; la obra como espacio incluyente, el

espacio como “lugar”, el espacio como centrípeto y centrífugo) , así como las condicionantes que determinan estos factores.

C. Dimensión Estética. Resulta importante reconocer la necesidad que todos los seres tenemos por el goce estético, pero sin perder de vista las dos dimensiones anteriores. El volumen, la textura, el contraste, la proporción, el color, etc. son valores estéticos que también hemos de considerar como parte de las expresiones humanas con sentido artístico, como la arquitectura.

Con esto se completa el proceso bajo el sustrato del pensamiento crítico (Corrigan, 2014) que implica: a) Un evento detonante (el fenómeno arquitectónico), b) Apreciación (análisis arquitectónico), c) Exploración (cuestionamiento que busca causas, como sucede en la configuración), d) Búsqueda de alternativas (construcción de una postura crítica a través del cruce de lo hallado en la apreciación y exploración), e) Integración (crítica que considera el proceso anterior como fundamento).

Aplicación de la Crítica Sistémica: Museo Universitario del Chopo

Refiguración

A. Dimensión Lógica

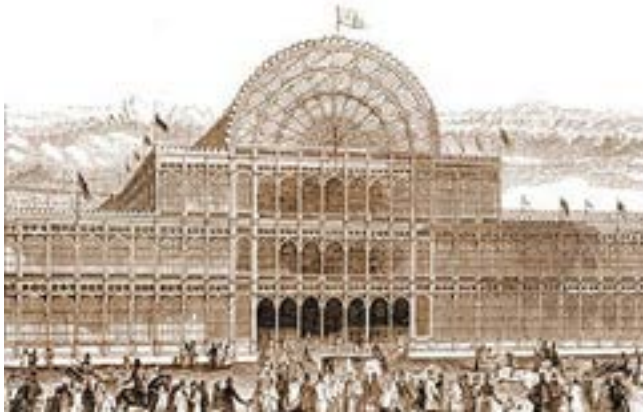
A pesar de ser un edificio relativamente moderno, ya que se construye con cristal y metal, materiales innovadores para su época, nos remite un poco al estilo gótico por las grandes torres, ornamentación en fachadas, grandes acristalamientos y analizando más a profundidad, su armadura al momento de conectarse con las columnas hacen una curva semejante a las nervaduras de las catedrales góticas; incluso hace una *anáfora* por medio de las inscripciones

“GUTENOFFNUNGSHUTFE No. 32.” que hace referencia a la acerera y a la fabricación de la estructura.



Ya sin su característico espacio interior que lo identificaba, la obra se convierte en una mezcla sin ningún carácter y sin ningún concepto, no tanto culpando a los arquitectos si no al tiempo. La concepción de la composición del edificio Museo Universitario del Chopo hace un acomodo de dos partes muy emblemáticas del edificio, las cuales son la nave lateral por así llamarla y las torres, las cuales son muy poco funcionales tomando en cuenta que este edificio se convirtió en un museo, lo cual nunca estuvo planeado. Esto lo podemos ver, pues la arquitectura de éste no está proyectada para mantener la función de un museo y ninguno de los elementos de los que consta el edificio se puede identificar como un conjunto bien armado para un museo. Con el paso de los

años se puede llegar a ver una mezcla de intereses socioeconómico y cultural en este edificio.



El edificio mantiene una *analogía* entre varias tendencias arquitectónicas desde su inicio hasta la última que se hizo donde lo empezamos a contemplar como un *palacio de cristal*, como fue nombrado en 1851 por ser un símbolo de progreso y modernidad. Después de esto podríamos llegar al *art nouveau* como lo vemos en el edificio con esa sutil fusión entre el hierro y los ornamentos, la aplicación de la belleza como estímulo intelectual y los ideales creativos.

A la entrada de las instalaciones observamos una *paradoja*, pues nos encontramos con un macizo gigante que nos obliga a voltear hacia los lados sin

saber cuál es el camino a seguir y desconcertando al usuario, pues obviamente lo encontrado al interior no mantiene ninguna relación con el exterior.

Algo que llama la atención del edificio son las grandes torres, las cuales se asemejan a campanarios; sus ventanales y un majestuoso pórtico que lo hacen parecer más



Llegando a adquirir el modelo de un edificio se convirtió en una nave industrial pero con un poco de más estética, casi diciendo que la arquitectura es vanguardista, con espacios extremadamente amplios y un pasillo acristalado con la función de que se pudiera observar esa majestuosidad desde todos los ángulos del edificio.



Hablando un poco de la fachada, ésta delimita el espacio con sus ventanales dando la amplitud del gran espacio interior que hay en el museo, pero así mismo también genera una *antítesis* tanta iluminación al interior que no permitiría la exposición de obras de arte antiguas, pues por el sol podrían dañarse. La fachada conduce por una introspección del tiempo, ya que se muestra como una gran entrada al museo con todos esos metales que nos llevan a través del

tiempo a la revolución industrial y con ese gran pórtico que nos hace pensar en un al de una iglesia; después los ornamentos con unos remates visuales demasiado grandes mostrándonos la majestuosidad del edificio con esas columnas con formas de campanarios y esos colores muy llamativos que dan a entender que el museo es parte de una explosión de cultura y libertad.



Las zonas que se contemplan en el interior, podrían dividirse en dos cuerpos totalmente aislados uno del otro: el Museo del Chopo construido en 1901 y la intervención de Enrique Norten del año 2006 que no adopta más que las fachadas antiguas como un cascaron para su obra. En los espacios recientemente creados se ven unos recorridos mal logrados, donde casi no se toma en cuenta al usuario ni las sensaciones que hay en el lugar, por lo que pasa de ser un museo a una nave con fachada, lo cual desde un punto de vista se podría justificar por la época del edificio ya que se hace parecido a un cuarto de máquinas como el arquitecto lo menciona.

El actual Museo del Chopo se soluciona sobre perfiles de metal los cuales generan una *onomatopeya* con los perfiles antiguos de acero de la época de la revolución.

El museo cumple con la función de un museo permeable en donde no existe una inserción creativa y respetuosa de lo nuevo, creando así una *antítesis* pues se trata de un acto de “arquitectofagia” en que la intervención realizada se redujo a convertir el edificio original en un cascarón protector de la intemperie para la nueva construcción en su interior. Algunas publicaciones le llaman una *Matrushka Arquitectónica*, pues al retirar la pieza mayor que en esta *analogía* correspondería al edificio original del museo, aparece un edificio “menor” con la holgura mínima necesaria entre ambos, lo cual les permite compartir el mismo espacio, sólo que aquí se trata de una acción que no produce la sorpresa

lúdica lograda por las matrushkas, sino repugnancia debido a la *paradoja* espacial que aquí se generó.



B. Dimensión Estética

En cuanto a acabados, se prescindió de seguir importando el mármol de Carrara y en su lugar se decidió utilizar mármoles y piedras provenientes de diferentes regiones del país para pisos y lambrines. Lámparas, barandales y algunas piezas escultóricas y mascarones se hicieron con diseño “mexicano” que recogen temas prehispánicos y reproducen especies vegetales como el órgano. El proyecto estableció una competencia con el edificio original, mismo que culminó al momento de plantear un plan que amenazara tanto la construcción original.

El espacio se encuentra delimitado por los aspectos plásticos del museo; tanto los muros como los vitrales envuelven el gran espacio. A hora los colores de los vitrales y el tamaño de los éstos causan un impacto sobre el espectador (cuando las naves están sin alguna exposición), se siente el gran vacío y la escala con la cual se desenvuelve la luz que penetra a través de los vitrales con los colores blancos sumergiéndonos en una atmósfera parecida a una iglesia por la altura y la conformación de la ésta. Los materiales con los cuales está construido hacen parecer que el museo es frágil y liviano, sugiriendo que no tiene una gran protección, sin embargo, también se muestra como una obra

forzada por los espacios vacíos tan estrechos que existen entre el museo en sus diferentes tiempos.



La cubierta compuesta por el *mezzanine* genera una *paradoja* con la iluminación natural (acristalamientos) y toda la iluminación artificial con lámparas de halógeno, también cuenta con lámparas de pedestal, así como arbotantes en las columnas de hierro. La iluminación varía en las zonas de exposición según la muestra de ese momento, esto llevándonos a una calidez en el lugar y a un momento un poco íntimo, lo cual se logra con estos ventanales pero mal logrado para su fin, que es el de museo.

Los elementos ornamentales del edificio pensaríamos que son los mismos materiales estructurales, además de los acabados del pórtico y obviamente las estatuas que se encuentran a un lado de éste y la que se encuentra en la construcción contigua en su techo; lo que resalta de éstas es el acabado en su superficie, que asemeja oxidación (tienen color cobre con una oxidación

verdosa), fusionándolas con la estructura de acero del museo. También hay esculturas, de diversos artistas, en los jardines.

Como ya se mencionó, los elementos estructurales tienen remates de tal forma que evocan a las formas curvas y delineadas, con tal precisión, hacia la naturaleza caracterizando el *Art-Nouveau*.

C. Dimensión ética

El Museo del Chopo fue hecho como una de las iglesias para magnificar a las máquinas, ya que la revolución industrial convirtió a la máquina como religión y una posible respuesta a los problemas de la humanidad, esto lo podemos ver en las plantas de los edificios ya que es una nave central de 39 metros de altura, la cual es atravesada por otra de 19 metros las cuales no llegan a formar ni un solo tipo de cruz sino más bien una T.

La importancia de este edificio fue significativa desde el momento en que se usaron materiales como acero y cristal, siendo esta época una de escasez en la cual el gobierno de Porfirio Díaz no proveía mucho beneficio al país, sin embargo este tipo de “caprichos” son una paradoja con lo que el país estaba viviendo. Así mismo fue una época de revolución tanto en la infraestructura como en la economía de países como Estados Unidos, Inglaterra e incluso Madagascar. Los desarrollos de infraestructura simbolizaban poder económico y por ello surgieron grandes obras como el canal de Panamá, primeras autopistas en diferentes países, cambios de reinado y avances científicos, por esto México no se quiso quedar atrás. Aunque por el otro lado también existieron guerras, genocidios, terremotos y desastres naturales que devastaron los avances y esfuerzos de diferentes gobiernos, esto solo entre los años 1901 - 1905.

Después de 1913 se convirtió en un edificio de importancia cultural en la Ciudad de México y hasta la culminación de la Segunda Guerra Mundial fue una “distracción” para la comunidad que lo rodeaba, pues le permitía a la gente pensar en otras situaciones aparte de la guerra; pero fue ésta última la que por la baja en la economía y flujos de ingresos, no permitió se le diera el correcto mantenimiento al edificio, obligándolo a cerrar sus instalaciones. Este museo se ha convertido en un hito para la comunidad cercana al mismo y para la Ciudad de México, logrando así una variedad de usos a lo largo de los años

que nos permiten tras las remodelaciones apreciar la historia del mismo y su integración al mundo contemporáneo.

El edificio puede sostener dos puntos de vista relacionados a su simbolismo, pues carece de la relación simbólica con sus alrededores; aunque es considerado un clásico, por así decirlo, se siente forzado y bastante monumental acorde a su altura, ya que a su alrededor existen puras edificaciones de 3 niveles o menos.



Imagen 14 Escala monumental del Edificio

Un edificio de los nuevos materiales es un hito en la ciudad, nos recuerda el pasado y cómo podemos moldearlo para nuestras necesidades, algo que está muy de moda en todo el mundo, la reutilización de espacios, sin embargo en la época de construcción carecía de toda relación con el contexto que lo rodeaba.

Entendemos que con este trabajo que el edificio represente el ideal de la modernidad representada en aquel tiempo con los aires de la época porfiriana, además de abrir nuevos caminos para la construcción de espacios arquitectónicos. Sabemos que el inmueble ha tenido descuidos en su momento, sin embargo la intervención de la UNAM y del Instituto de las Bellas Artes para restaurar el inmueble ha sido de gran ayuda por salvar tal vez este hito de la historia de la arquitectura en México. La función por la cual fue restaurado el

Jorge Arcenio Meneses Mondragón

Elizabeth Fernández Rojas

Resumen

El interés mediático incide en diferenciar hermenéuticamente, la idealización del discurso político como formalización y diversificación del diseño de la ciudad en el contexto social actual, pues se contempla que si prevalece como mera retórica, se corre el riesgo de generar explícitamente el desvanecimiento y anulación del escenario urbano y social. Para alcanzar la certidumbre del discurso político, pre-suponemos que el uso y disposición de un lenguaje veraz como inicialización de la intuición intelectual, origina el acontecimiento de los conceptos que conceden vida a las pre-figuraciones mentales de los proyectos y ordenamientos eficaces que trasciendan cualquier diseño de ciudad utópica del discurso, para re-encontrarse con la entelequia de regulaciones urbanas que llaman desde su propia realidad.

Palabras clave: Ciudad, Diseño, Hermenéutica, Lenguaje, Pensamiento, Política y Retórica.

convivencia le hemos puesto el nombre de 'ciudad' (Platón, 2005: 369b-c).

Con Aristóteles (2004: 1252b 8) es complejo distinguir en mayor medida la constitución territorial de la ciudad, como una entidad que resulta por naturaleza, y soberana ante la *comunidad* cívica, cuya tendencia resulta siempre por autosuficiencia y con miras hacia algún bien:

La comunidad perfecta de varias aldeas es la ciudad, que tiene ya, por así decirlo, el nivel más alto de autosuficiencia, que nació a causa de las necesidades de la vida, pero subsiste para el vivir bien. De aquí que toda ciudad es por naturaleza, sí también lo son las comunidades primeras. La ciudad es el fin de aquellas, y la naturaleza es fin. En efecto, lo que cada cosa es, un¹ vez cumplido su desarrollo, decimos que es su naturaleza[...].

Cabe destacar que la apreciación aristotélica de ciudad, incorpora el concepto de *comunidad* cívica que le distingue desde la idea de una realidad histórica, cuya constitución le concedía el reconocimiento de *polis*, en tanto perfecta sociedad civil en donde se conjugaban lazos de identidad, cercanía, autarquía, autonomía política y territorialidad; en este sentido, se podía comprender que tal *comunidad cívica* mantuviera determinados elementos de intencionalidad, colaboración mutua y común acuerdo que la terminología griega implicaba (Cfr. García Valdés en Aristóteles 2004:45).

A diferencia de las consideraciones platónicas y aristotélicas de la ciudad, concebir a ésta desde la visión de la mayoría de los especialistas en materia de planeación y urbanismo implícitos en la *postmodernidad*, generalmente implica la traducción al espacio físico de determinado territorio, demarcado por fronteras de índole poblacional, autárquicas, de servicios y de ordenamientos normativos y jurisdiccionales.

En palabras asequibles, tal como lo delimita la Real Academia Española (2015), ésta se puede interpretar como el “Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas.”.

Tal definición, refleja un momento específico de apropiación cuyos resultados, le imponen categorizaciones que le restringen en las disciplinas del diseño, del urbanismo, de la ingeniería, de la economía o de la administración pública; pero como ya se ha señalado, circunscribirse en el universo de acción de la ciudad significa mucho más que ello, porque la ciudad trasciende

sus fronteras temporales, espaciales y conceptuales, para moldear el devenir de su acontecimiento.

Desde tal perspectiva es posible comprender, que no sólo aspectos o consideraciones que atañen al crecimiento poblacional, al equipamiento, a la infraestructura, a la economía, a la geografía o a la administración pública entre otras, son dependientes o gestores de tal constitución territorial; sino que, más allá de esto, se gestan momentos de *inicialización* de la ciudad que competen a la intuición intelectual que origina el acontecimiento de los conceptos.

La *inicialización* de toda ciudad respecto a su composición espacial como territorio y urbanización, se anticipa desde la idealización del pensamiento que prospecta, en el sentido del alcance y disposición del telos que le invita a su encuentro, puesto que ciudad y finalidad representan conceptos que se conjugan en la extensión de su propio grado de exigencia. Enunciar a la ciudad, facilita el llamamiento de los elementos conceptuales formulados por el pensamiento, que conceden viabilidad a la evidencia de la *inicialización intelectual* que formaliza, por conducto de la técnica, el alcance y magnitud espacial y temporal de aquello denominado ciudad; lo cual confirma que, antes que praxis, se escenifica el *pensamiento como origen del diseño* independientemente de la modalidad técnica que le identifique, llámese arquitectónica, gráfica, industrial, urbana o de las comunicaciones.

Lo anterior se puede resumir en palabras de Edgar Morin (2012: 21) cuando afirma:

Estoy cada vez más convencido de que los problemas cuya urgencia nos ata a la actualidad exige que nos despeguemos de ella para considerarlos en su fondo. Estoy cada vez más convencido de que nuestros principios de conocimiento ocultan lo que, en adelante, es vital conocer. Estoy cada vez más convencido que la relación ciencia-política-ideología² cuando no es invisible, sigue siendo tratada de manera indigente, al haber sido absorbidos sus dos términos en otro que se ha convertido en maestro.

Tales argumentos traducen a un espacio medular del discurso puesto que, desde dicha perspectiva, el pensamiento se dispone competente para emancipar expresamente, cualquier sentido de propiedad que pueda adjudicarse determinada disciplina, anulando la terminología que le aprisiona y, a su vez, concediendo libertad a los conceptos que prospectan o proponen en torno a los caminos que conducen a su ejecución y puesta en marcha. A tales directrices les llamaremos: *del lenguaje al diseño* como origen de la ciudad.

Si lo que se ha afirmado con anterioridad encuentra validez, entonces las preguntas a responder serían: ¿Qué debe entenderse por *del lenguaje al diseño* y cómo influye esta dualidad en la conformación y puesta en marcha de la ciudad? La hermenéutica desde su visión diltheyana-gadameriana, se posiciona como un momento específico de la interpretación que se aleja de la apreciación reductiva y romántica de la naturaleza, para fundamentar en términos de validez, en cuanto que se es significación histórica, es decir, *verstehen*.⁴ La hermenéutica por tanto, es mucho más que exégesis puesto que trasciende la interpretación puramente lingüística para acontecer incluyente de la *comunicación tanto verbal como no verbal*, de la semiótica y de las pre-suposiciones y pre-comprensiones.

Del lenguaje al diseño se distingue aquí, como el momento de transición que se posibilita a partir de las *pre-figuraciones* mentales, en reconocimiento de los conceptos que estructuran y conceden forma a la historicidad y vivencia por conducto del *habla*. De esta forma es posible *pre-comprender* y afirmar, que la ciudad se constituye cuando habla en sentido figurado y literal, por sí o por interpósita persona.

Los argumentos anteriores adquieren viabilidad en cuanto que el lenguaje por conducto del habla, intenta construir sus prospecciones y se transforma en la libertad de los conceptos para traducirlos en su relación con la realidad; ya lo refiere Heidegger (1990a: 14):

Para reflexionar en pos del despliegue del habla, re-decir tras él lo que es lo suyo, se necesita de una transformación del habla que no podemos ni forzar ni inventar. La transformación no se produce por la adquisición de palabras y series de palabras de nuevo cuño. La transformación concierne a nuestra relación con el habla. Esta relación está determinada por el destino; de sí y de qué modo el despliegue del habla - entendido como decir inaugural del advenimiento apropiador - nos re-tiene en éste. Porque el advenimiento apropiador haciendo propio-teniendo-reteniéndose en sí, es la relación de todas las relaciones.

Sucintamente hemos procurado conducir el discurso hasta tales horizontes filosóficos, con el interés de distinguir la importancia del *lenguaje por conducto del habla* y su relación estrecha con la *pre-figuración* mental de la ciudad, puesto que ya se ha hecho notar que, por conducto de la hermenéutica como estética de la interpretación, es posible acontecer de forma incluyente en

los preceptos de la *comunicación tanto verbal como no verbal* así como de la semiótica, de las pre-suposiciones y pre-comprensiones.

Para un observador displicente, la afirmación que asevera que la ciudad habla por sí misma, podría parecerle un absurdo completo, pero es evidente que la ciudad dice de sí en la estructuración y figuración del lenguaje que constituye, como entelequia, su naturaleza urbana cuando habla y cuando calla; Heidegger (1990b: 1) lo señala elocuentemente cuando afirma:

[...] el habla está arraigada en la vecindad más próxima al ser humano. De todas partes nos viene el habla al encuentro. Por ello no debe extrañar que se encuentre también con ella el hombre cuando dirige su pensamiento hacia lo que es y que, de inmediato, se disponga a determinar - en una dimensión decisiva - lo que del habla se muestra. La reflexión intenta representarse lo que, en general, es el habla. Lo general, lo válido para toda cosa, se denomina la esencia. Representar en general lo universalmente válido es, según los criterios vigentes, el rasgo fundamental del pensamiento. Tratar pensativamente del habla significa, por tanto, proponer una representación de su esencia y delimitarla debidamente respecto a otras representaciones.

Ejemplificar estos argumentos y traducirlos al contexto del que se trata significa que, si determinado suburbio sufre de congestionamiento vial, la ciudad *habla en su lenguaje* cuando evidencia que ha sido rebasada en su planeación urbana; cuando los servicios, la infraestructura y el equipamiento urbano se fortalecen, habla de una economía próspera y en crecimiento.

El observador en cuestión podría replicar hacia el discurso que se sostiene; en el sentido de señalar que prevalece la inexistencia del habla puesto que se trata meramente de la alusión a eventos como consecuencias, respecto a determinado método interpretativo.

Tal réplica contaría con toda la validez para demoler los argumentos que se proponen, si no se sustentara en la interpretación de una descripción puramente reductiva de la fenomenológica trascendental; puesto que ya se ha dejado en claro que la ciudad no es, solamente la representación de una entidad conformada por entes, sino que, como ontología, traduce la idea de su existencia por conducto del *lenguaje* que *habla*, precisamente, del sentido de ser de dicha existencia.

Es en este punto cuando obtiene relevancia la tesis que se implementa: *del lenguaje al diseño* como origen de la ciudad; ésta hace un llamado que invita al discurso independientemente de la modalidad que éste adquiera,

para que ejercite sus proyecciones desde una visión concreta en la puesta en marcha del paradigma que origina y cumple a *toda* ciudad. Aludir al discurso como *pre-figuración* mental de la ciudad, inmanentemente traduce al escenario administrativo al que ésta se encuentra condicionada y, por consiguiente, señala en dirección al contexto político como parteaguas de la realidad concreta que, en teoría, *pre-supone* por conducto de su elocuencia, la institución de ambientes prospectivos que salvaguarden la convivencia en cuanto a los mínimos y máximos del bienestar de los entes y entidades que le conforman.

Conviene aclarar, que en términos del discurso, se comparte la visión de Foucault, M. (1999: 59) en el sentido de que la presunción a establecer no se centra en el interés de comprender las intencionalidades del sujeto hablante, más bien, como a la letra señala éste:

[...] El tipo de análisis que llevo a cabo no trata del problema del sujeto hablante, sino que examina las diferentes maneras en las que el discurso desempeña un papel dentro de un sistema estratégico en el que el poder está implicado y gracias al cual funciona.

Podemos comprender que, un discurso político de determinada administración pública que se instituye en la conveniencia y cuidado de los niveles de bienestar en cuanto a competencia de lo urbano, afecta en dirección proporcional a todo aquello que implica lo social.

Esto significa, que la trascendencia de decir políticamente lo que es apropiado por conducto del lenguaje, derivará en la inicialización de escenarios urbanos y sociales que los favorezcan como origen de una *pre-figuración* mental en razón de la constitución ideal tanto de su infraestructura, equipamiento urbano y servicios, como de la equidad, igualdad y estado de derecho para los entes que le conforman.

No obstante la experiencia histórica ha dejado patente, que el discurso establecido por determinados entes y entidades que formalizan la administración pública de ciertos escenarios urbanos, corre el riesgo de ser instaurado en categóricos momentos de confort por conducto de la explicitación de una simple dialéctica, cuya tendencia se escenifica en *retórica*

que aparenta, que oculta, que tergiversa, que vuelve transparente en su sentido laxo a la ciudad y la encubre a la vista del propio lenguaje.

En esta ruptura y disposición del lenguaje, se contempla que el discurso como *retórica* al servicio de determinado ejercicio político, franquea abiertamente la credibilidad que impone la propuesta habermasiana como acción comunicativa, afectando la inteligibilidad, veracidad, verdad y rectitud del mismo, y no sólo acontece esto sino que, en la misma medida, tal ruptura es traducida en dirección proporcional afectando las *pre-figuraciones* mentales que determinan la constitución de la ciudad y su contexto social.

A partir de la estructuración y establecimiento de una *retórica* burocrática, cuyo carácter favorece única y exclusivamente el ejercicio de una perspectiva unitaria como élite de poder, los escenarios urbanos se sensibilizan de tal manera que son proclives a tornarse susceptibles de una diversidad de agentes externos; capaces de distorsionar los momentos de inicialización, gestión y ordenamientos, que constituyen y determinan el continuo de una ciudad y sus escenarios sociales que la fortifican.

Contrario a lo que se explicita, ante la vacuidad que genera la reducción del lenguaje a los umbrales de la retórica de la que se trata, mientras que un escenario urbano puede desvanecerse hasta acontecer en utopía de su propia escenificación, la retórica se sensibiliza para acusar en el sentido de su conveniencia; ya lo refiere Luhmann (1992: 21) acertadamente:

Cuanto más uno se inclina a confiar en los desarrollos normales, tanto más tiene que llamar la atención este lado oscuro de la vida, esta carga de decepciones que acompaña a las expectativas. Son precisamente las burocracias las que, por ejemplo, desarrollan una extrema sensibilidad frente a las divergencias contenidas en el esquema.

Esta realidad en cuanto a dicha imposición reductiva, condiciona inmanentemente a un estado de gestación y pervivencia de escenarios urbanos y sociales que sucumben, ante la imposibilidad de atender los nuevos patrones de complejidad estructurados por el discurso como *retórica*, en torno a una idea utópica de la ciudad. El desvanecimiento y anulación como constitución utópica en torno a la ciudad, instrumenta en lo urbano *pre-figuraciones* mentales contrastantes que escenifican, por un lado, un beneficio exultante e innecesario para determinados sectores o estratos del centro mientras que, por

el otro, la periferia debate álgidamente en la continuidad excluyente y angustiosa de diversos niveles de marginación.

En lo social la complejidad se acrecienta sobremanera, puesto que la ciudad constituida como espacio de *convivencia* y convergencia sobre la *retórica* del discurso, obvia el sentido de alternancia entre las entidades del *yo, el tú y lo otro*, propiciando escenarios nocivos que fragmentan relaciones y desarticulan cualquier horizonte de sostenibilidad, vulnerando con ello en lo individual, por citar algunos: la seguridad, la libertad, los valores, la cultura, la educación, la idiosincrasia, los atavismos, la armonía, el derecho y, en lo general, los sistemas jurídicos, los económicos, los de producción, los de información, los de las telecomunicaciones, los ecosistemas y la biodiversidad, entre otros.

Con el interés de conceder lugar a las conclusiones para este breve documento es pertinente señalar que, con lo anterior descrito, se ha procurado establecer sucintamente, que la inicialización de la ciudad como comienzo y puesta en marcha de la misma, no se articula en la caracterización de un bagaje y praxis técnico-estructural producto de sus *pre-figuraciones* mentales.

Las modalidades del pensamiento cuya tendencia anticipan a tales *pre-figuraciones*, facilitan su despliegue en cuanto origen-convergencia-destino, por conducto de la racionalidad que *habla en su lenguaje* de la naturaleza que le constituye, es decir, acontece el *logos* puesto que: “Sólo los seres humanos poseen, además, el *logos* que los capacita para informarse lo que es útil y lo que es dañino, y también lo que es justo y lo que es injusto.” (Gadamer, 1998: 145).

Es evidente que, si dicha constitución de los seres humanos es obviada por determinado discurso, en aras de establecer una *retórica* al servicio de propósitos específicos que transgreden anticipadamente la inicialización y puesta en marcha de eventos como lo es la configuración y origen integral de la ciudad, será claro que se estará cimentando en el sentido de la ruptura que cotidianamente gesta las conocidas ciudades de la *desesperanza*, cuya inicialización se estructura en la utopía y desvanecimiento de su proceder.

Ante tal perspectiva afirmamos, que la instrumentación y puesta en marcha del lenguaje, cuando se ejercita en dirección de un escenario urbano y su contexto social por conducto del discurso político, está obligado a consensuar

racionalmente en los términos incluyentes de los sistemas en cuanto a los diversos órdenes que originan y constituyen la ciudad; entendiendo con ello que:

La racionalidad inmanente a la práctica comunicativa abarca un espectro más amplio. Remite a diversas formas de argumentación como a otras tantas posibilidades de proseguir la acción comunicativa por medios racionales. (Habermas, 1999: 26).

Es de tal forma que la instauración de una teoría del lenguaje o simplemente, el buen uso de éste, se disponga preferentemente en el sentido de dirección de la entelequia que lo viabiliza de manera que, en el origen de su exposición se posibilite y a la vez se visualice el encuentro del *telos* de su congruencia, es decir, lo que se dice con lo que se hace, puesto que:

Una teoría del lenguaje tiene que cumplir con otras tareas más urgentes, enseñar cómo debemos hablar y obrar en nuestro mundo social y político presente. En la vida ateniense del siglo V el lenguaje se ha convertido en un instrumento para propósitos definidos, concretos, prácticos; constituía el arma más poderosa en las grandes pugnas políticas. Nadie podía esperar desempeñar un papel capital sin poseer este instrumento. Revestía una importancia vital emplearlo de manera adecuada y mejorarlo y agudizarlo constantemente. A este fin los sofistas crearon una nueva rama del conocimiento, la retórica, que fue su ocupación principal y no la gramática o la etimología. En su definición de la sabiduría (sophia) la retórica ocupa una posición central. Todas las disputas acerca de la “verdad” o “corrección” [...] Los hombres no tratan de expresar la naturaleza de las cosas, no poseen correlatos objetivos, su misión real no consiste en describir cosas sino en despertar emociones humanas; no están destinadas a llevar meras ideas o pensamientos sino a inducir a los hombres a ciertas acciones. (Cassirer, 2009: 173).

Finalmente señalaremos que la hipótesis planteada en el presente documento, es la afirmación de que el uso y disposición de un lenguaje veraz como *inicialización* de la intuición intelectual origina el acontecimiento de los conceptos que conceden vida a las *pre-figuraciones* mentales de los proyectos y ordenamientos eficaces que trasciendan cualquier diseño de *ciudad utópica*

del discurso, para re-encontrarse con la entelequia de regulaciones urbanas que llaman desde su propia realidad.

Es conveniente reconocer que no hay lenguaje, ni discurso, ni política, que puedan ser estructurados como evento aislado respecto a la conformación de la ciudad puesto que, para que las condiciones de su ejecución se encuentren dadas, debe prevalecer un conocimiento de que la autonomía de cada una de éstas, en razón de su *telos*, no se encuentra en la persecución de intereses particulares, sino más bien, en la continuidad de los sistemas de relaciones que las facilitan; ya lo señala concretamente Habermas (1998: 627):

[...] la autonomía política es un fin en sí que nadie puede realizar por sí sólo, es decir, persiguiendo privadamente sus propios intereses, sino sólo puede realizarse por todos en común por la vía de una praxis intersubjetiva compartida. La posición jurídica del ciudadano se constituye mediante una red de relaciones igualitarias de reconocimiento recíproco. Exige de cada uno el adoptar perspectivas de participante en primera persona del plural y no sólo la perspectiva de observador, de un observador o actor que se orienta en cada caso por su propio éxito.

Notas

¹ Al parecer, en la cita que se retoma, existe la carencia de la vocal *a* en el demostrativo *una*.

² Por cuestiones formales del texto que se presenta, nos hemos permitido modificar con guiones, la referencia "ciencia-política-ideología", dado que en la cita original la forma gráfica presentada es la siguiente:

³ Comprensión.

Referencias

- Aristóteles (2004). *Política*. Madrid. Gredos.
- Cassirer, E. (2009). *Antropología filosófica*. México. F.C.E.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales, Volumen III. Barcelona-Buenos Aires-México. Paidós.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método II*. España. Sígueme - Salamanca.
- Habermas, J. (1998). *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*, Madrid, Trotta.
- (1999). *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. España. Taurus.
- Heidegger, M. (1990a). *El camino al habla en De camino al habla*. Versión Castellana de Yves Zimmermann. Barcelona. Serbal.
- (1990b). *El habla en De camino al habla*. Versión Castellana de Yves Zimmermann. Barcelona. Serbal.
- Luhmann, N. (1992). *Sociología del riesgo*. México. Universidad Iberoamericana-Uni-

María de Lourdes Elizabeth Ortega Terrón

Resumen

El proceso histórico socio-cultural de la configuración del espacio urbano, implica la comprensión del tipo de vida de los diferentes grupos sociales que la habitan, en el caso de este trabajo, es el grupo de las personas adultas mayores de 65 años, a quien se hace referencia.

La diferencia que se hace en el trato inequitativo de los grupos sociales que forman la estructura social y política de una ciudad, provoca la desagregación del tejido social, la falta de cohesión, que preocupa al Estado y a la Sociedad. Razón por la cual se trata esta problemática, para procurar ofrecer un estudio que describa las formas de vida de los ciudadanos de 65 años o más, quienes demandan en el lugar que habitan servicios, salud, transporte, vivienda, abasto, recreación, empleo y salario, entre otros, siendo uno de los grupos vulnerables a atender.

Palabras clave: Hermenéutica, ciudad, adultos mayores, comprensión.

Adultos mayores

Se define a un adulto mayor, como una persona de 60-65 años, independientemente de su historia clínica y situación particular (Organización Panamericana de la Salud, OPS, oficina de la Organización Mundial de la Salud, OMS).

Por otro lado, en nuestro país, La Ley de Derechos de las personas Adultas Mayores (INAPAM, 2002), define a una persona adulta mayor, en el capítulo I, Título Primero, artículo 3º, inciso I. Personas adultas mayores. Aquellas que cuentan con sesenta años o más.

La Ley Federal para Prevenir y Evitar la Discriminación (LFPyED), en su artículo 12, afirma que:

Los órganos públicos y las autoridades federales, en el ámbito de su competencia, llevarán a cabo, entre otras, las siguientes medidas positivas y compensatorias a favor de la igualdad de oportunidades para las personas mayores de 60 años:

- I. Garantizar el acceso a los servicios de atención médica y seguridad social, según lo dispuesto en la normatividad en la materia;
- II. Procurar un nivel mínimo y decoroso de ingresos a través de programas, conforme a las reglas de operación que al efecto se establezcan:
 - a) De apoyo financiero directo y ayudas en especie y
 - b) De capacitación para el trabajo y de fomento a la creación de empleos, y
- III. Garantizar, conforme a la legislación aplicable, asesoría jurídica gratuita así como la asistencia de un representante legal cuando el afectado lo requiera. (Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, 2007)

Esta referencia jurídica, evidencia la preocupación por este grupo social, lo interesante sería revisar qué tanto se cumple o se evade lo dispuesto al estar tratando de aplicar la ley, tanto por el gobierno, como por la sociedad. Aunque se reconoce el impulso que puede adquirir el respeto a los grupos sociales, en este caso el de adultos mayores ante la sociedad, con acciones de este tipo.

En la actualidad, nos encontramos con los datos estadísticos a nivel mundial, la población de adultos mayores de 65 años o más está en constante ascenso. Por ejemplo en Asia, la población de adultos mayores era del 48 % en 1985, se esperaba que para el año 2015, la población de la tercera edad fuera del 58%. En el caso de Europa será de 20% y en África Subsahariana 12% (OMS, 2009; citado en Quintanar, 2010) motivo por el cual, es un grupo social que se le debe dar

atención para poder planear y prever acciones estratégicas que contribuyan a un tipo de vida equitativo, digno, honesto, entre otros factores.

En nuestro país, de acuerdo al Consejo Nacional de Población (CONAPO), en sus proyecciones de Población en México, 2000-2050, señala que: los adultos mayores cuentan con una población de impacto cada vez mayor, puesto que el incremento de 3.5% de la tasa de crecimiento del año 2000 al 2005, ha hecho que en ese periodo se cuente con 8.2 millones de personas pertenecientes al grupo de adultos mayores, y que ha seguido incrementándose, la tasa al 2010, de 4% y para el 2020 se espera sea del 4.27% y el porcentaje proporcional que representan en la población es de 8.84% en el año de 2010, de 10.41% en 2015, y de 12.45% en 2020 hasta llegar a representar un casi 28% de la población en nuestro país en el año de 2050.

Ante un proceso demográfico como el ya descrito, se debe tomar conciencia de la demanda de una infraestructura de servicios adecuada y recursos suficientes que debieran ir ampliando su cobertura y fomentando una cultura del envejecimiento en los diferentes grupos sociales para reconocer y respetar los derechos fundamentales de las personas adultas mayores, que como miembros de la sociedad han adquirido durante el tránsito de su vida en la población.

En la Ley de Derechos de las Personas Adultas Mayores del INAPAM, 2002 señala en el capítulo II, De los Derechos, artículo 5º, inciso I-g, que los adultos mayores cuentan con el derecho: “A vivir en entornos seguros dignos y decorosos, que cumplan con sus necesidades y requerimientos y en donde ejerzan libremente sus derechos”. En el inciso III-a: “A tener acceso a los satisfactores necesarios, considerando alimentos, bienes, servicios y condiciones humanas o materiales para su atención integral”. En el inciso III-b: “A tener acceso preferente a los servicios de salud, de conformidad...”

Los datos anteriores, como leyes expresadas, nos hacen dar cuenta de los Derechos y demandas del grupo social vulnerable estudiado, que ya cuenta con una normatividad de apoyo para que se procuren diseñar y construir sus espacios urbanos acordes que satisfagan sus necesidades.

En la misma Ley de los Derechos de las Personas Adultas, en el capítulo Único, artículo 6º, se menciona que: “El Estado garantizará las condiciones óptimas

de salud, educación, nutrición, vivienda, desarrollo integral y seguridad social a las personas adultas mayores...”

Considerando que el Estado ha planteado acciones estratégicas para proteger el respeto y forma de vida de los adultos mayores, es de esperarse que ante ello, la sociedad y el mismo Estado respondan con una consciencia colectiva para hacer valer los Derechos de las personas adultas mayores.

Se puede decir que el planteamiento jurídico ha sido establecido, ahora toca aplicarlo de manera responsable y equitativa, para que estas decisiones apoyen las relaciones que se establecen entre este grupo de personas en edad adulta y la estructura política y social, en donde habitan, que hace ir conformando a la ciudad.

Conformación de ciudades

La ciudad es un ente que puede ser estudiado desde diferentes enfoques: Social, económico, político, cultural, urbano, administrativo, histórico, entre otros. Para el presente trabajo se procurará realizar el estudio desde un enfoque, socio-cultural. Pensar en cómo se relaciona una sociedad y el espacio en que se desenvuelve es y ha sido una constante ocupación de quien configura y gestiona los asentamientos humanos. La vida de los seres humanos, tanto individual como colectiva, condiciona el tipo de relación entre el hombre y la ciudad que habita, y además, también define el tipo de relaciones cotidianas de los diferentes grupos sociales que conforman a la misma sociedad, tanto entre ellos como con el lugar de habitación.

Conformar una ciudad, expresión inacabada, inexhausta, es un proceso histórico-socio-cultural, más que un problema de carácter técnico. Han habido varios autores que han querido explicar el proceso de conformación de una ciudad que ha llevado al hombre a prefigurar, diseñar y finalmente conformar el espacio urbano en donde desarrolla su vida cotidianamente. La sociedad con sus diferentes modos de vida va configurando y diseñando los espacios urbanos.

Benevolo (1982: 205-228), define a la ciudad de la siguiente manera: “la ciudad nace para ofrecer a un grupo humano una sede completa, equilibrada y en cierta medida autosuficiente; en otras épocas la ciudad coincidía con el Estado (la palabra política, viene de la griega *polis*, que significa ciudad)”, pareciera que esta definición solo considera la parte social de la conformación de una urbe y evade la construcción de la misma vinculada con el modo de conformación

espacial. Aunque también enfatiza: “la ciudad marca un peldaño decisivo en la gama de los asentamientos humanos”.

Para Ferraroti (2000), citado en Bijarro (2005) “el estilo de vida depende en ocasiones de los patrones socioculturales del espacio donde el sujeto realiza su proceso de interacción social”; este autor coincide en el proceso que se sigue en el cual la conformación del espacio urbano está sujeta a los esquemas socioculturales de los individuos que habitan en el lugar.

Los grupos sociales constituyen la conformación de códigos comunes que permiten configurar el espacio urbano, y a su vez conforman la ciudad. Esos códigos, son constituidos por el abasto, salud, transporte, recreación, empleo, salario y vivienda, entre otros. Como ya se mencionó anteriormente, estas demandas son Derechos de los Adultos mayores y tanto el Estado como la sociedad tienen la encomienda de proporcionar los medios para que puedan satisfacer dichas demandas; procurarles un acercamiento a ellas, en donde exista un acceso, si no fácil, al menos viable para que los adultos pertenecientes al grupo etario de la tercera edad puedan de manera independiente satisfacer las necesidades de este tipo que demandan.

Al hablar de ciudad, es justo reconocer que la constitución del ámbito social urbano, la definición de grupos sociales y la interacción que ocurre entre ellos configuran a ésta. La ciudad se experimenta de diferente manera, desde cada grupo social que la compone. Las expectativas, éxitos, frustraciones, metas insatisfechas de cada grupo y de cada uno de sus miembros del mismo, hacen que la experiencia de vivir sea diferente, por lo que la configuración de la urbe depende más de los grupos sociales que la habitan y que conservan un modo urbano habitual.

Si se considera que estos grupos buscan su identidad, interpretan a la sociedad e intentan aplicarse para poder contar con expectativas propias; esta manera de relacionarse socialmente provoca el desarrollo de la experiencia urbana, configurando una ciudad. Cada grupo social de la ciudad, refleja sus objetivos definidos los cuales consideran que al planteárselos y buscar la manera de alcanzarlos están adquiriendo la experiencia que les permita configurar el espacio urbano para satisfacer sus necesidades básicas, sociales, físicas, culturales entre otras. Y será aquel grupo dominante el que defina la pauta

a seguir en el diseño espacial urbano. Algunos individuos forman parte de diferentes grupos buscando siempre obtener el liderazgo en la sociedad.

Las categorías de análisis en la configuración de la ciudad, revisan lo urbano para caracterizar socioculturalmente a los grupos y así definir y organizarlos para apoyarse en la configuración de la ciudad, a través del análisis social (cultural, económico, urbano).

Segregación en la ciudad

El modelo demográfico en las ciudades y aun, en las que se dicen ser de tercer mundo, están contando con un estilo de transición, en el cual es el envejecimiento, más que de crecimiento, lo que está prevaleciendo, según datos del INEGI, 2005. La ONU indica que se considera una población vieja aquella en donde el 10% o más de sus miembros tienen sesenta años o más y 7% 65 años o más; por lo que es de interés y ocupación diseñar y prever tipos de diseño de urbes que ya han sido conformadas y que seguirán creciendo y continuando con el proceso de conformación de espacios urbanos, respondiendo a las necesidades de los diferentes grupos sociales que la componen, para el caso del presente trabajo, son los adultos mayores de 65 años o más el que interesa.

Grafmeyer (1996) citado por Zamorano, et al (2012), distingue tres maneras de explicar la segregación en la ciudad: primero habla de una segregación con respecto a las estadísticas, “desigual repartición de los grupos sociales en el espacio”; la segunda explicación refiere la diferenciación que existe para que los adultos mayores puedan ser capaces de proveerse de servicios y bienes colectivos que se ofertan en los espacios urbanos; y la tercera explicación, la hace considerando que la ciudad de manera deliberada aísla “segrega” a un grupo social.

Las preguntas no se hacen esperar, pensando en el grupo social de interés, adultos mayores de 65 años o más, ¿Cómo podrán proveerse de su abasto?, ¿Cómo acudirán a los centros de salud?, ¿Cómo se transportarán para recoger su pensión (en caso de que cuenten con ella)? Pensar en la cotidianidad de la vida de un adulto mayor, es un tema poco atendido, por lo que relacionar el tema de envejecimiento poblacional y la ciudad, nos lleva a suponer que la segregación social en que vive este grupo de personas es alto, se esperaría no alarmante, pero para ello es de vital importancia considerar lo que ocurre en la actualidad y lo que debemos planear y llevar a cabo con acciones estratégicas de desarrollo de las estructuras políticas, sociales y de infraestructura de una

ciudad, considerando una consciencia colectiva y común para el bienestar de este grupo etario de personas adultas mayores.

Ante las características físicas y sociales del grupo de personas adultas mayores, como es la disminución de ventajas físicas, psicológicas, económicas y culturales hacen a los miembros de este grupo ser vulnerables, al menos más que otros grupos de población, según algunas encuestas realizadas, donde sobresale que este grupo es el que cuenta con el mayor porcentaje de vulnerabilidad, seguido de los indígenas y de las personas con capacidades diferentes (Romero, 2005:58).

El estudio realizado por Zamorano, et al, (2012) desvela la desigualdad que existe para los adultos mayores de 65 años, quiénes adolecen de apoyo, sobre todo económico para resolver sus necesidades básicas como la comida, el transporte, salud, pago de impuestos y servicios, entre otros. Aquí la familia, amigos o vecinos tienen un papel preponderante, ya que son los que apoyan para dar respuesta a esta problemática, pero esto hace dar cuenta que no son los adultos mayores quienes de manera independiente puedan satisfacer sus propias necesidades; dado que la ciudad por sus propias características físicas no permite habitarla.

Por otra parte, los programas federales y locales son excluyentes, en donde sí se recibe ayuda de un programa no se puede participar en otro, ocasionando que algunos adultos mayores no pueden solventar el pago de necesidades básicas.

Los programas Federales con los que actualmente pueden verse favorecidos los adultos mayores en México son:

Programa, 70 años o más, de SEDESOL, el cual consiste en otorgar una ayuda económica de \$580 pesos mensuales a cada persona de 70 años o más, proporcionándoselas cada dos meses (\$1160).

Programa OPORTUNIDADES, actualmente PROSPERA, consiste en otorgar prestaciones económicas, sociales y de salud para protección y calidad de vida a las personas de la tercera edad. Este programa enfatiza como objetivo general y particular: “Favorecer el desarrollo de las capacidades asociadas a la

educación, salud y nutrición de las familias beneficiarias del Programa para contribuir a la ruptura del ciclo intergeneracional de la pobreza”.

El INAPAM menciona que tan solo en 10 meses se han registrado a PROSPERA 2 millones de adultos que ostentan una edad de 65, 70 o más años.

A pesar de la existencia de estos programas de beneficio social para las personas de edad adulta mayor parecieran ser no suficientes, ya que este grupo etario no puede de manera independiente vivir sin tener que depender, ya sea, económicamente, y/o en cuestión de movilidad intra-espacial, en la ciudad en donde habita. La vulnerabilidad de los adultos mayores de 65 años, sobre todo con mayor edad y/o menos salud, se manifiesta en el desempeño de su capacidad física al moverse, por lo que la composición y extensión de sus redes sociales (amigos, vecinos, familiares) son determinantes en la disposición de movilidad para cubrir sus necesidades de abasto, salud, servicios, recreación, transporte.

Se considera que la asignación de recursos económicos para personas de edad adulta mayor, de acuerdo a las políticas públicas, ha sido desigual, caso específico del D.F. respecto de la parte centro del país, con las demás entidades, en donde el recurso asignado es menor en las demás entidades del país que lo que se otorga en la capital de la República Mexicana (Muset, 2009, citado en Zamorano, et al, 2012). Otro factor a considerar que limita la movilidad del grupo social de adultos mayores de 65 años es el tipo de infraestructura (banquetas mal construidas, falta de rampas o rampas que no cumplen con las dimensiones y pendiente pertinente para hacer uso de ellas, falta de elevadores en edificios que lo necesitan, microbuses y autobuses no aptos para personas de algún grupo vulnerable) con que cuentan los espacios urbanos.

Los adultos mayores y la ciudad

El grupo social de adultos mayores y la configuración de la ciudad parecieran dos maneras distintas de observar el proceso de vida en los espacios urbanos, cuando que la organización social, el modo de vida de los ciudadanos y su cotidianidad van definiendo la estructura urbana en un espacio determinado.

Aunque no es tema de este trabajo, pero que de manera tangencial toca esta problemática, se señala lo que desde hace muchos años Platón concibió entre sus ideas y que en fecha actual no parece arcaico, sino que aplica en este momento y sobre todo en la sociedad en que vivimos: “Platón estuvo consciente que la concentración de la propiedad territorial, producción (artesanía) y comercio en manos de unos pocos lleva inevitablemente a la ruina de muchos,

creando graves crisis sociales” (Platón, *Leyes* III.679a, citado en Goycoolea, 2003). Hecho que se observa en el modelo económico actual Neoliberal del país, que ha ocasionado que la concentración de la riqueza en pocas manos repercute en la carencia de satisfacción de necesidades básicas en la mayoría de los grupos sociales no pertenecientes a ese selecto y menor grupo social de la entidad; dando también como consecuencia la falta de apoyo para el desarrollo estratégico del espacio urbano que permita atender las necesidades de grupos vulnerables como son las personas de edad adulta mayor.

“En la comunidad en la que no habitan la riqueza ni la pobreza, pueden darse caracteres nobilísimos, pues no nacen en ella la insolencia ni la injusticia, así como tampoco los celos y las envidias” (Platón, *Leyes* III. 679a). Se hace referencia a este pensamiento dado que la relación entre los grupos de cualquier sociedad y el medio en donde se desenvuelven, van definiendo las políticas sociales y espaciales que hacen que se refleje un determinado modo de vida en un espacio urbano, aunque de manera utópica, ya que es difícil pensar que la existencia de un modelo económico, social y cultural equitativo sea lo que prive en una sociedad.

De acuerdo a Aristóteles, procurar la autarquía¹ a las personas adultas mayores y a los demás grupos sociales que conforman una sociedad y un espacio habitable invitará a vivir en una cohesión social.

Conclusiones

La discriminación de cualquier grupo social, en el caso de este trabajo, el grupo de personas adultas mayores, ya sea inhibiendo la movilidad que debieran tener al habitar el espacio urbano o segregando su participación en la vida social, provoca la desagregación en la cohesión social que impulsa el desarrollo de las estructuras políticas y sociales, además del aporte económico que ello implique.

Mientras por una parte se aumenta la esperanza de vida del ser humano, ampliando el promedio de vida de adultos mayores con el desarrollo de la ciencia y la tecnología, por otra parte se reducen las posibilidades a este grupo y a otros sectores vulnerables también (indígenas, capacidades diferentes) para otorgar los servicios de salud, alimentación, transporte, culturales, entre otros a que se han hecho acreedores, vulnerando sus derechos.

Realizar un estudio histórico del proceso de envejecimiento en los adultos en México es un trabajo que apoyará la comprensión y entendimiento de las

relaciones establecidas entre las personas adultas mayores y la conformación del espacio habitable.

Nota

¹ Autarquía. Poseer lo necesario y lograr una vida feliz. (Aristóteles. Política 1326b/1280b, citado en Goycoolea, 2005)

Referencias

Benevolo, L. (1982), *Diseño de la ciudad - 1. La descripción del ambiente*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona.

Bijarro Hernández, F. (2005) "El rostro de la miseria y la vejez. El adulto mayor de las zonas periféricas de Ciudad Victoria, Tamaulipas, México", *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, SOCIOTAM*, vol. XV, núm. 1, enero-junio, 2005, pp. 11-33, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65415101> [Fecha de acceso: marzo 2015]

Fadda, G.; Cortés, A.; Olivi, A., (2007) "Valparaíso: Hacia una ciudad amigable con el adulto mayor", *Revista Mad. Revista del Magíster en Análisis Sistemático Aplicado a la sociedad*, núm. 16, mayo, 2007, pp. 65-78. Facultad de Ciencias Sociales. Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=311226214005> [Fecha de acceso: marzo 2015]

Goycoolea Prado, R. (2005). "Organización Social y Estructura Urbana en las ciudades Ideales de Platón y Aristóteles". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. 40, julio 2005, pp. Departamento de Arquitectura, Universidad de Alcalá, Madrid. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html> [Fecha de acceso: marzo 2015]

Hall, P. (1996), *Ciudades del mañana. Historia del Urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

Morris, A. E. J. (2011), *Historia de la forma urbana desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, Gustavo Gili, S.A, Barcelona.

Quintanar Guzmán, A. (2010). *Análisis de la calidad de vida en adultos mayores del municipio de Tetepango, Hidalgo: a través del Instrumento Whoqol-Bref Hidalgo*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Romero Ruvalcaba, JT, (2005), "Discriminación y adultos mayores: un problema mayor", *El cotidiano*, núm. 134, noviembre-diciembre, 2005, pp. 56-63, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32513408> [Fecha de acceso: marzo 2015]

Tena Nuñez, R.A. (2007), "Ciudad, cultura y urbanización sociocultural. Conceptos y métodos de análisis urbano", *Plaza y Valdés*, pp. 47-71, Instituto Politécnico Nacional (IPN), Distrito Federal, México.

Zamorano, C., De Alba M., Capron G., González S. (2012), "Ser viejo en una metrópoli segregada: adultos mayores en la ciudad de México", *Nueva antropología*, vol. 25 No. 76,

ene/jun. 2012, pp Universidad Autónoma Metropolitana, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-06362012000100005&script=sci_arttext [Fecha de acceso: 21 marzo 2015]

Gaggiotti, H. (2006). Ciudad, Texto y Discurso. Una reflexión en torno al discurso urbano. Recuperado el 20 de marzo de 2015, de www.ub.edu: <http://www.ub.edu/geocrit/sv-34.htm>

Gobierno de la República Mexicana. (27 de noviembre de 2007). LEY FEDERAL PARA PREVENIR Y ELIMINAR LA DISCRIMINACIÓN . Recuperado el 29 de marzo de 2015, de <http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/LFPED%281%29.pdf>

Gobierno de la República Mexicana. (2014). Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores. Recuperado el 29 de marzo de 2015, de <http://www.inapam.gob.mx/>

INEGI. (2005). Los adultos mayores en México. Perfil Sociodemográfico al inicio del siglo XXI. Recuperado el 21 de marzo de 2015, de <http://www.inegi.gob.mx>

Organizacion Mundial de la Salud. (18 de marzo de 2015). World Health Organization. Recuperado el 20 de marzo de 2015, de <http://www.who.int/topics/ageing/es/>.

Organización Panamericana de la Salud. (18 de marzo de 2015). Hoja informativa de la Organización Panamericana de la Salud. Género y envejecimiento. Recuperado el 20 de marzo de 2015, de <http://www.paho.org/hq/?lang=es>

Salazar, J. (2003). www.academia.edu. Recuperado el 20 de marzo de 2015, de La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis: <http://books.google.com.mx/books?isbn=9706943374->

SEDESOL. (2014). Pensión para adultos mayores. Recuperado el 26 de marzo de 2015, de http://www.sedesol.gob.mx/en/SEDESOL/Pension_para_adultos_mayores

SEDESOL. (2014). Prospera. Recuperado el 26 de marzo de 2015, de http://www.transparenciamorelos.mx/sites/default/files/objetivo_oportunidades_1.pdf

Araceli Soria García

Resumen

Durante años, el espacio arquitectónico ha jugado un rol importante en el desarrollo del ser humano, sin embargo esos espacios no han sido construidos por azar, estos llevan toda una historia que tiene que ver con la convivencia, recreación, libertad; sin duda alguna el diseño y la arquitectura buscan confort y estética, pero contribuyen al control del hombre.

La arquitectura es diseñada en instituciones para que el sujeto pueda ser vigilado y sometido a un régimen de control invisible, el diseño de los espacios está orientado a una disciplina que domina el cuerpo, estructura biológica que se opone a los deseos y a los caprichos de otro ser viviente para someterlo y controlarlo, sus principales herramientas son el diseño y arquitectura.

Palabras clave: Diseño y Arquitectura, espacios de control, vigilancia, libertad.

El diseño y la Arquitectura como espacio de control

Desde la existencia del ser humano la remarcación de una lucha constante por el dominio de los fuertes sobre los débiles ha dejado un sin fin de grabados históricos que fortalecen a priori la mentalidad de quienes ejercen dicho poder, todo esto con el fin de complacer su capricho inexplicable de enriquecimiento entre la vida personal de unos cuantos, sin embargo, para obtener este dominio es necesario realizar una interesante maniobra que sea capaz de mantenernos vigilados sin que el cuerpo y la mente perciban la mínima sospecha de que son presa permanente de la vigilancia y víctimas de dicho poderío, en este caso, cabe mencionar que el diseño arquitectónico es pieza fundamental dentro del espacio en el que se desenvuelve el individuo durante su vida cotidiana; para llevar a la práctica este plan, la creatividad de diseñar espacios tanto cerrados como abiertos juega un rol importante en el control de las diferentes clases sociales pero principalmente es necesario plantear una estrategia donde se mantenga al sujeto en una perpetua obediencia que le permita vivir sin sentir directamente el ojo de un vigilante.

Todo individuo necesita estar en movimiento y experimentando lo que hay a su alrededor, sólo que la mayoría es obligado sutilmente a aprender esos movimientos y esas experiencias, de ahí obtiene una insignificante idea de qué es lo correcto y qué no lo es, seguramente bajo el mando de otro, puesto que, para confirmar lo dicho se requiere de una larga y rígida disciplina corporal. Su mente es un potencial escondido, su cuerpo es la herramienta que le resguarda y mantiene alerta, pero a la vez éste puede permanecer estático interiormente, como si estuviera durmiendo por largas décadas y al mismo tiempo produciendo a raíz de un desgaste físico que enriquecerá sólo a quien le sirve y para quien trabaja, ¿Pero, cómo será posible mantener al sujeto inmóvil y a su vez en una acción productiva y sin reproches?

La formación de los cuerpos dóciles, como señala Michel Foucault en su escrito *Vigilar y Castigar*, son la principal fuente de donde surge un ser manipulable; docilitar al cuerpo humano es garantía de un futuro productivo tanto económico como político una vez que le otorga el poder al dejarse utilizar aún por encima de su propia libertad, obstruyendo la mente del individuo con una hazaña esclavizadora que lleva a la fácil forma de dominar el cuerpo así como al entendimiento sin que éste intuya el objetivo de su manipulador.

El cuerpo constituye el objeto de intereses tan imperiosos y tan apremiantes; en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones. (Foucault, 2003: 125).

El cuerpo es una máquina dotada de sabiduría y fuerza a la que se pretende “perfeccionar” con la creencia necesaria de una formación disciplinaria que le permita obtener la capacidad de resistir a las grandes pruebas de la vida para lograr la condición de un individuo colmado de virtudes, pero que éste a su vez sea flexible escuchando las órdenes de un “mayor”, sin embargo, esta fuerza corrige y perfecciona explotando físicamente con la mano de obra barata a través de la construcción de nuestra propia prisión de acuerdo a los espacios diseñados que adornan la vida diaria en las calles, en las escuelas, en los hospitales y los institutos religiosos tal como en las cárceles con el fin de dominar a las grandes masas que son incapaces de gobernarse a sí mismas.

Pero, ¿Cómo puede ser el cuerpo perfeccionado y no manipulado si se hace al molde de otro? El intento de perfeccionar o corregir un cuerpo sin ser manipulado y no docilitado para fines de opresión y esclavitud suena poco complicado de realizar si éste es capaz de ver más allá de los muros internos de su mente, puesto que para el dominado, las enormes murallas de su cuerpo dócil pueden no serlo en tanto que permanezca despierto a lo que acontece en su vida diaria. El imponente diseño arquitectónico que le vigila y le perfecciona es el mismo que se encarga de no permitir que su mente realice dicha maniobra para liberarse.

El cuerpo dócil es la mejor arma de los opresores pero el individuo oprimido por la estructura de su entorno no tiene la capacidad de cuestionar a su vigilante por miedo a ser desplazado de la sociedad o peor aún, por temor a dejar de existir, entonces opta por una vida llena de confort en el que es mejor no rebasar la línea que marca cierto monopolio de vigilancia siendo una víctima más que se enfrasca bajo el yugo del consumo respaldando al monstruo del poder, a decir verdad, este cuerpo dócil prefiere no abrir los ojos a la realidad de la esclavitud mental.

La vacua idea de libertad en la vida de cada individuo ciertamente está siendo respetada, esto, hablando de la libertad física, puesto que el cuerpo del ser humano no es pertenencia del opresor porque no le posee como tal, pero sí le esclaviza invisiblemente a través de los espacios que el hombre o la mujer habitan rodeados de murallas como si fuera un presidiario con el tiempo marcado y vigilado las veinticuatro horas del día; es esclavo de su propia

mentalidad ya que no se permite a sí mismo abrirse a un pensamiento crítico y de constantes cuestionamientos a las órdenes que recibe del otro.

La historia de generación en generación sigue siendo la misma, donde unos cuantos son los que tienen todo el poder sobre los despojados y marginados convirtiéndose en la guillotina principal de los oprimidos, esto como un círculo vicioso gracias a los cuerpos dóciles que son tan fáciles de dominar. La misma necesidad de sobrevivencia les lleva a vender su propio cuerpo al mejor postor en el que desgastan su vida regalando sus fuerzas físicas sin darse cuenta que su mente es aún el instrumento más poderoso para obtener lo que de alguna manera se desea, una vida en libertad.

Este poder predominante en la historia de la humanidad ha creado de forma sabia un imperio que nos vigila día y noche sin que nosotros podamos percibirlo, con unos espacios bien distribuidos y diseñados para el control absoluto del individuo. Este imperio al que hago referencia no es más que la estructura arquitectónica que nos acompaña en la vida cotidiana, lo escabroso de ello es el poder que tiene para manipular la mente de cada ser humano de modo invisible docilitando al cuerpo para que éste sea pieza modificable, flexible y controlable bajo el régimen imponente de la vigilancia perpetua sin rebasar el límite de los espacios estructurados.

El objeto de control (ser humano) es utilizado para fines de producción en serie de tal forma organizada que vigilando cada paso de su víctima le permite mantenerlo en una absoluta sumisión de la que no hay manera de escapar, para esto es importante que el controlador seleccione y divida por capacidades a los individuos realizando una escala de control entre hombres y mujeres a quienes aísla manteniéndolos ocupados, pues no es posible arriesgarse a tenerlos unidos ya que existe la posibilidad de que alguno no encaje con su idea de controlar, para esto fueron creadas las celdas, tal como la cárcel, cada presidiario en su casilla.

De aquí la escrupulosa idea de crear colegios, hospitales y cárceles. Este es el hilo conductor de la construcción de estructuras arquitectónicas para servir de ojo oculto al vigilante. La organización dentro de cada institución antes mencionada nos remite a la afirmación de los cuerpos dóciles perfeccionados para ser máquinas de producción serial, estas instituciones son la base

fundamental de la fabricación de hombres y mujeres dóciles encaminados a una obediencia ciega, pronta y sin réplica en cualquier área de trabajo.

Haciendo ahínco, esta escala óptica permite que el vigilante identifique rápidamente al objeto de control que en este caso, es el más débil económicamente al igual que el ignorante, hablando en términos intelectuales, a quien se le disciplina dentro de un aula consiguiendo de él la fórmula general de dominación militarizándolo sin tener ningún límite y logrando encuadrar su mente para que no le sea permitido pensar diferente y mucho menos que cuestione el porqué de la cosas, sólo se le va depositando en la cabeza la información matemática y las ciencias, tecnicismos que en una vida futura le permitan resolver algunos problemas de maquinaria o simplemente vender su fuerza física para tratar de sobrevivir y alimentarse con lo más necesario.

Sin embargo, estas mismas instituciones también son arma de doble filo porque quien pensó en construirlas probablemente se introdujo a sí mismo en la trampa de su propia destrucción al colocar la pócima de su secreto en tan creativa imaginación arquitectónica, otorgando el poder a la propia víctima y arriesgándose a que le sea arrebatado de las manos dicho poder cuando el objeto de control sea capaz de despertar de la anestesia adjudicada que lo llevará por defecto a descubrir la intención del vigilante.

Por eso la importancia de revisar detalladamente la estructura de las instituciones, ya que si observamos cómo están diseñadas podemos darnos cuenta que están hechas al molde de las cárceles y los que están dentro de ellas no les queda otra más que adaptar su cuerpo y su mente a un estilo de vigilancia sutil que los moldea pausadamente a una vida manipulada y que dé frutos de producción interminable que a la larga perjudica sin retroceso a la cotidianidad del individuo y por ende a toda la sociedad, sumergiéndola pasivamente a una red de seres dominados.

El diseño de los espacios arquitectónicos ocupa un lugar importante en la disciplina y el desarrollo de la mente humana, para esto son creados, con el fin de mantener estático el pensamiento del individuo comparándolo con una especie de animal dentro de un zoológico en el que el vigilante se convierte en el espectador del recorrido turístico y le adecua intencionalmente el espacio al animal de manera que este se sienta en su propia naturaleza, en un ambiente agradable y con aires de libertad pero obstaculizando con un muro visible el acceso al espacio de los otros animales diferentes a su especie por temor a que

haya un miembro que sea capaz de movilizar y descontrolar a los demás de forma masiva obteniendo la disminución del poder de su opresor.

Estos espacios construidos tal como un zoológico dentro de la misma prisión donde camina a diario el individuo muestran la gravedad de la intencionada función en el ser humano, es un atrio verdaderamente brillante para mantener al sujeto completamente observado sin que éste pueda darse cuenta de quién lo vigila y lleva cuentas de todos sus movimientos, una vez más el cuerpo dócil de la persona es pacificada a fondo para que no rebase la línea que se marca desde un principio. Su mente no es capaz de ahondar en la represión invisible que lo manipula sin piedad, es sólo una máquina que se puede manejar fácilmente por cualquiera que se siente a cumplir la función del ojo observador dentro de las murallas diseñadas para ejercer el poder, dando auge a las estructuras arquitectónicas con espacios recreativos donde el prisionero se educa lentamente para ser lo más pronto posible una pieza refinada que sea fácil de manipular y utilizar para fines económicos y políticos.

Grosso modo esta fuerza opresora puede ser derrotada una vez que el sujeto, bajo su control, sea capaz de despertar a la realidad que le rodea, cambiando su propio espacio, movilizando su mente a otro tipo de diseño arquitectónico en el que el individuo no sea presa fácil de la inspección autoritaria del régimen burgués. No obstante, existe un confort en el ser humano que lo obliga a mantenerse como la pieza inmóvil, incapaz de romper las reglas de lo establecido por el observador represivo que le hace creer que esta excesiva vigilancia es por su bien, sin permitirle razonar que este principio de clausura tiene el mérito de conocerle para dominarlo y utilizarlo.

Es por eso que la ingeniosa idea de construir instituciones como las escuelas, los hospitales y los institutos religiosos (colegios, conventos y seminarios) nos remiten a confirmar que la vigilancia y la docilidad de los cuerpos tienen su formación dentro de los mismos, de ellos se deriva la reproducción interminable de gestación sobre estas mentes manipulables, manteniendo a las grandes masas bajo un control de vigilancia escrupulosa obligando al poder a estructurar estos espacios de forma separada, colocando a cada cual en su lugar sin mezclar mentalidades, es decir, por grados, tal como lo podemos confirmar dentro de las aulas educativas, los niños y jóvenes sujetos a sillas que les disciplinan el cuerpo en una formación rígida militar y separados por celdas al estilo presidiario donde al toque de una campana o timbre todos

pueden salir pero con el tiempo contando y con la presencia de cámaras que vigilan cada movimiento.

Este desolador panorama de la vigilancia dentro de las instituciones educativas muestran la intencionada función de una serie de laboratorios humanos matriculados y sujetos a un régimen de disciplina corporal que los llevará a responder en automático al tratamiento de la marginación y opresión sin tener derecho a exigir una explicación, se le aísla con una serie de tareas que le mantienen resolviendo problemas matemáticos despojándolo de su capacidad intelectual ya que se va moldeando su mente para ser un obrero mal tratado y explotado, así como la vida de los obreros con sus instrumentos de trabajo que son aislados de manera sutil para que estos no tengan tiempo de intercambiar ideas con los que no son tan fáciles de manipular; están sometidos a una realidad opresora ocupando su mente en la preocupación diaria de conseguir un salario bajo el imponente control del tiempo y dentro de este mismo sistema ponemos de relieve a las escuelas como ya se menciona anteriormente que mantienen a los niños y jóvenes de forma separada y por edades sin medir el alto grado de pasividad al que están siendo sometidos.

Al organizar las “celdas”, los “lugares” y los “rangos”, fabrican las disciplinas espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación [...] garantizan la obediencia de los individuos [...], (Foucault, 2003:136)

El diseño de las cárceles mantienen de forma imperiosa una rígida formación de vigilancia sobre los reos; el hecho de establecer horarios, mantenerlos dentro de una celda con rejas soportando grilletes en las manos y en los pies como en algunos reclusorios donde permanecen separados por orden criminal da una verídica pista de lo que se quiere obtener en el fondo de las instituciones educativas bajo el dominio de las estructuras diseñadas en las aulas donde los estudiantes son el reo, los muros cuadrados son la herramienta junto con el profesor que funge como vigilador y el contenido de las enseñanzas sistematizadas que en ocasiones suelen ser tan superfluas cumpliendo con la función de ser grilletes mentales de los que no es tan fácil de escapar manteniendo al sujeto atado indefinidamente en la prisión de su propio espacio de libertad dejando a un lado el interés de estimular una formación integral, flexible y versátil en el campo educativo.

La fuerza opresora necesita que este ser humano no piense y sólo produzca, que sea útil para el crecimiento del espacio que otros utilizan, se le condiciona a ser un individuo pasivo conformista y explotado, por ello la docilidad y disciplina del cuerpo, más aún, esta conformidad tan arraigada que a lo largo de tantas

décadas ha llevado a la sociedad vulnerable a una exclusión desenfrenada y desigual es también el alimento diario de la élite del poder porque sin estos conformistas no hay producción y por tanto sería una pérdida significativa para la política y economía del país.

Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible. (...) Cada cual, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero él no ve. (Foucault, 2003: 184- 185).

El diseño y la arquitectura son creados como espacios de control, desde los cuales se plantean el arte de la distribución para el observador y el observado, ya que el arte de las distribuciones implica una disciplina que procede ante todo a la división calculada de los individuos en el espacio según sus habilidades, por ello la disciplina exige a veces la clausura de estos espacios, la especificación de que cada uno esté en el lugar que debe estar y así de esta forma es más factible llevar un control de la vigilancia para obtener un mejor resultado de producción y que no exista la oportunidad de que alguno se salga de los lineamientos marcados. Para ello, las instituciones educativas son uno de los principales recintos de la disciplina del ser humano que lleva consigo un objetivo de fondo donde a su vez nos instruye de forma positiva por ser el objeto de la transformación de la mente humana puesto que de ella se derivan los grandes genios de la intelectualidad en la que gracias a su altruista enseñanza existen importantes pensadores en la historia del planeta, sin embargo, desde otra óptica, el diseño y la arquitectura de estas instituciones educativas no dejan de revelar su “ingenua intención” de controlar a todo aquel que pasa por ella.

Las aulas diseñadas con intencionada creatividad no dejan de ser un espacio de control y vigilancia para los individuos ya que su estructura generalmente cuadrada manipula sutilmente al cuerpo humano a permanecer en un solo sitio para no salir de él a menos que haya una autorización de quien preside en el aula, esto con el fin de evitar el desorden o la pérdida de control sobre el sujeto; para esto es diseñado el pupitre o la silla en la que el individuo reposa durante la sesión, el cuerpo permanece anclado a una estructura encasillada que mantiene al cuerpo inmóvil para ser perfeccionado mientras que el vigilador (profesor) goza de un espacio menos aprisionado que le permite ejercer con plena libertad el control de los sujetos a su cargo dentro de ese recinto.

La movilidad dentro de las aulas es superflua y prácticamente encasillada como observamos en la imagen anterior; en primer lugar el escritorio del

profesor se coloca de manera que éste sea capaz de visualizar por completo a los alumnos y estos a su vez se encuentran en el área de observación con un espacio muy bien diseñado como la silla que les obliga a estar en una postura rígida e incómoda y que mantiene al cuerpo sujeto de forma que le sea difícil salirse de los lineamientos ya impuestos por la disciplina, automáticamente la mente sabe que no puede rebasar más allá de lo que se le permite.

Los espacios arquitectónicos dentro de las escuelas juegan un papel importante en el proceso de manipulación de la mente humana de acuerdo a intereses particulares que responden a un sistema de poder que nulifica por completo la razón del sujeto utilizándolo para fines particulares de enriquecimiento y lo convierte en máquina al servicio de la producción por mayoreo, aquí es la fábrica de las mentes pasivas y anestesiadas por lo técnico, hechos al molde de un poder que los transforma en seres no reflexivos, aptos para responder a una orden exterior que con cautela les da forma, las estructuras son influyentes en la formación pasada, presente y futura de las generaciones.

Las estructuras de las escuelas están pensadas con fino detalle para que el laboratorio de humanos sea constantemente vigilado, cultivado a paso lento y firme donde posteriormente pueda dar frutos abundantes de gente adormecida y mecanizada, esto de la mano con el sistema educativo que se aplica a todas las escuelas particulares y federales en las que se encuentran los cuerpos dóciles en grandes masas y divididas por espacios, cada cual en su grado de hervor sin dificultad de ser descubierto el observador. La arquitectura escolar es diseñada para mantener el control de las diferentes masas sociales, creando enormes muros de cristal que permitan al observado contemplar la belleza del exterior sin permiso de tocarla como lo vemos en la siguiente imagen.

Es un control refinado por los objetos que nos rodean a diario dentro de las aulas, sus estructuras obligan al ser humano a permanecer en el laboratorio de espionaje que decide por nosotros hacia donde ir en un futuro y le hace creer que es un espacio de protección en el que no corre peligro alguno ignorando el sujeto que sólo se le prepara para responder de un momento a otro a una orden externa que disfruta de las delicias del poder. Por otra parte, la disciplina dentro de las instituciones educativas contribuye al despertar del cuerpo y la mente para no ser presa fácil de la ignorancia silenciosa y la manipulación, he aquí donde se encuentra el arma de doble filo (la razón) que ya anteriormente mencionaba.

El acceso masivo a la educación constituye una parte importante dentro del espacio en el diseño y la arquitectura como ejercicio invisible de control, ya que

contribuye a la función de obstaculizar la mente del individuo permitiendo que no rebase la línea estructural de lo diferente, puesto que la relación entre profesores y alumnos muestra que los primeros ejercen el poder de vigilancia durante largo tiempo obedeciendo en ocasiones involuntariamente al régimen autoritario del mismo sistema, adaptándose a los conceptos clave del sistema educativo como son: los contenidos superfluos de las temáticas mecanizadas dentro de la materia curricular, la enseñanza militarizada y no humanista, el castigo, la docilidad y el control del tiempo.

El castigo se realiza de forma sutil, el cuerpo es tomado como objeto y blanco de poder al que se manipula, educa, da forma, domina con el objetivo de producir seres útiles. (Urraco-Solanilla y Nogales-Bermejo, 2013. 155).

El diseño y la arquitectura dentro de los espacios educativos forman parte de esta disciplina corporal en la que los seres humanos nos vamos lentamente perfeccionando, tanto de la mente como del cuerpo, sin estar conscientes de que un poder nos va dando forma a su parecer y que este poder a su vez, con detallada cautela, nos observa como experimento particular de su laboratorio con el único fin de obtener grandes resultados de producción en serie.

Ahora bien, si los espacios educativos son esta pieza elemental de un régimen de control y vigilancia entonces la arquitectura nos mantiene dentro de esa observancia sin permitir que el manipulado tenga tiempo de cuestionar el porqué del diseño, y es así como la escuela no deja de ser un entrenamiento constante para el mundo capitalista porque va formando en la conciencia del sujeto la idea hostil de vivir en competencia con el otro poniendo a prueba sus habilidades.

Lo sabio de estos diseños arquitectónicos es que obligan indirectamente al individuo a permanecer voluntariamente dentro de los mismos espacios ya que lo central de su objetivo es vigilar siendo cauteloso para no ser descubierto por los sujetos a su cargo y les brinda un espacio que les hace experimentar una armonía con la naturaleza, esto significa que los seres humanos estando rodeados de las imponentes estructuras arquitectónicas comparten la idea de que viven en su entorno natural pues están rodeados de “cuadros vivos”, estos llamados cuadros vivos son el ancla que le permiten al individuo sentirse en casa sin intuir la impresionante nubosidad que se esconde detrás de ellos, son pequeños ardidés dotados de un poder de difusión, acondicionamientos sutiles, de apariencia inocente que el ser humano no es capaz de percibir y que por otro lado obligan al pensamiento crítico a sospechar de un dispositivo que obedece a un negocio altruista de beneficios económicos impensables.

La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de “cuadros vivos” que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en

multiplicaciones ordenadas. (Foucault, 2003: 136)

Los cuadros vivos dan forma a una brillante idea de mantener a los individuos bajo esta eterna supervisión de poder. Dentro de las escuelas no sólo se aprenden las distintas materias curriculares sino que muy por debajo de la sutilidad que estas conllevan se encuentra el impensable objetivo de cultivar mentes dóciles fabricadas por la imponente arquitectura institucional y el diseño silencioso de la manipulación masiva, por eso la función de los cuadros vivos dentro de las escuelas forma parte fundamental de la formación de los sujetos, son espacios que mantienen la mente del sujeto en un estado de confort enraizado que durante siglos ha sustentado al vigilante.

Estos espacios vivientes corresponden al reinado del poder que pretende obstaculizar el pensamiento de los seres humanos para alimentarse de ellos por diversas vías de producción. El monopolio de la élite del poder está bien cimentado y resguardado por las instituciones educativas a través de la ardua tarea de disciplinar al cuerpo y la mente de los que están dentro de ella; en el centro encontramos generalmente un espacio abierto y agradable que contribuye a tranquilizar la mente y el cuerpo mientras es vigilado por un observador del que el sujeto no es capaz de percibir en ningún momento y si llegara a darse cuenta de esa vigilancia éste pensará en automático que es natural porque ya lleva consigo una mente pasiva y sin cuestionamientos. Mientras que la desconcertante realidad sobre los espacios arquitectónicos cumple su función de dominio dentro de las grandes masas sociales y principalmente en las instituciones educativas también podemos ver el lado positivo del diseño estructural, esto como un reto a trazar a partir de la crítica y buscando replantear una posible solución a estos espacios dominantes dirigiéndonos hacia los mismos sitios que nos rodean, formulando nuevos diseños de estructuras que sean influyentes en el cambio de la mentalidad conformista y pasiva, llevando a cabo una nueva construcción que sea capaz de adaptar al individuo en un ambiente de fluidez mental.

¿Cómo podemos imaginar los diseños arquitectónicos desde otra óptica de manera que influyan en el cambio de la mentalidad pasiva y adormecida de la sociedad por una mente más fluida que sea capaz de ahondar sobre el mundo que le rodea para no ser presa fácil de la manipulación de un poder en pleno siglo XXI? Pregunta realmente interesante porque prácticamente las estructuras arquitectónicas diseñadas para mantener un control de la sociedad, particularmente dentro de las instituciones educativas, no las podemos derrumbar pues ya forman parte de un espacio y de un dueño al que no es posible despojar; esas estructuras seguirán ahí, sin embargo, el

reto que propone el nuevo diseño de la arquitectura para las instituciones educativas es exquisitamente exótico y favorable porque es un diseño que lleva a la flexibilidad y la integración de las ideas, son espacios abiertos, distintos de un aula con mobiliario en hilera que impiden la convivencia en libertad con el otro. Estos nuevos espacios nos inducen a un ambiente de armonía, de convivencia con los demás y lo que encontramos dentro de los mismos es totalmente enriquecedor para la mente del estudiante, para darnos una idea de lo mencionado podemos observar la diferencia de un aula diseñada de manera que el ambiente se presta a otra forma de trabajar y aprender.

Esto no significa que los diseños arquitectónicos dejen de fungir como espacios de control, ya que hay que estar conscientes de que el régimen de vigilancia nos mantiene en un perpetuo dominio, sin embargo, la diferencia surge a partir de que la mentalidad sea modificada a través de los espacios arquitectónicos que nos rodean diseñados de otra forma, dejando a un lado el esquema físico con la figura geométrica cuadrada y tradicionalista al estilo militar, tal como en las cárceles, que el espacio sea fluido, con amplitud y no con butacas atornilladas al piso para mantener el cuerpo limitado al movimiento o para que mantenga una sola postura; todo esto permea el pensamiento, lo obstruye, lo ata como si fuera presidiario en su propia casa. Proponer la idea de diseñar estructuras sin tanto mueble, que permitan la convivencia con el otro, la disciplina del cuerpo por medio de diseños no limitados al movimiento, esta disciplina corregida es como un instrumento de libertad para un pensamiento sin barreras dentro de las aulas.

Profundizando en esta área de los espacios de control diseñados en las diferentes estructuras arquitectónicas nos daremos cuenta que permitimos ser vigilados de manera excesiva como verdaderos delincuentes, por eso la urgencia de construir nuevos diseños arquitectónicos que ofrezcan diversidad y no prisión son una clave importante para la sociedad que busca la libertad de ser y hacer.

Conclusiones

El camino hacia una sociedad libre de vigilantes llegará a raíz de que el pensamiento crítico comience a fermentarse dentro de las instituciones escolares, despojándose de las estructuras arquitectónicas internas que paralizan la mentalidad del individuo para que después se construyan espacios más fluidos que permitan a las nuevas generaciones vivir fuera de un estado de confort y pasividad de la que la actual humanidad padece. Los diseños arquitectónicos como espacio de control dejarán de existir cuando el vigilante sea incapaz de acechar la mente humana y cuando el vigilado se dé la

Miguel Ángel Montiel Arroyo
Guillermo Iván López Domínguez

Resumen

La relación morfogenética entre la infraestructura física y las prácticas sociales, constituye un objeto de estudio complejo que rara vez es considerado durante los procesos para la configuración del espacio urbano. A fin de contribuir a la conformación de un modelo heurístico que contemple la dinámica evolutiva de las ciudades, a lo largo de este trabajo dicho proceso será replicado mediante la iteración de la ecuación logística. Con esto, surgen en la órbita de la ecuación una serie de bifurcaciones que resultan ilustrativas de la naturaleza de las ciudades como sistemas adaptativos. A partir de lo anterior, el espacio público adquiere relevancia como catalizador de las transformaciones urbanas y sociales.

Palabras clave: morfogénesis, ciudad, dinámica evolutiva.

reconoce en la cultura el ingrediente que en última instancia daría pie a la aparición de las primeras ciudades.

De acuerdo con Lynch (1998), este salto hacia la civilización tuvo lugar en aquellas protociedades en las que eventualmente, la sociabilidad cotidiana derivaría en una serie de rituales en los que se articulaban las inquietudes generalizadas en torno a la fertilidad, la muerte y los desastres naturales. A su vez, la instauración de estas prácticas propició el surgimiento de una estructura social encabezada por los sacerdotes quienes estaban encargados de preservar el equilibrio entre los hombres y las fuerzas superiores. Ante tal propósito, dio inicio una segunda campaña para la configuración del espacio a través de la edificación de templos para la celebración de los Dioses. Como parte de esta reestructuración del espacio, las inmediaciones de los santuarios fueron adecuadas como zona de vivienda para la clase sacerdotal, lo que relegó hacia la periferia a los grupos menos favorecidos (Eliade, 1971). A través de estos patrones de ordenamiento, la forma urbana se instaura desde sus albores como una condicionante que supedita a sus habitantes a una forma de interacción social cuyas cualidades reflejan la idiosincrasia local (Bourriaud, 2008).

Esta vinculación del espacio construido con un sistema de creencias atribuible a un grupo unificado, pone en evidencia la naturaleza de la ciudad como un constructo cultural (Harris, 1982). Así pues, la ciudad se erige como una interface dispuesta para la realización de prácticas inherentes a una determinada estructura de valores.

Dada esta dinámica de auto referencia en la que se entrelazan las formas cultural y arquitectónica, Hoogduin (2015) sitúa a la sociabilidad urbana en un estado iterativo al que define como bloqueo situacional. Dicho estado sin embargo, lejos de actuar en detrimento de las propiedades evolutivas de la cultura y la ciudad, funge como escenario y catalizador de cambios. Lo anterior, obedece a que la reiteración permanente de las prácticas sociales, irremediablemente desemboca en la saturación hermenéutica de las mismas (Harris, 1980) y así, lo que un individuo vive desde sus valores, paulatinamente comienza a manifestarse ante los ojos de otro como un sinsentido.

Tales circunstancias, dan pie a variaciones en la conducta que inciden directamente en el grado de éxito social y económico obtenido por los individuos dentro del grupo. En caso de arrojar buenos dividendos, esta variante en el comportamiento se disemina entre la población por efecto de la imitación, lo que culmina con la emergencia de nuevas condiciones ambientales (Epstein

y Axtell, 1996) y la subsecuente renovación de la cultura, las ciudades y los modelos de interacción social. Considerando que estas transiciones se suscitan de manera descentralizada, Mitchell (2010) se refiere a ellas como procesos de auto organización sistémica. En este contexto, Burgel (2006) define a la ciudad como un sistema adaptativo cuya estructura al mismo tiempo influye y es influenciada por los dinamismos de la población y las economías. Debido a la inercia propia de la cuestión urbana, el mismo autor señala que las consecuencias materiales derivadas de la auto organización no siempre pueden percibirse de manera inmediata.

Ante dicha limitante, la siguiente sección del documento consiste en una recapitulación histórica de diferentes hechos susceptibles de ser analizados como fenómenos emergentes y cuyos efectos a largo plazo, contribuyen a reforzar la noción de la ciudad como un sistema en estado de evolución. Antes de comenzar, vale la pena mencionar que lo descrito en los párrafos subsecuentes, por ningún motivo debe considerarse como una revisión exhaustiva de la historia del urbanismo.

El presente análisis constituye un modesto esfuerzo por reducir la brecha epistemológica entre el urbanismo y otras disciplinas, y con base en esto poder consolidar el proceso de diseño de las ciudades como una práctica articulada de manera científica. Habiendo esclarecido esto, damos paso al recuento de los hechos partiendo del afianzamiento de las ciudades como centros de veneración y culto.

2. Fenomenología del proceso evolutivo de las ciudades

Bajo la administración sacerdotal, las ciudades de Mesopotamia florecieron como centros políticamente autónomos cuya economía se sustentaba en el intercambio local de mercancías. Una vez consolidada su posición en dicho mercado, creció entre los comerciantes el interés por expandir sus actividades hacia otras regiones. Sin embargo, las restricciones impuestas por la clase eclesiástica en torno al contacto entre diferentes grupos religiosos, limitaba sustancialmente las posibilidades de negociación entre ciudades (Kotkin, 2006).

Esta confrontación de visiones, indicativa de la saturación hermenéutica de la forma de gobernanza, originó el descontento de los líderes mercantiles y esto a su vez, se tradujo en una variante de comercio considerada como ilegal. En vista de las campañas emprendidas por las autoridades para la supresión de esta práctica, se conformaron grupos comerciales dispuestos a defender

sus intereses incluso por medio de la fuerza. Conforme estos grupos ganaron adeptos, la hegemonía sacerdotal comenzó a tambalearse hasta que finalmente en el año 2400 A.C., el líder militar Sargón originario de Azupiranu, logró integrar la mayoría de las ciudades-estado de Mesopotamia en lo que sería el primer imperio conocido en la historia (Saggs, 1962).

Una vez bajo su dominio, Sargón arrebató el control político de manos de los sacerdotes, asumiendo con ello la responsabilidad de procurar la riqueza del imperio. La transición del orden religioso al imperial, posibilitó la conformación de una importante red de comercio que proveía de sustento tanto a la ciudadanía como a las fuerzas armadas.

En términos de infraestructura urbana, la creación de esta red significó la edificación y aseguramiento de las primeras rutas para el transporte de mercancías desde las ciudades conquistadas hasta Agadé, sitio que fungía como capital del Imperio Acadio (Moscati, 1968). Hacia el interior de las ciudades, este flujo de artículos dio como resultado la transformación de las plazas públicas en bulliciosos y complejos mercados (McGeough, 2004), lo que supuso una transformación sustancial de la vida cotidiana.

A partir de este punto, producto tanto del bienestar generado a través de las prácticas comerciales como de la seguridad proporcionada por las fuerzas militares, el modelo imperial se consolidó como un paradigma del desarrollo urbano (Kuhn, 2006).

A lo largo de más de dos mil años, este modelo fue replicado por diferentes culturas siendo quizá los romanos, quienes lo ejecutaran con mayor eficiencia. Para el siglo primero A.C., con una población de poco más de un millón de habitantes (Carcopino, 1940), Roma se posicionó a la vanguardia del urbanismo mediante la implementación de un programa a gran escala para la construcción de caminos, acueductos y un sistema de drenaje.

Ante la necesidad de vestir y alimentar a una población de tal magnitud, el comercio urbano fue segmentado y reorganizado en distritos especializados (Sullivan, 1986). Sin embargo y no obstante su longevidad, al igual que la hegemonía eclesiástica, el régimen militarizado alcanzaría también un punto

de saturación que habría de ocasionar la reestructuración del orden social y económico.

De manera específica, la política expansionista del imperio, progresivamente situó a éste ante la imposibilidad de resguardar apropiadamente todas sus rutas comerciales. Lo anterior, dio paso a una forma de resistencia política cuyo objetivo era cortar los suministros de las fuerzas romanas mediante ataques en puntos estratégicos de la red de caminos. Producto de este resquebrajamiento territorial, las revueltas se esparcieron de una ciudad a otra, hasta que finalmente el Imperio Romano se disolvió en el año 476 D.C. Ante la falta de una estructura gubernamental, durante aproximadamente trescientos años proliferó en Europa el anarquismo militarizado. Con ello, se desencadenó un importante proceso de desurbanización que alcanzaría su clímax durante el siglo VII D.C., periodo durante el cual, la población urbana constituiría menos del 5% de la totalidad de habitantes en el continente (López, 1967).

Esta situación fue eventualmente contrarrestada mediante el atrincheramiento en las ciudades abandonadas y la instauración de la usura como sistema económico (Hale, 1993). Producto de esta reconstitución social, para el año 1095 ciudades como Lisboa y Madrid, emergieron como centros especializados en la construcción de barcos y la manufactura de municiones y objetos de vidrio (Rosenberg y Birdzell, 1986). En buena medida, este renacimiento del urbanismo estuvo basado en el ordenamiento de los distritos a la manera de líneas de producción. Dicha estrategia, adhirió a la infraestructura de la ciudad la connotación de un mecanismo para la producción de la riqueza. Guiados por un nacionalismo a su vez renovado por efectos de la fe católica, para el siglo XVI, las naciones constituidas en torno a estas capitales, llevarían este modelo a una escala global mediante la colonización de África y América.

Nutridas de la materia prima extraída de sus colonias, España y Portugal se afianzaron como las nuevas potencias económicas. Sin embargo, y nuevamente apelando al principio de saturación hermenéutica, su desarrollo nacional gradualmente se vio limitado por la misma fe que en un inicio lo detonara. Severamente afectados por la implantación de una política inquisidora, judíos y cristianos, ambos grupos responsables de una buena parte de las actividades productivas en dichos países, se vieron en la necesidad de trasladarse a lugares que ofrecieran para ellos condiciones más favorables.

Esta reagrupación de las fuerzas económicas, significó para Holanda e Inglaterra la posibilidad de tomar el liderazgo en materia de desarrollo (Ennen,

1979). Por su origen calvinista, y su cultura cívica centrada en el comercio y la tolerancia religiosa, las sociedades holandesa y británica fueron tierra fértil para el intercambio cultural y la proliferación del conocimiento. A nivel de la urbe, esta situación se vio reflejada en la creación de universidades y centros de investigación especializados en la generación de nuevas tecnologías para la manufactura industrial de productos (Israel, 1995).

Para ciudades como Ámsterdam o Londres, el arribo de estas tecnologías significaría la posibilidad de incrementar su capacidad económica hasta en un 600 % (Jones, 1990), con esto daría inicio un proceso de industrialización de las ciudades que se caracterizó por la alternancia en el trazado urbano de fábricas y espacios para la vivienda. Los beneficios económicos generados en el corto plazo, a causa una vez más del fenómeno de saturación hermenéutica, terminaría por incidir negativamente en las condiciones de vida de la población. A raíz de la incesante migración del campo a la ciudad, el número de trabajadores rebasaría significativamente la cantidad de empleos disponibles, ocasionando con esto un importante retroceso en materia salarial (Toynbee, 1956). Otro aspecto era la falta de higiene en los espacios habitacionales y la degradación ambiental por efectos de la contaminación, esto dio como resultado un marcado incremento en la tasa de mortalidad, lo que puso en entredicho las capacidades de la ciudad como espacio habitable.

Ante tales circunstancias, surge en Estados Unidos un movimiento orientado a restablecer la habitabilidad del espacio urbano mediante la descentralización de la industria y la edificación de mejores conjuntos de vivienda (Gebhard y von Breton, 1975).

Situándose a la vanguardia de esta transición, en 1908, el gobierno de Los Ángeles implementó un programa de crecimiento basado en la creación de complejos habitacionales cuyo costo de renta decrecía en función de la distancia que los separaba del distrito central. Además de posibilitar un esquema de vivienda unifamiliar y contribuir al saneamiento de la ciudad; dicha estrategia dio lugar a la integración de un robusto sistema de transporte público y la construcción de una red vial destinada al transporte automotriz (Weaver, 1973).

Con apego a este modelo, para la década de 1930 Los Ángeles se había convertido no solo en la ciudad más grande del mundo en términos de extensión territorial

(Hise y Deverell, 2000), sino también en el referente del modelo suburbano (Jackson, 1985).

3. Una perspectiva matemática del proceso evolutivo de las ciudades

Tal como lo denotan los sucesos antes descritos, su condición como mecanismos de interacción social, sitúa a las ciudades en un permanente estado de evolución.

A fin de identificar con mayor claridad las propiedades inherentes a dicha condición, a lo largo de esta sección, el principio de saturación hermenéutica será recreado mediante la iteración de la función logística: $x_{n+1} = rnx_n(1-x_n)$; en donde las variables x y r constituyen respectivamente la abstracción matemática de un sistema socioeconómico (ciudad) y un paradigma cultural. Dicho planteamiento queda complementado por la constante de reforzamiento c , la cual es indicativa del incremento experimentado por r en cada unidad de tiempo. Habiendo establecido lo anterior, procederemos ahora a definir las condiciones iniciales del experimento y a evaluar la ecuación logística en función de las mismas.

En la Figura 1 mostrada a continuación, se despliegan los resultados obtenidos a partir de los valores iniciales: $x_0 = 0.2$, $r_0 = 2.5$ y $c = 0.02$. Por convención,

usaremos el término órbita para referirnos de manera conjunta a las diferentes instancias de x , las cuales son esquematizadas en la Figura 2.

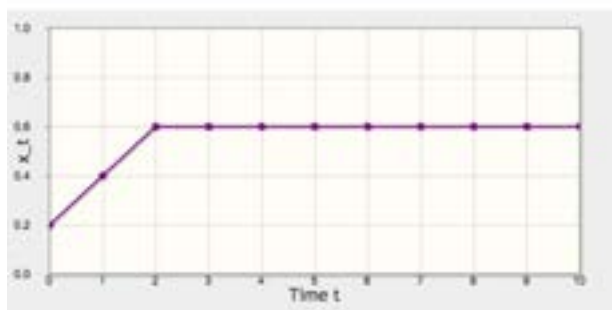


Figura 1. Primeros diez valores de la órbita de x y su correspondencia con los valores adquiridos por r a lo largo de este periodo.

Tiempo	Valor de x	Valor de r
t_0	0.2	2.5
t_1	0.4	2.52
t_2	0.6048	2.54
t_3	0.60710308	2.56
t_4	0.61063406	2.58
t_5	0.61342107	2.60
t_6	0.61655267	2.62
t_7	0.6194085	2.64
t_8	0.62235785	2.66
t_9	0.62517604	2.68

Figura 2. Gráfica de los primeros diez valores de la órbita para la ecuación logística cuando $x_0 = 0.2$ y $r = 2.5$.

Como puede apreciarse, dadas las condiciones iniciales antes descritas, al cabo de apenas dos iteraciones la función logística queda supeditada a un patrón de crecimiento que fluctúa ligeramente por encima de 0.6. Sin embargo, la estabilidad implícita en dicho comportamiento, en caso de que el proceso iterativo persista, el permanente acrecentamiento de c puede dar origen a significativos cambios en la forma que toma la órbita; del mismo modo que los

bloqueos situacionales propician la emergencia de variantes en la estructura social y económica de las ciudades.

Así pues, las Figuras 3 y 4, resumen el cambio experimentado en la trayectoria de la función cuando r alcanza un valor equivalente a 3.1.

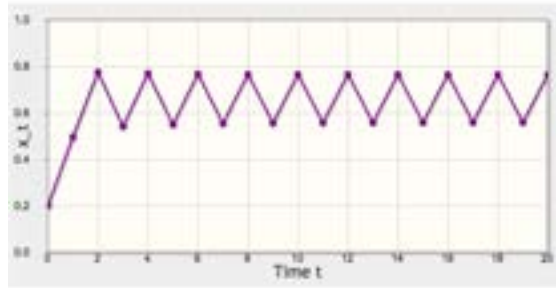


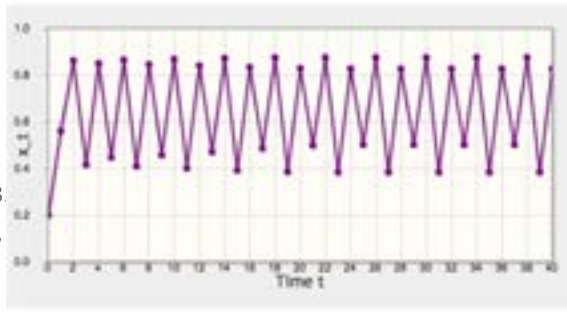
Figura 3. Valores adquiridos por x cuando $r = 3.1$.

Tiempo	Valor de x	Valor de r
t80	0.77495	3.10
t81	0.54065	3.12
t82	0.76988	3.14
t83	0.54921	3.16
t84	0.76749	3.18
t85	0.55319	3.20
t86	0.76623	3.22
t87	0.55528	3.24
t88	0.76553	3.26
t89	0.55643	3.28

Figura 4. Movimiento oscilatorio de la órbita cuando $r = 3.1$

A partir de este punto, la tendencia incremental de la órbita cede paso a una trayectoria oscilatoria en la que de manera intercalada, x adquiere valores situados alrededor de 0.7 y 0.5. En relación a esto, Feldman (2012) señala que a causa de la permanente iteración, estas *bifurcaciones* de la órbita continuarán ocurriendo, dando lugar a ciclos oscilatorios cada vez más largos. En este contexto, un segundo desdoblamiento se presenta en nuestro experimento

cuando $r = 3$
valores 0.87,



o en torno los
gras 5 y 6.

Figura 5. Valores adquiridos por x a raíz de la segunda bifurcación de la órbita.

Tiempo	Valor de x	Valor de r
t101	0.8743	3.50
t102	0.38464	3.52
t103	0.82842	3.54
t104	0.49748	3.56
t105	0.87498	3.58
t106	0.38287	3.60
t107	0.82698	3.62
t108	0.50079	3.24
t109	0.875	3.26
t110	0.38282	3.28

Figura 6. Movimiento oscilatorio de la órbita cuando $r = 3.5$

Continuando con el proceso iterativo, y tal como se muestra en la figura 7, un tercer desdoblamiento se suscita cuando $r = 3.739$. A manera de complemento,

la figura 8 nos presenta un resumen esquemático tanto de las bifurcaciones hasta aquí analizadas, como también de las subsecuentes.

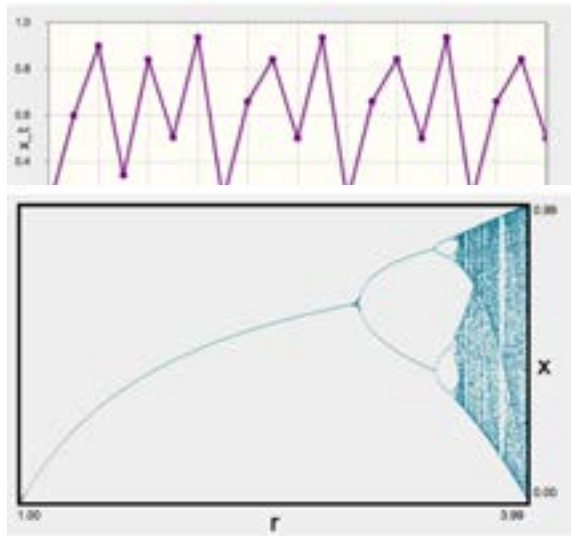


Figura 8. Diagrama de bifurcaciones para la función logística.

4. El espacio público como elemento constitutivo de la evolución urbana

En el marco de nuestro caso de estudio, cada una de las bifurcaciones mostradas en la figura 8, constituye un eslabón en la cadena evolutiva del sistema socioeconómico “x”. En términos prácticos, dichas transiciones quedan representadas por la implementación de un nuevo modelo económico, una reestructuración del orden político, la aparición de mejores tecnologías, o cualquier otro fenómeno emergente que incida directa o indirectamente en los esquemas de interacción social.

A partir de este punto, se inicia al interior del sistema un proceso de auto organización que culmina con la incrustación de estos nuevos formatos de convivencia en el imaginario colectivo (Morín, 1996). De acuerdo con Jager (2015), este proceso de innovación social puede descomponerse en dos etapas constitutivas: la optimización conductual que se suscita a escala del individuo; y la replicación del comportamiento que ocurre a nivel grupal.

De manera específica, la optimización conductual es descrita por el autor como la adopción lúcida y objetiva de hábitos que incrementan la competitividad del individuo dentro de su entorno. Consecuentemente, la replicación del comportamiento queda definida como la apropiación de nuevas conductas por efectos imitativos. Ante esta complementariedad ontológica, Juez (2002)

categoriza los procesos de auto organización como derivados naturales de la interacción social.

Los espacios públicos cobran relevancia como catalizadores de los procesos evolutivos de las ciudades y sociedades; esto se debe a que al estar constituidos como escenarios para el tránsito libre, dichos espacios funcionan también como dispositivos para el intercambio de información tácita entre la población (Meadows, 2008).

Con respecto a esto Cortés (2012), establece que la simultaneidad de presencias muchas veces disímiles y contradictorias, hace del espacio público una estructura que irremediablemente nos obliga a reconocer y reflexionar sobre las limitaciones sociales, económicas y políticas del tiempo que nos ha tocado vivir. En otras palabras, los obstáculos, desviaciones, pérdidas y encuentros a los que nos supedita el espacio público, nos brindan la oportunidad de percibir, aproximarnos y finalmente asumir los paradigmas emergentes, ya sea por medio de la optimización o la imitación. Lo anterior, sitúa a los diseñadores ante la necesidad de incorporar a su práctica herramientas que posibiliten la comprensión del espacio público ya no como un biotopo, sino como un ecosistema cultural cuya vitalidad es indicativa del grado de adaptabilidad de una sociedad.

Conclusiones

Tal y como se establece a lo largo de este documento, más allá de sus funciones precisas como espacio de resguardo y abastecimiento, la ciudad constituye la expresión material de los sistemas culturales. Esta condición, sitúa a los profesionales del urbanismo ante el reto de desarrollar propuestas que además de contribuir a la dimensión utilitaria de las ciudades, incidan positivamente en los procesos de transformación sociocultural.

Lo anterior supone extender la práctica del diseño hacia el ámbito de las relaciones dialógicas entre el ciudadano y la ciudad. En términos prácticos, deduce la concepción de los atributos del espacio ya no como elementos para la satisfacción de necesidades específicas, sino como posibilidades de interacción social.

Referencias

- Basalla, G. (1991) *La evolución de la tecnología*, México D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, Colección Los Noventa.
- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- Burgel, G. (2006) *La revanche des villes*, París, Hachette.
- Carcopino, J. (1940) *Daily life in ancient Rome*, New Heaven, Yale University Press.
- Clark, G. (1961) *World prehistory*, Cambridge U.K., Cambridge University Press.
- Cortés, J.M.G. (2012) *Otras ciudades posibles: visiones críticas de la metrópoli contemporánea*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Cuen, G.M. (2010) *Cultura, tiempo y complejidad: la experiencia reflexiva*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Intersecciones.
- Dunlap, R. y Catton, W.R. (1992) "Towards and ecological sociology: the development, current status and probable future of environmental sociology", *The Annals of the International Institute of Sociology*, 3: 263-284.
- Eliade, M. (1971) *The myth of the eternal return*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Ennen, E. (1979) *The medieval town*, Amsterdam, North Holland Publishing Company.
- Epstein, J.M. y Axtell, R.L. (1996) *Growing artificial societies: social science from the bottom up*, Cambridge, Mass, MIT Press.
- Feldman, D.P. (2012) *Chaos and fractals: an elementary introduction*, Oxford University Press.
- Gebhard, D. y von Breton, H. (1975) *Los Angeles in the thirties*, Los Angeles, Peregrine Smith.
- Hale, J. (1993) *The civilization of Europe in the Renaissance*, Nueva York, Touchstone.
- Harris, M. (1980) *Vacas, guerras, cerdos y brujas: los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- Harris, M. (1982) *El materialismo cultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hise, G. y Deverell, E. (2000) *Eden by design: the 1930 Olmsted-Bartholomew plan for Los Angeles Region*, Berkeley, University of California Press.
- Hoogduin, L. (2015) *Decision making in a complex and uncertain world*, Groningen, University of Groningen.
- Israel, J. (1995) *The Dutch Republic: its rise, greatness and fall*, Oxford, Eng., Oxford University Press.
- Jackson, K. (1985) *The suburbanization of the United States*, Nueva York, Oxford University Press.
- Jager, W. (2015) *Decision making in a complex and uncertain world*, Groningen, University of Groningen.
- Jones, E. (1990) *Metropolis*, Oxford, Eng., Oxford Press University.
- Juez, F.M. (2002) *Contribuciones para una antropología del diseño*, Barcelona, Gedisa.
- Keller, W. (1981) *The bible as history*, Nueva York, BN Publishing.
- Kotkin, J. (2006) *The city: a global history*, Nueva York, Modern Library.
- Kuhn, T.S. (2006) *La estructura de las revoluciones científicas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- López, R. (1967) *The birth of Europe*, Nueva York, M. Evans and Company.
- Lynch, K. (1998) *The good city form*, Cambridge, Mass, MIT Press.

Benjamin Fidel Alva Fuentes
Marcela Sandoval Ayala

o espacios corresponde al funcionamiento o desempeño de los sistemas que se avalúan.

Es importante que, más allá de la función o la forma (estructura) del diseño, se atiendan las relaciones entre espacios (conectividad), así como entre espacios y personas (accesibilidad) en su dimensión física y social.

En la búsqueda por contar con metodologías cualitativas que analicen las relaciones persona-espacio, y como parte de un proyecto que analiza el Diseño Urbano centrado en la persona, que se realiza en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, se ha construido una metodología para analizar la percepción de la felicidad a partir del diseño del espacio, que se describe en este documento de la siguiente manera: primero se presenta el marco conceptual, posteriormente se construye la metodología, y finalmente, a manera de conclusión se describen algunas ventajas y áreas de oportunidad que se han detectado en la fase de prueba y que permitirán su mejora para la aplicación en el proyecto referido.

Marco conceptual sobre la felicidad y su medición

El *Bienestar Subjetivo* permite analizar la forma en cómo las acciones públicas que afectan el entorno tienen manifestaciones individual. En esta lógica, el espacio urbano-arquitectónico forma parte del entorno y afecta la percepción y realización de la sociedad, es decir, su felicidad.

El antecedente más antiguo del *Bienestar Subjetivo*, como un tema de estudio, se registró en la revista *Psychological Abstracts International* en 1974, lo cual indica que, a partir de los noventa, el aspecto espacial de éste se comenzó a examinar dentro del ámbito de la psicología. Carol Ryff, desarrollador del modelo de Bienestar Psicológico, hizo hincapié en la aceptación y el crecimiento personal del individuo, así como en la adaptación e integración a su ambiente como base para determinar los alcances del *Bienestar Subjetivo* y desarrollar estudios posteriores. A partir de entonces se ha discutido la importancia tanto del aspecto material, como el inmaterial de éste, que se evalúa a través de las percepciones que tienen las personas de su entorno y de las actividades que realizan (De la Torre, 2014).

El *Bienestar Subjetivo* tiende a relacionarse con la satisfacción en la vida, explicada, en parte, por la valoración que realiza una persona sobre los sucesos, actividades y circunstancias en las que se desarrolla de dos maneras: en forma momentánea, representa las emociones positivas o negativas en un

momento dado y bajo una situación específica; y en su construcción mental, se refiere al sentido global de la satisfacción con la vida y el entorno (Biswas-Diener, 2014). Con lo mencionado anteriormente se define como un conjunto de interacciones creadas por la persona que, al estar dentro de un ambiente sano, ayudan a alcanzar lo que comúnmente se conoce como felicidad (Diener, 1994).

La *felicidad* es un concepto universal con antecedentes en la filosofía griega. Aristóteles sostenía que la felicidad era el significado y propósito de la vida, representaba el objetivo y fin de la existencia humana, por su parte Platón pensaba que la felicidad consistía, no sólo en una recompensa, sino también en el resultado del buen funcionamiento del alma; según su teoría, ésta sólo era alcanzable en el mundo inteligible y se definía como la sensación de plenitud, paz y serenidad; es un estado emocional que permite disfrutar de la vida, pero al mismo tiempo parecía ser inalcanzable para la mayoría de la gente.

En el ámbito de la Psicología, Warner Wilson, en 1967, introdujo el concepto de *felicidad* como un tema de estudio. En su investigación *Correlatos declarados de la felicidad* concluía que la felicidad estaba asociada, principalmente, a la edad, salud, educación, empleo, estado civil, creencias y algunos aspectos de la personalidad como la autoestima, inteligencia y aspiraciones (ITSON, 1999). En 1981, Edward Diener comenzó a estudiar la felicidad y sus mecanismos de funcionamiento, a partir de ello, en los noventa, surgió la idea de que su estudio era importante para alcanzar metas personales y de conjunto.

Actualmente, “la *felicidad* es considerada una condición que todo ser humano aspira alcanzar durante su vida en la tierra” (Bravo, 2012: 5) lo que permite el desarrollo de la Psicología Positiva¹, que tiene como objeto de estudio la *felicidad* definida como el estado de ánimo que genera una persona cuando cree haber alcanzado una meta deseada y que lo impulsa a alcanzar una nueva.

Mihaly Csikszentmihalyi afirma que la *felicidad* es el sentimiento más anhelado por todos: las percepciones que tiene el ser humano sobre su vida son el resultado de las fuerzas que conforman su experiencia. Su significado e interpretación, provoca un impacto positivo o negativo en el sentimiento de las personas; sin embargo, es importante considerar que su definición es complicada puesto que deriva de una valoración personal y por ello, subjetiva,

cada individuo busca lo que cree que será ésta, asumiendo así la responsabilidad de crear y re-crear su forma de vida (Ojeda, 2011).

La descripción de la *felicidad* ayuda a comprender el aspecto emocional del *Bienestar Subjetivo*, es una acción intelectual e individual que también se construye de forma colectiva, es decir; la *felicidad* es una condición emocional que podría ser hereditaria pero que también se puede construir en un entorno colectivo. Desde el punto de vista genético se ha demostrado que personas iguales -gemelos cuyo ADN es casi igual- tienen el mismo nivel de *felicidad*. Por otra parte se ha descubierto que aproximadamente 50% de los niveles de *felicidad* depende de los genes; también se ha observado que otro 40% corresponde a actividades creadas por la calidad del entorno, y 10% a circunstancias como el trabajo, situación económica, estatus social, y salud (Lyubomirsky & Riverside, 2011).

Entonces, si la *felicidad* se traduce en bienestar subjetivo, y ambos son resultado de las fuerzas que conforman la existencia, es posible asumir que el entorno es una fuerza externa que influye en su significado y valor, que a su vez, impacta en el actuar y en el estado emocional.

Esto permite afirmar que la *felicidad* es resultado de una acción intelectual de la persona, pero también de un conjunto de interacciones que se construyen de forma colectiva. Es un sentimiento o emoción que depende de factores genéticos y de las circunstancias externas asociadas al entorno en el que se desenvuelve.

A partir de estos referentes sobre el *Bienestar Subjetivo* y la *felicidad*, es necesario realizar el estudio del entorno en el cual se desenvuelve la persona y su influencia en el estado emocional de las demás, de tal manera que posibilite su modificación a partir del diseño del entorno. A partir de la medición del bienestar se pueden diseñar políticas adecuadas para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. Este asunto no es un debate nuevo, desde hace muchos años economistas, estados y gobiernos comenzaron a emplear el bienestar como el referente a alcanzar, por ello, su medición se volvió un tema central para determinar el impacto de las acciones y el nivel de desarrollo global de la sociedad, por ejemplo, se consideraba que había un vínculo directo entre ingresos y la calidad de vida, puesto que, a mayores ingresos, los ciudadanos podrían optar por mejores servicios de salud, educación, alimentación y

entretenimiento. Esto les permitía hacer comparaciones entre países, regiones e individuos.

Cómo se mide la felicidad: hacia la construcción de una metodología

Una vez que el concepto de *felicidad* ha sido definido, su medición se convierte en el siguiente aspecto relevante (García & Sales, 2011). La medición de la felicidad no es nueva, de hecho ha estado presente en el debate público y económico desde que Jeremy Bentham y John Stuart Mill dieron forma a la ética utilitarista.

El utilitarismo entiende que toda acción humana tiene como resultado incrementar (o mantener) los niveles de placer, felicidad o satisfacción, ya sea del individuo que actúa o de otras personas (lo que indirectamente agrada al individuo activo) (Dominguez Martín, Guijarro Garvi, & López Noval, 2011), desde esta perspectiva la felicidad es un indicador de impacto de la acción humana.

Desde el enfoque evolucionista, la sensación de felicidad o satisfacción es una señal biológica de la correcta adaptación al medio, desde esta premisa, se considera necesario un observador externo para evaluar la adaptabilidad mencionada (Dominguez Martín, Guijarro Garvi & López Noval, 2011). Algunas críticas sobre la medición del *Bienestar Subjetivo* se basan, precisamente, en la existencia de expectativas de adaptación, en otras palabras, si las personas tienden a adaptarse a su medio y a las circunstancias, podría plantearse que personas con malas condiciones, tanto en el aspecto físico como en su entorno, reporten un *Bienestar Subjetivo* alto, ya que han adaptado y ajustado sus expectativas a una condición de vida, baja.

Los estudios sobre la *felicidad* se caracterizan por la combinación metodológica de lo cuantitativo con lo cualitativo. Por un lado, aplican encuestas acerca de la percepción de las personas sobre su estado emocional y por el otro, buscan identificar las sensaciones positivas que generan un estado de bienestar en la persona e incluso otras expresiones como alegría, agrado, gusto, disfrute o energizante. En este sentido, no se considera aceptable que una persona con malas condiciones materiales de vida –pero que reporta altos niveles de satisfacción en ésta– se considere con mayor calidad de vida que otra que tiene cubiertas sus necesidades materiales, pero que reporta menor satisfacción.

Para Amartya Sen, la felicidad individual fluctúa alrededor de un punto de partida dado por la personalidad y la herencia genética, al igual que por la

adaptación rápida y fluida a los sucesos de la vida; esto implica que si bien hay eventos, como un ascenso en el trabajo o ganarse la lotería, que generan un aumento en la felicidad, los efectos son fluctuaciones transitorias alrededor de un punto trazado por las características del individuo.

Como señala Sen, la función de conversión de recursos a funcionamientos valiosos depende de las características personales y del entorno; por tanto, es posible que una persona tenga los recursos y decida obtener funcionamientos que socialmente no son considerados como valiosos, no obstante, no será importante si fue una elección personal y no resultado de restricciones en la elección (García & Sales, 2011).

En los estudios a escala internacional se ha insistido, cada vez más, en la necesidad de tomar en cuenta la evaluación que las personas tienen sobre su vida para juzgar la calidad de la misma. El *Bienestar Subjetivo* está determinado por dicha evaluación que cada persona hace. Esta evaluación puede dividirse en dos elementos: uno enfocado a los aspectos afectivo- emocionales, y otro a los aspectos cognitivo-valorativos (García & Sales, 2011).

Los conceptos de bienestar y progreso se encuentran en proceso de evolución y redefinición constante, su procuración y medición han pasado de variables e indicadores predominantemente económicos, a modelos más integrales, equilibrados y multidimensionales, donde además se contemplan variables de desarrollo humano, identidad cultural, equidad, sostenibilidad ambiental o de bienestar psicosocial, también llamado subjetivo (Vittrup, 2014).

Hace poco más de 150 años, en 1852, un filósofo y matemático italiano, llamado Melchor Gioja, publicó una obra precursora sobre la nascente disciplina de la estadística que tituló *Filosofía de la estadística*, en la cual propuso como temas centrales:

- La riqueza y la pobreza: Economía.
- La ciencia.
- La ciencia y la Ignorancia: Educación.
- La moralidad y la corrupción: Justicia y Gobernanza.
- Civilidad y Barbarie: Cultura.
- Poderío o debilidad de las naciones: Comparación Internacional.
- Felicidad o Infelicidad: Bienestar Subjetivo.

Si bien existen antecedentes de medición estadística de la *felicidad* desde hace más de 150 años, parece paradójico que se trate de métodos poco explorados. La Comisión sobre la Medición del Desempeño Económico y Progreso Social

da cinco recomendaciones para la medición del bienestar; una de las cuales considera las condiciones objetivas en las que vive la gente, en particular sus capacidades, y otra el reconocimiento de las interacciones entre las distintas dimensiones de éste, lo cual, en cierta forma, equivale a tomar en cuenta las complementariedades o sustituciones de sus componentes.

Desde 2005, la empresa Global Gallup-Healthways, comenzó a elaborar estudios para determinar el nivel de *Bienestar Subjetivo* de los habitantes de un país. En 2013, realizó una encuesta en 135 países acerca de la *felicidad* a nivel mundial, el sondeo tuvo como objetivo evaluar su percepción tomando en cuenta factores como: a) bienestar con el entorno contar con espacios públicos adecuados y con una construcción de una ciudad apropiada, b) bienestar social: contar con relaciones de apoyo y amor, c) bienestar de la comunidad: estar a gusto con el lugar de residencia, d) tener propósitos, metas, y salud física, e) bienestar financiero (Global Gallup- Healthways, 2013). En 2013, la ONU realizó un estudio con temas como la felicidad (basados en las encuestas de Global Gallup- Healthways) que incluyó información acerca de la percepción que tienen las personas de su vida y sus emociones (ONU, 2013).

En 2011 se llevó a cabo la Conferencia Latinoamericana para la Medición del Bienestar y la Promoción del Progreso de las Sociedades, que tuvo lugar en la Ciudad de México, a partir de esta conferencia, en 2012, el INEGI emprendió una primera exploración para medir el *Bienestar Subjetivo*, sus dominios, sus condicionantes y su contexto, mediante un módulo de preguntas incluido en la Encuesta Nacional de Gastos de los Hogares (INEGI, 2011).

El módulo de encuestas se aplicó en coordinación con la asociación civil Imagina México, el resultado de las 26 mil encuestas permitió elaborar el primer Ranking de Felicidad en 100 municipios de México. Se tomaron en cuenta los aspectos que intervienen en la felicidad percibida: a) la calidad del entorno, b) relaciones familiares y sociales, c) dominio económico, d) ocupacional, principalmente (Imagina México A.C., 2012) (*ver Figura 2*).

A partir del referente conceptual construido y de los esfuerzos por medir la *felicidad* y el *Bienestar Subjetivo* mediante índices e indicadores compuestos que incluyen lo personal, el entorno y las externalidades, así como el propósito de privilegiar la influencia del entorno en la percepción emotiva de las personas y en su relación espacio-persona, se desarrolló un método que se desglosa

a continuación y que por sus características se identifica como: *Felicidad construida desde el Entorno de la Persona* – Método FEP-.

Para la construcción del método primero se eligieron dimensiones e indicadores que, en alguna parte o en su totalidad, midieran el bienestar subjetivo y/o la *felicidad*.

	Bienestar Subjetivo	Felicidad
Aspecto Social	Genuine Progress Indicator, Human Development Index, Index of Individual Living Conditions, National Accounts of Well-Being, FLACSO México, Instituto del Bienestar, Well-being Module: European Social Survey-6, National Well Being Index y OECD	Psicología Positiva: Universidad Tec-Milenio, Instituto de Investigación de la Felicidad, Journal Happiness Studies, Instituto de Ciencias de la Felicidad, PERMA, FIB, Gross National Happiness: Butan y Reporte Mundial de la Felicidad,
Desarrollo y calidad de vida	Better Life Index, Well-Being Index Sovereign Wellbeing Index: Nueva Zelanda, Johnston's QOL Index, Informes sobre Desarrollo Humano, PNUD, BIARE y Modulo de Bienestar Autorreportado	Imagina México
Condiciones externas	Happy Planet Index y World Happiness Index	

Tabla 1: Indicadores seleccionados para la metodología FEP

A partir de los indicadores referidos en la Tabla 1, se analizaron 153 preguntas relacionadas con la felicidad y el bienestar con el entorno para, posteriormente, dividir las según las condiciones externas de vida y las aspiraciones que afectan el comportamiento de los individuos y las sociedades, con especial atención en aquellas referidas al entorno inmediato de las personas.

Con la finalidad de analizar la influencia del entorno y las externalidades, se empleó la propuesta de escalas que, para el caso de México, refiere Castellanos

(2013). De esta manera, se identifican niveles de influencia en la felicidad de la persona según la dimensión del entorno:

- Dimensión individual: actividades que realizan directamente a la persona, incluye la vivienda, familia y las relaciones personales.
- Dimensión micro-social: actividades que afectan el entorno de la persona (su barrio, trabajo, escuela, relaciones sociales).
- Dimensión macro social: fuerzas externas del entorno que afectan al individuo como el caso de la economía, el gobierno, los medios de información, entre muchos otros.

Con esta lógica se seleccionaron 27 preguntas que relacionan el entorno con el estado emocional de las personas y que, al mismo tiempo, permitieran conocer los aspectos de diseño que afectan directamente a la *felicidad* y el bienestar de éstas. A través de un proceso de entrevista-observación con preguntas en secuencia, parámetros de observación, y niveles de decisión se construyó un diagrama de flujo que permitió guiar la entrevista en campo e identificar conductas, reacciones, relaciones y la percepción. Debido a lo extenso del proceso construido, el detalle de las preguntas está disponible en el proyecto completo. Algunos de los elementos de decisión son, por ejemplo, la ocupación del entorno, a partir de si la persona es residente o visitante, con ello la entrevista sigue por una secuencia diferente. En caso de ser residente las preguntas en su primer nivel de observación se refieren a la influencia del entorno en su salud, esto pretende identificar las características de un entorno sano². Posteriormente, el proceso continúa con la fase de características de diseño del espacio físico y la percepción de la persona a partir de preguntas relacionadas con opinión, confianza, orgullo, descripción de su entorno inmediato y símbolos que identifica. Finalmente, se pregunta acerca de la influencia en el estado emocional producto de la imagen del lugar y su percepción, es decir, lo que la persona ve y siente, así como la opinión sobre sus expectativas generadas de cómo debería ser una ciudad feliz.

Si bien el desarrollo de esta metodología aún es incipiente, es un esfuerzo por identificar la influencia del entorno que está inmersa al crear espacios

saludables para las personas, particularmente, en el estado emocional construido a partir de la percepción.

Ventajas y áreas de oportunidad de la metodología FEP

Para medir la *felicidad* y el *Bienestar Subjetivo*, los indicadores tradicionales están formados con encuestas y son de tipo estadístico, miden la percepción de la felicidad más que la relación con el entorno.

Para un diseño de espacios, centrados en el bienestar de la persona, es fundamental identificar su nivel de relación con el espacio y su estado emocional, para entender cómo afecta su bienestar y su *felicidad* e influir en ella.

La *felicidad* implica una visión más humana e integral del bienestar de las personas. El trabajar con información proporcionada por éstas, refleja la condición humana en su totalidad y como tal, es mejor que otro indicador de bienestar que mide resultados o constituye un inventario de las condiciones físicas, sociales y económicas. Por supuesto la utilidad va a depender de la disciplina que se trate, en el caso del diseño, es importante la relación y las emociones.

A pesar de los esfuerzos por definir y medir la *felicidad*, parece que aún persiste como problema el significado de ésta. Cada persona entiende de diferente manera la felicidad, por ello la investigación al respecto exige de metodologías que no establezcan generalidades a partir de un conjunto de entrevistas (Mathews, 2014).

El método FEP desarrollado en esta investigación es apropiado para conocer la percepción que tienen las personas acerca de su felicidad y su bienestar construido desde el entorno en donde desarrollan sus actividades diarias.

Notas

¹La Psicología Positiva estudia de manera científica las emociones y comportamientos de los seres humanos, junto con el estudio de las experiencias que ayudan a la persona a llegar a la felicidad (Tarragona, 2014).

²El entorno sano se refirió en el apartado 1, como un espacio en dónde las personas son felices por su salud física e intelectual.

Referencias

- Bormanis, L. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- Bravo, L. (2012). *Public spaces and urban beauty*. Bologna, Italia.
- Breton, F., Clinch, J. P., & Ferrerira, S. (2006). *A spatial Econometric Analysis of Well-being using a Geographical Information. Planning and enviromental policy* .
- Castellanos Cereceda, R. (Mayo de 2013). *Comprendiendo la relación entre bienestar subjetivo, cohesión y relaciones sociales, una aproximación al caso de México y sus entidades federativas*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2014, de http://www.ortegaygasset.edu/admin/descargas/contenidos/Roberto_Castellanos_Cereceda.pdf
- CESOP; UDEM. (Septiembre de 2011). *Bienestar y Calidad de Vida en México*. Recuperado el 02 de Febrero de 2015, de http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Cesop/Documentos/Bienestar-y-calidad-de-vida.pdf
- Coquimbo Salazar, S. (2008). *La calidad del espacio Público en la construcción del paisaje Urbano*. Revista INVI , 23 (062), 97.
- Corrochano, G. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- De la Torre, R. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- Diener, E. (1994). *El bienestar Subjetivo*. Recuperado el 17 de Octubre de 2014, de CopMadrid: <http://www.copmadrid.org/webcopm/publicaciones/social/1994/vol2/arti5.htm>
- Dominguez Martín, R., Guijarro Garvi, M., & López Noval, B. (2011). *Felicidad y desarrollo: el bienestar subjetivo como evaluador final*. XIII Reunión de Economía Mundial. Donostía, San Sebastián.
- Evaluación, S. d. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- García, J. d., & Sales, F. J. (Septiembre de 2011). *Bienestar y Calidad de Vida en México*. Recuperado el 02 de Febrero de 2015, de Centros de estudios sociales y de opinión pública,: http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Cesop/Documentos/Bienestar-y-calidad-de-vida.pdf
- García, J., & Sales, F. (Septiembre de 2011). *Bienestar y Calidad de Vida en México*. Recuperado el 02 de Febrero de 2015, de http://archivos.diputados.gob.mx/Centros_Estudio/Cesop/Documentos/Bienestar-y-calidad-de-vida.pdf
- Gehl, J., & Svarre, B. (2013). *How to study public life*. (K. A. Steedhard, Trad.) Copenhagen: Island Press.
- Global Gallup- Healthways. (2013). *Global Gallup-Healthways*. Recuperado el 25 de Septiembre de 2014, de <http://blog.healthways.com/2014/09/country-well-being-va>

ries-greatly-worldwide/

Gómez Álvarez, D. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

González, X. (20 de Mayo de 2011). *Mirada Prestada*. Recuperado el 3 de Enero de 2015, de La felicidad como derecho constitucional: <http://xoangonzalez.blogspot.mx/2011/05/la-felicidad-como-derecho.html>

Hall, E. T. (1997). *La dimensión oculta*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

Haybron, D. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Helliwell, J. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Hernández Licon, G. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

INEGI. (2012). Instituto Nacional de Estadística y Geografía . Recuperado el 20 de Septiembre de 2014, de Bienestar Subjetivo: <http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/investigacion/experimentales/bienestar/default.aspx>

INEGI. (Enero- Abril de 2011). *Revista Internacional de Estadística y Geografía*. Recuperado el 12 de Octubre de 2014, de Realidad, Datos y Espacio: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/especiales/revista-inter/RevistaDigital2/Doctos/RDE_02.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI. (21 de Noviembre de 2012). *Boletín de Prensa Num 431/12*. Recuperado el 02 de Febrero de 2015, de http://consulta.mx/web/images/Otros%20estudios/2013/20121121_INEGI_EncuestaBienestar.pdf

Jacobs, J. (1973). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Península.

Levit, R., & Evonne, L. (2008). *Design will save the world*. Harvard Design Magazine , 86-92.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Londres, Inglaterra: The M.I.T. Press.

Martínez Aldunate, D. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Mathews, G. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Ojeda García, A. (Diciembre de 2011). *Psicología Iberoamericana*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2014, de Universidad Iberoamericana: http://www.uia.mx/psicologia-iberoamericana/pdf/Psicologia_Iberoamericana_19-2.pdf

Ojeda, A. (Julio de 2011). Redalyc. Recuperado el 10 de Diciembre de 2014, de *El bienestar Subjetivo como resultado de la apreciación ¿Qué tan felices somos?:* <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=133921440001>

ONU HABITAT. (2012). *ESTADO DE LAS CIUDADES DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE*

2012. ONU HABITAT. Brasil: Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos.

ONU. (2013). World Happiness Record. Recuperado el 25 de Septiembre de 2014, de http://consulta.mx/web/images/mundo/2014/WorldHappinessReport2013_online.pdf

Ott, J. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Paz- Esterenssoro, M. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Pita Szczesniewski, R. (2013). *El paisaje como territorio y ciudad*. Ciudad de México.

Rojas, M. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Shaftoe, H. (2008). *Convivial Urban Spaces. Creating Effective Public Spaces*. Londres: Earthscan.

Sojo, E. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Tarragona, M. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

- Unanue, W. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- vanDijk International. (2010). *Experiencing Architecture*. En J. v. Dijk. Irlanda.
- Vázquez, C. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- Vittrup, E. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.
- Whyte, W. H. (Dirección). (1988). *The Social Life of Small Urban Spaces* [Película].
- Wiking, M. (2014). *Foro Internacional de Políticas de Bienestar y Desarrollo*. Subsecretaría de Planeación y Evaluación, Resumen General, (pág. 38). Guadalajara, Jalisco.

Expresión y diseño de ambientes cotidianos

Lucila Herrera Reyes

Gustavo Jesús Islas Valverde

Resumen

Este trabajo pretende marcar la importancia de los espacios comunes con los cuales interacciona el ser humano y determinar cómo el profesional del diseño de ambientes es capaz de concebir, desarrollar, expresar y gestionar proyectos de ambientación de áreas habitables con el objetivo de enriquecerlos estéticamente y funcionalmente, aportando con su creatividad mejoras entre el individuo y su entorno cotidiano, con factores como la iluminación, el color, la forma y la textura necesarios para su bienestar físico y emocional. El diseño de ambientes gobierna la imaginación, dirige la creatividad al florecimiento de la belleza práctica del hábitat en sus diferentes contextos, lo que favorece un mejoramiento directo en la calidad de vida.

Palabras Clave: Diseño, Ambiente, Cotidianidad, Expresión

El hábitat y la interacción con el ambiente

La expresión de los materiales transformados por el diseñador, en diferentes entornos, mejora la interacción con los *hábitats* en donde se desenvuelve el ser humano. La simplicidad de las actividades, la comodidad y la interconexión con otras *células habitables* mejora, de manera significativa, varios ámbitos del entorno cotidiano. Es así que el impacto se ve reflejado en una buena salud y bienestar integral del usuario.

La pertinencia de los servicios, como resultado de un buen diseño y organización, hace eficientes los servicios, proporcionando calidad a los mismos, así que una apropiada integración de estos valores es un punto de inflexión para innovar y diseñar en áreas como: hospitales, el hogar, el auto, el lugar de trabajo, centros de aprendizaje, restaurantes y diversas comunidades (Coughlin, 2008).

La organización espacial generalmente está planeada para el buen desempeño de las actividades cotidianas, *"en el desarrollo de ese espacio común entra el diseñador como formador de escenarios para el desarrollo de la vida cotidiana a través del diseño"* (Segura, 2005: 1).

Las acciones usuales que desplegamos en nuestra vida se plasman en el ambiente. La importancia del diseño de espacios habitables establece una relación armónica entre el ser humano y el ambiente a través de los objetos, materiales y tecnologías asociadas, en donde las personas construyen sus propias experiencias.

Press y Cooper, (2009) moldean la idea de que diseñar es colocar a las personas en primer plano, vislumbrar el mundo a través de sus ojos y sentir con sus sentimientos. Para pensar en este sistema el diseñador deberá ser capaz de prever las posibles reacciones del usuario frente a elementos estructurales, de iluminación, de color y de texturas, que exprese el entorno, haciendo énfasis en los aspectos emocionales, como resultado de esta interacción, para lograr un impacto positivo en las expresiones que hagan posible la interconexión en el espacio habitable proporcionando un bienestar integral.

En el diseño de *hábitats* se despliega la creatividad como un recurso oportuno que se encuentra al servicio del otro y consigue especial importancia en la representación de ideas, sensaciones o concepciones, para dar una forma sutil y amigable al espacio donde se desarrollan las múltiples actividades de la vida. Asimismo, comunicar ciertos contenidos de forma sensorial. Se

debe considerar al usuario cómo receptor de mensajes; se pretende que el diseñador se conciba satisfecho con su trabajo, pero también debe compenstar y ser empático con su consumidor y considerar que es el usuario quien debe advertir el hábitat instaurado para él.

La creación de espacios atractivos, eficientes, funcionales y fundamentales para el desarrollo de las actividades humanas cotidianas, ligado al ámbito familiar e individual de las personas, se sostiene en el diseño de ambientes. Los elementos que confluyen en estos escenarios deben cubrir ciertas exigencias a través de la elección y distribución de materiales: acabados, iluminación, texturas y colores que permitan la interacción, confort y armonía de acuerdo con las necesidades de las personas.

Cada persona es única y el diseñador debe tomar en cuenta distintos factores sustanciales que lo lleven a crear para el usuario, algunos son: la edad, la ocupación, los intereses, los proyectos, los sueños de los habitantes, esto con el propósito de dar funcionalidad al ambiente creado y enriquecerlo estéticamente para satisfacer cada necesidad de refugio y protección. Todo esto forma los escenarios que influyen en nuestro diario quehacer, lo nutren e impactan en la vida, el humor y la personalidad.

Elementos configuradores de ambientes

Desde su complejidad, el ser humano, como ser que expresa, es un individuo y su entidad se distingue de los demás por su expresión, siendo ésta testimonio clave de conducir hacia afuera y sede de la evidencia del ser considerada, desde la totalidad, en un ambiente lleno de colores, texturas y demás lenguajes que lo hacen inmiscuirse en un mundo configurador de elementos que interactúan y están interconectados con el color, la textura y las estructuras como espacios en el diseño de ambientes que se tornan esenciales para la vida del usuario.

El color como configurador de ambientes

Los colores poseen energía propia que estremece y es capaz de remover todas las células del cuerpo (Migoya, 2010) ejerciendo un impacto en los estilos de vida. El mundo está lleno de tonalidad, se percibe en cada espacio que se observa, lo que sugiere que ésta no forma parte del objeto en sí o de la superficie, sino que se suscita dentro del mismo espectador.

El color es un elemento configurador que expresa y, una vez que los ojos perciben uno, depende de sí mismo el significado que se le otorgue. Como lenguaje que comunica, puede ser utilizado en distintos contextos y por

diferentes individuos: diseñadores, ilustradores, fotógrafos, arquitectos y demás interesados en el término que expresa.

Para Moreno (1996), los colores dan la posibilidad al diseñador de personalizar a los objetos y llamar la atención del observador; por lo tanto, es un medio conductor de sensaciones, emociones y sentimientos que impactan en el ambiente de vida humana. Gracias a estas características, el color puede influir de distinta forma y en diferentes grupos de edades, por ejemplo, en la sensibilidad que produce el color durante la búsqueda de identidad.

Dentro de las necesidades psicológicas del ser humano, el color actúa para serenar, para minimizar los efectos negativos de la vida contemporánea: competitividad, presión, complicaciones económicas, entre otras complejidades más. Por lo que un buen configurador de matices debe aportar soluciones para la aplicación de una tonalidad de una manera funcional, encontrando aquellos indicados para cada caso (Kupers, 1995).

El color en el ambiente diseñado estimula los sentidos y hace más variada la vida, influye de forma directa sobre la presión de la sangre, los músculos y los nervios y provoca importantes asociaciones en el cerebro del individuo (Genis y Gregori, 2012). Se le considera y asocia con efectos estimulantes o relajantes y es éste, más que otro elemento configurador del ambiente y del diseño, crucial para definir el espíritu y la función de un espacio. Los autores coinciden en verlo como una sensación subjetiva que se percibe de forma personal, que quizá el otro no es capaz de observar de la misma manera. Esta percepción que se tiene de la tonalidad de los objetos que nos rodean depende de la luz, de la forma como refleja, de sus propiedades de refracción y reflexión.

Finalmente, y no menos importante, además de estar afín con la luminancia en el reconocimiento de la información, influye en la sensación de bienestar y en la apreciación que la persona tiene de su entorno habitual. Los colores producen diferentes emociones y aunque cada persona tiene sus propias predilecciones, todos percibimos una reacción física ante la sensación que produce cada uno.

La iluminación como elemento primordial de bienestar

La iluminación va más allá de los efectos visuales: a nivel biológico implica la influencia positiva sobre la salud, el bienestar y la calidad del sueño; los componentes principales como la luz y el color mejoran la percepción visual, impactan de manera inmediata en el usuario evitando trastornos a nivel

endócrino y biológico (Bommel, 2004), asimismo la ausencia de luz influye en el estado de ánimo de las personas disminuyendo el rendimiento cerebral.

Las encargadas de regular los efectos visuales son las células foto receptoras de la retina del ojo, los conos y los bastoncillos, cuando la luz incide sobre estas se produce una reacción química rodopsina que envía impulsos eléctricos en el nervio que conecta las células foto receptoras en la parte posterior del cerebro llamado “córtex visual” lugar donde los impulsos eléctricos se interpretan como visión (Bommel, 2004:3).

De acuerdo con el autor, cuando la luz es mínima, los bastoncillos entran en acción y no permiten lugar al color; por otro lado, los conos son los encargados de la agudeza, el detalle y de la percepción de éste. Sin embargo, la sensibilidad de conos y bastones depende de la longitud de onda de luz y de los distintos colores que se visualizan.

Sin duda alguna, la luz ideal es la natural, proporcionada en el ciclo de 24 horas por el sol, la luna y las estrellas. El adecuado uso del color y la iluminación en el escenario diario puede aumentar hasta el 85% la energía personal. La calidad de la luminaria deberá ser elevada para garantizar un rendimiento visual que haga eficientes las actividades habituales, aunque, realmente el de las personas no sólo depende de la condición de la luminosidad sino de sus propias habilidades sensoriales.

Un factor importante es la edad y se propone adaptar espacios de acuerdo con las necesidades de los consumidores, la personalidad de quienes vayan a utilizarla. Se sugiere los colores con matices pálidos, claros o relajantes, si se trata de personas nerviosas o irritables. Por el contrario, si las personas presentan ánimos de melancolía, éstos deben cambiar de brillantes a exuberantes, lo que puede proporcionar un estado de bienestar. Ante este panorama Speirs (2007:5), menciona “sin luz no existe visión, no hay materialidad, ni forma, ni tridimensionalidad, ni vida”. Los elementos naturales y sus distintas formas de expresión, así como la creación de espacios son necesarios para el bienestar y significativos para el usuario cuyo propósito es establecer una conexión con su hábitat y los elementos que le rodean.

Elementos estructurales en el diseño y edificación sustentable

Los puntos estructurales para el diseño de ambientes son de importancia en la seguridad del usuario y, en casos de eventualidad, estos se tornan vitales para resguardar la integridad del usuario. Las estructuras tienen que ver con

el diseño de edificaciones y su manejo para proporcionar bienestar y confort al usuario.

En la actualidad se utilizan distintos términos para hablar de las construcciones que van desde las sustentables, la arquitectura verde hasta construcción y edificación autosuficiente, sin embargo, a pesar de encontrar fuentes documentales y de información en la literatura, no se aborda de forma fundamental el diseño y el manejo sustentable básico que reúna las características que lo describan como tal (Hernández, 2010).

El autor infiere que para que una construcción sea sustentable debe considerar aspectos de gestión ambiental, manejo integral de recursos, así como la integración del proyecto, donde se puedan establecer los criterios que rigen el desarrollo sostenible, reduciendo el impacto al medio que lo rodea, el gasto energético, el uso adecuado del agua, el mejoramiento y el confort del usuario.

Algunos de los principios que resaltan en el diseño sostenible en edificación son las condiciones y las características del entorno en el momento de la creación, construcción y manutención. Se retoma todo el proceso en el ciclo de vida para que funja como soporte en el proceso de diseño y se toman en cuenta los factores abióticos para lograr un espacio que brinde confort térmico y acústico en el color y las texturas que forman parte de un escenario armónico.

Es importante ajustar los elementos principales del manejo de recursos en una construcción integrando aspectos contextuales, de energía, de agua, de calidad en interiores, de los materiales y de los residuos generados en todo el proceso y ciclo de vida del bien estructural. En el proceso de diseño se debe observar la necesidad básica y no solo incurrir en una moda “verde” o ecológica, además de seguir las normas existentes que regulan la calidad de los inmuebles con responsabilidad social y ambiental.

El ambiente y las texturas

En el ambiente global percibimos diferentes texturas que favorecen la generación de una atmósfera de bienestar que hace posible mejorar las interacciones sensitivas con el entorno. Se debe reconocer que todo material posee propiedades que se pueden apreciar de forma visual o a través del tacto: en tejidos y fibras, en la madera, esmaltes, porcelana, piedras y metales. También existen Superficies que comunican, que atraen, que reflejan; desde las suaves con presencia de colores claros hasta las superficies ásperas que expresan sus tonalidades oscuras. Las texturas enuncian un elemento básico,

orientan el diseño hacia una mirada, una superficie o una sensación, se apoyan en diferentes condiciones: suave, áspera, lisa o rugosa, mate o brillante, en un plano determinado. La interacción de los seres humanos con el espacio permite la creación de distintas realidades sociales, estos lugares son capaces de provocar emociones y vínculos estrechos. Por consiguiente, si optimizamos los escenarios cotidianos, se pueden obtener resultados favorables en la calidad de vida al fortalecer la confiabilidad del sitio, lo cual asegura una percepción amigable del entorno.

Norman (2004), considera que el diseño está relacionado con las emociones, de muchas formas, estas experiencias se apegan a contemplar objetos y espacios que impacten de manera positiva en el bienestar del ser humano. Cuando se habla sobre ambiente, se comprende como aquella área que en su complejidad, nos rodea y se interconecta con las personas. Asimismo, el diseño de ambientes tiene que ver con los lugares donde los individuos desarrollan sus diferentes actividades (estudio, trabajo, hogar, etcétera). Por lo tanto, se consideran aquellos elementos del entorno que influyen en la percepción, conducta, rendimiento y en la salud física y mental. Al modificar los espacios cotidianos se puede incidir de forma efectiva en la conducta.

De lo anterior se desprende que la humanidad ha conseguido sobrevivir en un mundo global y en constante evolución gracias a la interacción con el entorno natural y con el creado, en la transformación de sus recursos y a la adaptación que hace de sí mismo con lo que posee. De no existir cambios y ajustes en el entorno, hubiera sido poco probable que el individuo dispusiera de la capacidad para crear objetos y áreas confortables y dinámicas.

Ante tal panorama, Martín (2002), señala que la vida cotidiana, tal vez por obvia, no llama la atención hacia uno de los rasgos más elocuentes y conmovedores de lo humano: la convivencia continua e ininterrumpida con los objetos y la intrincada red de vínculos que con ellos establecemos. Considerando al autor, el diseño, y lo que es capaz de desarrollar, impacta en la calidad de vida de los seres humanos, siendo ésta una de las características básicas de lo terrenal y un determinante básico en la dimensión socio-ambiental: repercute, perturba y conmueve a un sinnúmero de personas que perciben detalles y acciones, día con día.

Entonces, el diseño puede conceptuarse como lo describe Heskett (2005), como la capacidad humana para suministrar formas, ideas en torno a la naturaleza, para satisfacer las necesidades diarias y dar sentido a nuestras vidas. A medida

que transcurre el tiempo y las cosas, el ser humano es capaz de cambiar y dar significado a su vida a través de una amplia gama de objetos, herramientas y diferentes materiales para que se adapten a sus propósitos, aunque incurran en el efecto de consumir sin necesitar.

En esta representación que discurre el autor se aprecian distintos tópicos orientados hacia una relación de la armonía con el espacio, con los diferentes escenarios, con los objetos y a través del entorno como un todo, como una base compleja que concierne y da paso a una serie de conceptos ecológicos, sustentables y ambientales que el individuo retoma, los adapta y crea lo habitable.

El diseño para mejorar el medio debe ser fundamental en la concepción de estrategias y alternativas viables para la problemática ambiental, enmarcadas dentro de los parámetros de la educación sobre el entorno y la sustentabilidad. Desde este enfoque, se puede invitar a los diseñadores, parte medular de la cadena de desarrollo y progreso de la sociedad, a que impulsen técnicas y metodologías adecuadas que contribuyan a inhibir el deterioro del ambiente (Herrera e Islas, 2013).

Diseño y calidad de vida

Sánchez (2004), menciona que “la calidad de vida al igual que la sostenibilidad, tiene dimensiones económicas, sociales y medioambientales”. En este sentido, la forma de abordar los espacios convencionales y la planificación de estos, corresponde en gran medida a las necesidades cotidianas para el mejoramiento de los ámbitos dimensionados.

La calidad de vida según Beck y Stave, (2011), es un término subjetivo que representa las percepciones humanas desde diferentes puntos de vista, considerando aspectos del medio en que se desenvuelve, por lo que se convierte en un concepto polisémico y dinámico en relación a las circunstancias y la época en la que se analiza. La OMS, en 1994, identifica la percepción del individuo como su posición en la vida, en el contexto de la cultura y sistema de valores en el cual vive en relación con sus objetivos, expectativas, estándares e intereses.

Basados en esta temática, la calidad ambiental urbana, definida como:

Las condiciones óptimas que rigen el comportamiento del espacio habitable en términos de confort asociados a lo ecológico, biológico, económico-productivo, socio-cultural, tipológico, tecnológico, y estético en sus dimensiones espaciales.

De esta manera la calidad ambiental urbana es por extensión, producto de la interacción de estas variables para la conformación de un hábitat saludable, confortable, capaz de satisfacer los requerimientos básicos de sustentabilidad de la vida humana individual y en interacción social dentro del medio urbano (Luengo, 1988:1).

Para ello, el profesional encargado de diseñar posee importantes herramientas, a través de las cuales puede influir de manera significativa en la búsqueda de mejoras integrales para la población. En este sentido el diseño de ambientes dirige la creatividad al enriquecimiento de la estética funcional del hábitat

en sus diferentes roles: doméstico, laboral o público, favoreciendo en forma directa al mejoramiento de la calidad de vida (Huidobro, 2005).

Conclusiones

Finalmente, se puede decir que el diseñador de ambientes debe considerar temas de adaptación y equidad del espacio para todo tipo de personas, incluyendo a aquellas con capacidades diferentes, sin limitarse a la estética y al confort. De esta manera, dará soluciones a las necesidades reales de los usuarios de forma ética y responsable.

Sin duda, la vida cotidiana exige en la actualidad escenarios ambientalmente sanos que impacten en la salud física, mental y en el ánimo espiritual de las personas. Entonces, el diseño de ambientes adquiere, en la actualidad, un valor no solo simbólico sino un valor agregado que incide directamente en la calidad de vida.

Bibliografía

Beck, A, y Stave, K. (2011). Understanding Human Quality, of Life of Sustainability, 29th, *International Conference of the System Dynamics Society*, Washington, D.C.

Martha Beatriz Cruz Medina
Sonia Verónica Bautista González

Resumen

La creciente demanda de la población, en cuanto a servicios, ha ocasionado un fenómeno acelerado de crecimiento de las ciudades, sobre todo en el diseño de espacios cerrados como los equipamientos urbanos. Dicho fenómeno se ve reflejado directamente en el paisaje urbano que impone un entorno natural dañado por la apropiación de los espacios construidos. Ante esta situación, la postura es que el diseño de las ciudades debe atender al incremento de espacios amigables con el medio ambiente, donde el papel del usuario, no solo sea el de habitar un espacio, sino disfrutar del mismo y no perder la esencia del medio natural que le rodea. Se proponen 3 variables a desarrollar en proyectos futuros: la ciudad y el espacio público, la importancia del medio y la sociología urbana.

Palabras clave: *Espacios públicos, equipamiento urbano, medio ambiente.*

Introducción

Las ciudades son lugares excitantes y dinámicos para visitar y vivir. Ejemplos monumentales e impresionantes de la civilización humana en el paisaje, sin embargo, nuestras ciudades también presentan diversos problemas y situaciones desfavorables para el desarrollo de nuestra vida.

Actualmente, el fuerte proceso de concentración de población y actividad en las ciudades ha ocasionado un acelerado proceso de urbanización que influye negativamente en la calidad de vida de los habitantes de las periferias, que deben invertir gran parte de su tiempo en acudir a su trabajo, escuela, servicios y espacios de esparcimiento. Por otro lado, el costo de la dotación de servicios en infraestructura se incrementa y el crecimiento espacial, dentro de la traza urbana original, ocasiona el fenómeno de escases de espacios libres.

Mientras que el diseño urbano se ha ido estableciendo como una nueva práctica para el diseño de las ciudades, las especulaciones teóricas de futuras ciudades aún continúan. En los últimos 50 años, los proyectos modernos se han desarrollado para convertir en realidad los sueños imaginados, como ejemplo encontramos a los del Team 10, Archigram y Superstudio, que han convertido las imágenes de alta tecnología en una realidad, siempre tomando en cuenta el medio ambiente y la ecología como respuesta, así como los

valores del paisaje y el contexto desarrollados por McHarg, Smithson y otros contemporáneos que afirman que los nuevos proyectos urbano-arquitectónicos deben trabajar conjuntamente con el paisaje y el medio ambiente para un futuro global sustentable.

Ante esta situación, la postura del diseño de ciudades debe atender al incremento de espacios amigables con el medio ambiente, donde el papel del usuario no sólo sea el de habitar un espacio sino disfrutar del mismo y no perder la esencia del medio que lo rodea. Es decir, fomentar la interacción persona-espacio donde las personas habrán de recrear los espacios y hacerlos suyos sin dejar de atender al paisaje como contenedor dinámico, moldeado por factores sociales, económicos, políticos y culturales, incluso urbanísticos y ambientales. La tendencia de las nuevas ciudades debe encaminarse a nuevos modelos de movilidad, edificios emblemáticos que sean la identidad de su gente y grandes espacios verdes, abiertos, que sean apreciados por sus habitantes.

Planteamiento

La ciudad es un lugar que está compuesto por miles de elementos que la hacen ser ciudad como tal, estos elementos han evolucionado en el transcurso de todas nuestras épocas, pero tal vez no los hemos diferenciado, o quizás, no les hemos prestado atención, son lugares, objetos y construcciones que vimos en el crecer de nuestra vida, vimos como evolucionaban y como iban evolucionando a una sociedad, son los llamados componentes urbanos (Gehi, 2002).

Los componentes urbanos son todos estos pequeños, medianos o grandes elementos que ayudan a construir y formar una ciudad, como los equipamientos urbanos de los que podemos dar como ejemplo: los parques, las iglesias, bibliotecas, zonas administrativas, comercios entre otros (Lynch, 2008). Son, al igual que los fragmentos urbanos, parte esencial de toda ciudad, logran que sea reconocida, que tenga valor, cultura, riqueza propia; en mejores palabras, que tenga una identidad que la distinga de cualquier otro lugar.

Sin estos componentes, la ciudad sería algo monótono, aburrido y sin motivo de ser, por eso es tan importante el quehacer como arquitectos, ese es un buen objetivo, y seguirlo llevando por todos los lugares en donde pasemos para crear un buen ambiente. Y es este entorno físico el que impone las condiciones características a la ciudad y sus habitantes (Lynch, 2008).

Al mismo tiempo, los ciudadanos dictan las pautas para crear una ciudad que dé respuestas al conjunto de necesidades, incluidas las intangibles. Es una relación

dinámica entre ellos, la ciudad es la proyección de la sociedad, por lo tanto, es muy importante comprender y analizar bien la ciudad en la que habitamos para saber qué vamos a hacer en ella para su beneficio y no para su perjuicio. (<http://urb3usb2011.blogspot.mx/componentes-de-la-ciudad.html>).

La ciudad es una combinación de espacios que por medio de sus habitantes adquiere sentido el espacio no habitado (edificaciones), en estos subsisten y además se crean problemáticas diariamente donde los equipamientos urbanos se agrupan para no sólo servir como sitio de trabajo, de educación, espacio, socialización, lugar de compras, sino en avanzar en favor de cubrir las necesidades básicas, para así progresar en la solución de problemáticas como son la inequidad social y la falta de acceso a los servicios .

Los equipamientos ayudan al ciudadano promedio ofreciéndole transporte como el metro, parques lineales o lugares de aprendizaje y recreación como los parques-biblioteca, pero estos no son suficientes porque no todos los ciudadanos tienen acceso a estos espacios ya sea porque se les margina o porque se les agrupa estratégicamente por la misma situación.

Lo que deben de marcar los equipamientos es que se vean en función de crear actividades o servicios específicos que ayuden a preservar y organizar mejor a una ciudad por medio de entrelazados que unan al espacio ya sea cubierto o no cubierto con el ser humano generando lazos que permitan a la población sea cual sea su estatus, interactuar con la ciudad (<http://urb3usb2011.blogspot.mx/2011/03/componentes-urbanos-la-ciudad-es-una.html>).

La determinación de la cantidad de suelo necesaria para los diferentes tipos de equipamiento, inicialmente escolar, de asistencia sanitaria y deportiva progresivamente, ampliada al cultural y social, ha sido una constante en el planteamiento urbanístico. En paralelo a estos equipamientos, la determinación de la cantidad del suelo necesario para los diferentes tipos de espacios abiertos (plazas, jardines, parques urbanos, parques metropolitanos, etc.) ha sido también una constante en el planteamiento urbanístico, desde visiones cuantitativas, para garantizar un estándar por habitante de *zona verde*, a posteriores situaciones en las que la cuestión cualitativa de su localización, tamaño, forma y configuración resultan decisivas en la apreciación de su papel vertebrador y de equilibrio entre las diferentes piezas urbanas (Moya, 2011).

La ciudad presenta muchas problemáticas sobre todo en el sector marginado, por ejemplo, el desborde a las periferias, el exceso de tráfico y las largas

distancias a recorrer, la carencia de servicios e infraestructura y la falta de espacios abiertos que puedan ser disfrutados por todos. Derivado de lo anterior, es importante analizar cómo por medio de lo urbanístico y arquitectónico se pueden crear espacios que demarquen límites entre los edificios de gran altura en donde se pierde el contacto con el vecino y la naturaleza, pero que al mismo tiempo, brinden un espacio para la convivencia.

El paisaje urbano tiene una serie de características que lo diferencian de otro tipo de espacios: destaca la alta densidad de población que viven en el mismo; también una de sus características es que los paisajes urbanos suelen tener una gran homogeneidad en cuanto a su extensión y una arquitectura en sus edificios que resulta inconfundible (Gehi, 2002).

Todo paisaje urbano que se aprecie está dotado de infraestructura que no existe ni en el espacio rural ni el espacio periurbano. Además, ese espacio o paisaje urbano es un territorio apto para la prestación de servicios de todo tipo. En este paisaje urbano se mantienen las estructuras existentes, siendo un territorio que tiende a la remodelación de edificios y viviendas.

Debido a estas características, el precio de suelo suele ser más caro que en los otros tipos de suelo: rural y urbanizable. El que exista una fuerte presencia del sector servicios y equipamientos urbanos hace que la existencia de sector primario sea inexistente. Además, los edificios del paisaje urbano se construyen utilizando las últimas tecnologías, como puedan ser los edificios bioclimáticos.

Según lo menciona Kevin Lynch, en su libro *La imagen de la Ciudad*, los componentes del Paisaje Urbano son: los recorridos, los nodos o puntos estratégicos, los puntos de referencia, límites o bordes y los sectores o barrios. Elementos que conforman otra gran disciplina que es el *Diseño Urbano*, que es la interpretación y la forma que adquiere el espacio público de las ciudades o asentamientos humanos, bajo los criterios estéticos, físicos y funcionales (Lynch, 2008).

El *Diseño Urbano* busca, ante todo, hacer la vida más cómoda a los habitantes de los núcleos urbanos y gestionar el espacio dónde se lleva a cabo la vida social, es una disciplina que también implica al urbanismo y la arquitectura, ya que se ocupa del diseño y la gestión del espacio público y de la construcción de edificios. Desde esta óptica es necesario, para el diseñador urbano, auxiliarse

de otras disciplinas que poco tienen que ver con la arquitectura, como la economía urbana, la economía política y la teoría social.

La función de los espacios verdes ha ido evolucionando al mismo tiempo que las ciudades y la sociedad, y se ha ido adaptando a los constantes cambios que se han producido a lo largo de la historia. Sin embargo, las zonas verdes no han cobrado importancia hasta los últimos decenios del siglo XX al revelarse como piezas imprescindibles, especialmente, cuando están situadas dentro de una estructura urbana. A pesar de ello, muchas veces, la planificación y la gestión de las zonas verdes se realizan sobre las bases de parámetros escasos o poco analizadas y alejadas de una visión global (Falcon, 2007).

Método

Mientras el diseño urbano se ha establecido como una nueva práctica para el diseño de ciudades, las teorías de especulación del futuro de las ciudades aún continúan.

Un diseñador urbano necesita un conocimiento amplio sobre la ciudad y sobre las maneras de hacer que funcione mejor. Para esta, es necesario saber cómo funciona el sistema de planificación, cómo valorar lo que convierte en especial a un lugar concreto, cómo revitalizar los lugares que han sufrido procesos de degradación, cómo actuar en la preservación del patrimonio construido, cómo sacar el máximo partido del paisaje, cómo pensar el futuro de las operaciones urbanas, sean pequeñas o grandes, cómo implicar a los vecinos en el desarrollo de los proyectos, cómo garantizar que los proyectos se realicen, cómo comunicar efectivamente, cómo negociar y cómo redactar políticas y recomendaciones de diseño.

Uno de los primeros objetivos que se deben plantear, en el momento de proyectar un espacio verde, es la mejora en la oferta de los equipamientos destinados al uso ciudadano para facilitar nuevas actividades y propiciar el uso y la práctica de una vida saludable y deportiva. Para ello, es interesante que el diseño de los espacios verdes incorpore todos aquellos elementos de mobiliario que faciliten la estancia a los usuarios y les proporcionen comodidad. Esta selección debe llevarse a cabo en función de las personas que los van a utilizar: debe ser seguro para los niños, confortable para las personas mayores y recreativo para los adolescentes.

Podemos plantear que la adecuada interacción entre los espacios, el medio ambiente y la arquitectura pueden influir en el *Diseño Urbano* como el proceso

de dar forma a las condiciones físicas para la vida en ciudades. En este sentido, se contribuye al arte de *hacer ciudad*. Esto implica el diseño de edificios, de grupos de edificios, espacios y paisajes, y el establecimiento de los procesos que hacen posible un desarrollo sostenible.

A continuación se señalan tres variables que pueden contribuir en esta interacción:

1.La ciudad y su espacio público

La concepción y la gestión de parques y jardines deben hacerse desde una perspectiva innovadora, contemporánea y ecológica. Para ello, antes de planificar y diseñar una zona verde, conviene analizar las condicionantes a las que se halla sujeta para asegurar su utilidad y su viabilidad. Poco importa si se trata de grandes parques públicos o de pequeños jardines privados. Su razón de ser y su utilidad pueden ser diferentes, pero ambos espacios comparten una metodología conceptual similar (Falcón, 2007).

Mientras la ciudad se desenvuelve en varios ámbitos de desarrollo urbano, se debe tratar de rescatar los elementos más importantes al momento de transformarla, tomar en cuenta lo que el ciudadano necesita como tal, volcándolo hacia el espacio público, dándole mayor accesibilidad a diversos componentes urbanos, evolucionando su visión de lo que lo rodea e informándole a lo que se ve enfocado por el sólo hecho de poseer el título de habitante de la ciudad.

Los espacios libres son espacios urbanos de carácter abierto que, con independencia de uso concreto, están destinados al peatón. En lo que concierne a su utilidad, estos espacios pueden clasificarse en dos grandes grupos: públicos y privados. Tanto en los de un grupo como en los de otro, son habituales las áreas plantadas en forma de parques y jardines que constituyen el conjunto de espacios libres, que pueden denominarse, con propiedad, *zonas verdes*. Sin embargo, el predominio de estas zonas ha hecho que se utilicen expresiones como *espacios verdes*, *equipamiento verde* o *trama verde* para referirse al conjunto de espacios libres de una ciudad (Falcón, 2007).

2.Importancia del Medio

Se debe buscar la mejor alternativa para continuar el camino ya trazado pero abierto a nuevos ideales en la conformación de una ciudad sin límites, desde el punto de vista urbano, sin olvidar la importancia del patrimonio, incluyendo

el componente natural en el componente urbano e invitando a todo tipo de población a los diferentes entornos y sitios de la ciudad.

Dentro de las funciones ambientales de los espacios verdes, se considera que los elementos verdes son los que permiten esponjar la estructura urbana. Los porcentajes de espacios verdes sobre su superficie total, que suelen expresarse en cantidad de vegetación disponible por habitante o en árboles por ciudadano, son uno de los principales indicadores de la calidad de vida en una ciudad. Por esta razón, el objetivo no debe consistir solamente en generar espacios agradables, sino también, en cubrir una serie de carencias ambientales (Falcón, 2007).

Las ventajas de la existencia de espacios verdes, son variadas pero las más importantes son:

- Reducción de la contaminación atmosférica.
- Regulación de la humedad y de la temperatura.
- Reducción y control de la erosión.
- Filtro acústico y reducción de viento.
- Efecto antibiótico.

3.Sociología del Verde Urbano

El actual urbanismo tiende a la humanización de las ciudades y, en este contexto, el *verde urbano* juega un papel decisivo, ya que consolida el acceso de la ciudadanía a la naturaleza como un derecho social. Los parámetros sobre los que se forja el futuro de los espacios verdes son, fundamentalmente, ambientales, y proponen un concepto de verde público basado en criterios de uso y disfrute colectivo, al tiempo que defienden una conservación fundamentada en la autosuficiencia y en la reutilización de los recursos naturales.

En las ciudades compactas, el espacio público es casi el único lugar que permite el intercambio y el encuentro entre la ciudadanía. En ciudades de clima benigno, las plazas y las zonas verdes son áreas de relación entre

colectivos y personas de naturalezas distintas. Sin embargo, en los últimos años la sociedad globalizada ha experimentado importantes cambios que obligan a replantearse el papel asignado al espacio público y a las zonas verdes (Falcón, 2007).

Como teoriza el urbanista Jordi Borja, “los parques temáticos lúdico comerciales están creando caricaturas de centro urbano para clases consumistas”. Una consecuencia inmediata de este hecho es que las zonas verdes públicas están pasando a ser utilizadas casi exclusivamente por las clases sociales más desfavorecidas, cuya capacidad adquisitiva es escasa o nula.

La función social del verde urbano está vinculada, asimismo, a la evolución de los hábitos de la población y de la conducta ciudadana respecto al espacio público. Un parque bien dotado repercute en la población cercana, puesto que

le facilita actividades de ocio frente a la tendencia al aislamiento en el ámbito doméstico (Falcón, 2007).

Tan importante como conocer los condicionantes climáticos o físicos de un área en la que se va a construir una nueva zona verde, es identificar y analizar las circunstancias sociales que la envuelven, porque de ellas depende su éxito. Desde el punto de vista sociológico, es preciso tener en cuenta cuatro aspectos fundamentales; las características del área referencial, es decir, la tipología del barrio (residencial, comercial, cercanía de equipamientos, etc.); su contexto socioeconómico; y la pirámide de edad de la población y su origen (Gehi, 2002).

Conclusiones

El *verde urbano* aporta beneficios psicológicos relevantes para la población, ya que organiza el territorio y las diferentes zonas urbanas, creando espacios que favorecen la relación vecinal y dignifican el entorno. La vegetación actúa como pantalla y permite un aislamiento visual del paisaje urbano, lo cual contribuye a la sensación de bienestar del usuario.

Los ciudadanos valoran positivamente las zonas verdes, aceptando que la belleza natural introduce un valor añadido real a la plusvalía, lo cual se ha comprobado por el precio de las propiedades en áreas arboladas.

La participación ciudadana siempre garantiza el éxito de las nuevas zonas verdes, puesto que se habrán construido según puntos de vista diferentes y visiones complementarias. Un buen proyecto sabrá adoptar y transformar las inquietudes del ciudadano en respuestas bien elaboradas e integradas en la planificación del mismo.

El equipamiento y el mobiliario determinan, en gran medida, los usos de una zona verde. Por ello es importante que su definición sea fruto del proceso de análisis de las necesidades sociales del entorno.

En la actual perspectiva de una creciente sensibilidad medioambiental, paisajística y de calidad urbana, los espacios abiertos no solamente tienen el importante papel vertebrador del crecimiento urbano, sino que su contribución al equilibrio ecológico y medioambiental resulta decisiva para un hábitat humano sostenible.

La mejor manera de comprender la necesidad de proyectar en forma ecológica es constatar que el hombre se ha dedicado, en la mayoría de los casos, a modificar el medio sin entender a la naturaleza. Por lo tanto, para realizar un

parque o espacio verde con vocación de futuro, deben tenerse en cuenta los recursos naturales y el medio en que se va a ejecutar el proyecto.

Referencias

- Falcón, A. (2007) *Espacios Verdes para una ciudad Sostenible*, Barcelona: Editorial GG.
- Gehi, J. (2002) *Nuevas Tendencias en la Arquitectura del Espacio Público*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Lynch, K. (2008) *La imagen de la ciudad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Moya, L. (2001) *La práctica del urbanismo*, Editorial Síntesis, España.
- <http://urb3usb2011.blogspot.mx/componentes-de-la-ciudad.html>. Marzo 2015.
- <http://elblogdefarina.blogspot.com/2010/11/rehacer-la-ciudad.html>, Marzo 2015.
- <http://www.geographypages.co.uk/a2ruralurban.htm>. Marzo 2015.
- <http://www.urbanismo.com/el-diseno-urbano/> Marzo 2015.

Ignacio Mendiola Germán
René Lauro Sánchez Vértiz Ruíz

Resumen

El valor estético del regionalismo incluye a los conceptos vernáculo y rústico. Ambos conceptos tienen sus propias características que los diferencian uno del otro. Tanto lo vernáculo como lo rústico tienen sus propios valores estéticos. Lo que los une es el concepto del género literario de lo bucólico. El regionalismo ve hacia el mundo de la cultura popular, ya que éste puede transmitir mensajes de identidad con origen en sus tradiciones, costumbres y simbolismos. Se identifica una axiología estética de belleza, inocencia, pureza, que logran ser valores absolutos del diseño habitable regionalista.

Palabras clave: *diseño regional, estética, axiología.*

Introducción

En la presente identificación de características regionales se emplea el concepto estético. Este término fue propuesto por Baumgarten en el siglo XVIII. Lo vernáculo se remonta desde que el hombre aparece en el planeta con el uso de la razón. En términos vigentes, la estética cobija la sensación de placer y por tanto, se puede emplear adecuadamente a la historia humana. El hombre siempre ha gozado de sus creaciones y una que ha sido inseparable a él es la creación de espacios habitables.

El diseño regionalista incorpora a los espacios habitables en el entorno de una manera sublime, y está comprendido de dos conceptos: rústico y vernáculo.

El estilo rústico retoma las costumbres propias de la vida del campo con un diseño sencillo y confortable. En tanto lo vernáculo nos refiere a lo nativo de una zona, construcciones que buscan ser originales con materiales que la misma naturaleza ofrece. Ambos se basan en las tradiciones y recrean una identidad propia. En investigaciones previas, se ha logrado detectar la división del diseño regionalista en rústico y vernáculo, así como las características que los diferencian.

La estética, en la esencia y percepción de la categoría de belleza, forma parte de las características principales de una localidad. En cada región se logra crear un estilo, una herencia artística y tecnológica, gracias a las necesidades de cobijo y a los artesanos que han logrado imprimir sellos de autenticidad en cada proyecto realizado. El diseño vernáculo, en los espacios habitables, es inocente, no busca el poder, solo busca transitar de manera natural sobre la tierra. Lo vernáculo es una cuestión de sensibilidad y amor por integrarse pasivamente a la naturaleza, este hecho va a imprimir una autenticidad en la morfología de los diseños.

La axiología muestra los estilos de vida individual y colectiva de cada comunidad en el escenario del diseño. Las obras realizadas por una sociedad representan su cultura y forman parte de su expresión, lo cual deriva en un sentido de pertenencia. La conservación se vuelve fundamental para preservar el folclor de las regiones. La axiología permite ubicar en preferencias primarias al regionalismo.

Los materiales vernáculos son regionalistas y sus espacios buscan mimetizarse con el entorno conservando los colores y texturas de estos. Los métodos de la técnica son tradicionales y su diseño es la expresión realista de la situación económica social del medio. Lo habitable muestra espacios bien definidos basados en la dinámica familiar; en donde el espacio interior se vincula con el exterior. Los materiales y sistemas constructivos se apoyan de lo que se presenta en la naturaleza sin necesidad de estandarizar. La edificación se mimetiza con el contexto.

En cambio, lo rústico busca sus raíces en la arquitectura vernácula y novohispana. Toma en cuenta el aspecto espiritual y emocional. Es un lenguaje formal de construcciones masivas, con gruesos muros y aberturas dosificadas, donde los acabados de marcada textura y vibrantes colores de extracción popular enfatizan los resultados, así como la decoración a través de objetos

industriales y obras de arte como lo son pinturas y esculturas. Los conceptos de vernáculo y rústico forman lo regional.

El patrimonio de una región es la herencia cultural, una imagen artística única; congruente a su escenario geográfico y rasgos paisajísticos. Representa su pasado e influencias a lo largo de su historia. Aparece como una respuesta inmediata a las necesidades de los usuarios, pero con el tiempo se convierte en la tradición histórica y cultural de la zona en donde se origina. El regionalismo, por tanto, permite visualizar un origen cultural, es decir, un patrimonio tangible.

El tema de la arquitectura vernácula ha sido tratado por varios historiadores del arte, entre ellos la historiadora Louise Noelle (UNAM, Estudios sobre arte, 1998), quien habla de un regreso a lo autóctono, vinculado a patrones culturales y climatológicos, detectando sus características: el patio como núcleo de distribución de excelencia y remanso espiritual, con la idea de aislarse del mundo exterior y un gusto por la vida al aire libre al contacto con la vegetación. El amor a la vegetación es un tema que identifica a la arquitectura regionalista mexicana.

Lo natural es comentado por Miguel Ángel Fernández, en su obra *Estilo Mexicano*. Para Fernández, el mexicano tiene relación con la naturaleza cuando crea su calendario, sus ciclos de siembras y cosechas, y se funde con la cultura mundial en relación con el vivir en la tierra, entonces es cuando se expresa de la siguiente manera “... la esencia se refugia aún en sus paisajes, en ecologías mestizas. Complacer el instinto y recrear el jardín celestial, hacen que al cambio del milenio un número cada vez mayor de hombres y mujeres ansíen el retorno a la vida campestre” (Fernández, 2000: 19).

En la búsqueda posmoderna por encontrar manifestaciones más cercanas al ser humano, rechazando la abstracción nacional, se han nombrado tendencias “neo vernáculas” (Jeenks, 1979: 94-103) a aquéllas que rescatan los valores arquitectónicos de una región. Frampton (1988), en contraparte a la arquitectura internacional, plantea la correspondencia del hacer arquitectónico en relación con cada región en la que se realiza.

Valores estéticos de la arquitectura vernácula

Es posible ubicar a la arquitectura vernácula como un estilo, con categorías estéticas diversas: lo bello, lo grotesco, lo infantil, lo natural, lo inocente y podemos asignarle más valores categóricos pero, al ubicar el concepto en la

palabra *estilo*, se corre el riesgo de ver a lo vernáculo como algo efímero, que tiene un punto de partida y un punto final en la historia de la arquitectura; sin embargo, por sus características, más allá de una mera funcionalidad y utilidad, está un espacio estructurado en valores espirituales y estéticos, considerando sagradas y simbólicas las actividades fisiológicas que intrínsecamente se viven: el nacimiento del hombre, su desarrollo físico y mental, el lugar donde se ama, se odia, se sufre, se goza, se descansa, se trabaja, se reproduce y se muere.

Este espacio habitable quedará impregnado por el espíritu de sus habitantes que serán recordados por sus sucesores, quedarán la herencia simbólica y estética. El pensamiento axiológico y simbólico es lo que hace la diferencia entre las categorías estéticas de los estilos históricos con un punto de inicio y un punto final. Se confirma que la arquitectura vernácula aún no tiene su punto final; en consecuencia, es atemporal y su estética va más allá de lo formal, de lo extrínseco. Claro está que varios estilos tienen también su lado espiritual, en mayor o menor grado, pero tienen intenciones más definidas como de poder político, religioso, civil, institucional, entre otros; y cabe mencionar que se da el discurso de la arquitectura del poder. La arquitectura vernácula es inocente, no busca el poder, solo busca transitar de manera natural sobre la morada en la tierra.

Lo vernáculo es una cuestión de sensibilidad e inteligencia por integrarse pasivamente a la naturaleza, este hecho va a imprimir una autenticidad en la morfología¹ externa e interna de la arquitectura, integrando texturas y colores originales. Existe una maestría atávica, de generación en generación, que hace diseños bellos en sus espacios habitables. Podría llamarse arquitectura orgánica porque se funde con la naturaleza.

El esquema de Chesterton expone tres puertas simbólicas para entender la morfología funcional de la arquitectura vernácula: “Una al frente para recibir a los pares del hombre que habita en la casa. Una trasera para recibir las provisiones y una más, abierta hacia arriba para la entrada de los dioses” (Secretaría de Educación Pública, 1980: 9). Los valores estéticos son lo ingenuo, lo espontáneo y lo folclórico. Si se ubican los espacios habitables vernáculos en una corriente artística, se postularía la corriente romántica por evocar lo bucólico, es decir, un ambiente campirano, rural.

Se persiste en la idea de lo simbólico y extraestético al encontrar rituales o ceremonias en las edificaciones vernáculas, como son las yerbas con poderes

sobrenaturales, las herraduras para la buena suerte, las pieles de zorros u otros animales. Un ejemplo de esta actividad la muestra Rosa María Sánchez Lara:

Costumbres de origen mítico en comunidades conservadoras; por ejemplo: el corte de la madera para la construcción de la casa durante el período de luna llena en la villa de San Pedro Chenalho en Chiapas o la colocación de una cruz, dentro de la casa, una vez que se ha terminado el techo y ante la que el ama de casa reza durante tres días, durante los cuales evita todo contacto físico con su esposo, a fin de evitar algún daño propiciado por los malos espíritus, e incluso a la muerte; también el hecho de enrollar los cabellos desprendidos y meterlos en las juntas del adobe con el fin de alejar a los malos espíritus (Secretaría de Educación Pública, 1980: 16).

En resumen, las características que detecta Rosa María Sánchez Lara sobre lo vernáculo son:

- Antítesis del “arquitecto artificial”.
- Estética de lo humilde.
- Valor absoluto de lo natural.
- Ilusión de haber surgido de la tierra.
- Casas similares pero no idénticas.
- Simplicidad del material usado.
- Fácil percepción de la belleza.
- Proyección de una imagen artística individual.
- Atmósfera carente de sofisticaciones.
- Valores primitivos manifestados por sí mismos y no en esmerado intento por el trabajo de creación.

En los espacios habitables vernáculos se pueden agregar más puntos en relación con los valores estéticos. Se considera como una arquitectura bella con un fuerte atractivo formal. Se observa una sencillez, irregular pero ordenada, con un intento de una geometría rectangular. Se insiste en la dimensión intemporal por que la construcción es válida para el pasado, el presente y el futuro.

Según lo expuesto por Carlos Flores en relación con las características de la arquitectura popular española, celebrada en el año 2000, estas construcciones llevan implícitas las categorías estéticas que hemos detectado en México y lo sorprendente es que guardan una similitud, lo que nos hace pensar que lo

primitivo tiene *valores absolutos*² aquí y allá y en todas partes (Cfr. Salvar Patrimonio, 2006).

Valor extrínseco estético en el espacio habitable vernáculo

Se entiende lo extrínseco como lo exterior que caracteriza a un objeto; en relación con el estudio estético de la arquitectura, es la identificación de elementos formales, de composición, incluyéndose también lo decorativo. A manera de conclusión se enlistan los siguientes puntos:

- Necesidad de resguardo climatológico.
- Necesidad de un patio.
- El elemento de la cocina, separada de la habitación única.
- Estudio de vientos para refrescar el espacio.
- El baño como elemento secundario, (ubicación del lado opuesto a la cocina para no interrumpir en la relación cocina-área de estar).
- Dormitorio con tapango, que es el que se usa como troje.
- Altar doméstico, que ocupa un lugar importante en el dormitorio o habitación única.
- La casa como espacio de producción, consumo e interacción social
- Mobiliario interior muy elemental: petates enrollados que se extienden en las noches como camas, mecate en las esquinas para colgar la ropa y el altar familiar, ollas, fogón, sillas de madera rústica, tablones para colocar instrumentos de labranza y cocción.

Valor intrínseco estético en el espacio habitable vernáculo

Por el contrario lo intrínseco se refiere al gusto individual de ver las cosas, es decir, a la estética del alma colectiva de una comunidad que comparte ideales y necesidades comunes:

- Expresa las formas de vida.
- Valor que trasciende el tiempo. Lo intemporal.
- La invitación a pasar *adentro*, el pórtico nos sumerge en el ritualismo de sus vidas.
- Vivir este espacio nos remonta a la *función primera de habitar*.
- Sensación del regazo materno.

Vivir o imaginar este espacio nos conduce a comprender su idealidad, o su *voluntad vital*, como testimonio de una época, de una forma de vida y, a su vez, de sus ideales. La idealidad, el acto de imaginar, pero en grado superior, en cuanto a que se inventa o produce, nos llevará a la fantasía arquitectónica, y

ésta, a su vez, a la ensoñación, que nos permitirá traer al presente imágenes de un pasado y las llevaremos a formas sensibles, nuestro pensamiento idealizado de las cosas reales, de experiencias agradables, serán motivo de un ingenio para producir lo maravilloso, lo admirable, que en este caso será el arte vernáculo.

Valores estéticos y extra-estéticos de la arquitectura rústica

A la arquitectura rústica se le ha relacionado en los estudios sobre estilos con la estética del regionalismo o el historicismo, para Fernando González Gortázar (Cfr. González, 1996: 251) el regionalismo se relaciona con el contexto que atiende cuestiones de climas, pero que ha caído en una serie de *ismos* dentro de la categoría estética de lo grotesco como el *neocolonialismo*, el *californiano* y podrían agregarse otros como el neo vernáculo. Para González Gortázar, la búsqueda de un nacionalismo ha hecho que miremos a las construcciones mesoamericanas (pero sin éxito) y construcciones coloniales como las catedrales o palacios en búsqueda de algo auténtico, pero para él, el ejemplo de autenticidad apoyado en la hibridación de la cultura mediterránea ha sido el maestro Luis Barragán.

El estilo rústico es atemporal por que busca las raíces primitivas unidas a un eclecticismo histórico que le permite una confusión de tiempo. Como se ha venido comentando, se une lo vernáculo con lo colonial, con lo prehispánico en la decoración y en un sentido moderno con la posmodernidad que busca comunicarse con la totalidad del público a través de los *revivals*. En el ensayo de Carlos Carmona Elimore entiende al *revivalismo* como un tomar de lo bueno de la arquitectura histórica sin caer en una copia escolástica; podemos

entender que se va hacia una estilización manierista moderna con aplicación de la tecnología vigente (Cfr. Carmona, 2002: 77).

Características de lo rústico

- Aplicación de colores a los muros, tomados de la naturaleza: frutos y flores.
- Adopción de elementos decorativos de origen popular, los elementos locales primitivos prehispánicos y coloniales.
- El empleo de diferentes texturas y de un colorido cada vez más amplio.
- Abogo por un cierto regionalismo.
- El empleo expresivo y cuidadoso de la luz dentro de elementos y decoraciones de la tradición vernácula.
- Integración con las rocas y la vegetación local.
- Busca raíces en la arquitectura vernácula mexicana y la arquitectura colonial.

- Toma en cuenta el aspecto espiritual y emocional, exaltando la belleza y favoreciendo la integración con la naturaleza.
- Es un lenguaje formal de construcciones masivas, con gruesos muros y aberturas dosificadas, donde los acabados de marcada textura y vibrantes colores de extracción popular enfatizan los resultados.
- La luz y el lenguaje arquitectónico juegan un papel importante en el proyecto.
- Intensifica la emotividad de los espacios domésticos, casi siempre enriquecidos por jardines evocativos y misteriosos.
- Supone toda una filosofía que se sustenta en todas esas viviendas vernáculas donde nada es discordante.
- Como lo rústico, tiene sus orígenes en lo vernáculo, así como en lo antiquísimo: lo prehispánico.
- El estilo mexicano es espontáneo, cotidiano e irrepetible. No se sujeta a cánones, no se somete a métodos.
- El estilo mexicano: rechaza a lo hecho en serie.
- Predominio de los materiales naturales y de la región, respetando sus colores naturales (en la madera con poco barniz y tratamiento).
- Adaptación al clima.

Conclusión

Lo vernáculo y lo rústico van enfocados al inicio del hombre, al tener la mirada

la sublimidad que causa la naturaleza, ver las bardas fabricadas con magueyes, plantas y piedras, producen un lugar estético y extraestético. A finales del siglo XX la arquitectura vernácula se revalora y es empleada en la posmodernidad, observando encuentros que han tratado de proteger la arquitectura vernácula, indicando, que de no cuidarse, se verá a ésta en museos, se tendrá el recuerdo de que existió.

No estamos a favor de que lo único importante es la arquitectura vernácula y rústica; el minimalismo, el deconstructivismo, el art nouveau, todos estos estilos, tienen su propia historia, su aportación a la sociedad, pero también es verdadero que cada voluntad de forma y artística forman una cultura histórica digna de conservar y capaz de producir un lugar con identidad propia.

Notas

¹La morfología relacionada con la arquitectura, la entendemos como un ser vivo orgánico, que se modifica y se transforma en creación humana.

²La arquitectura vernácula ha sido revalorada a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, y se encuentra una carta del patrimonio construido, ratificada por la 12 Asamblea General de ICOMOS, celebrada en México del 17 al 24 de Octubre de 1999, en la que también presenta características de este arte y también los principios de conservación. (Carta del Patrimonio Vernáculo Construido, 2006).

Referencias

- Fernández, M. (2000) *Estilo Mexicano*, Fundación Cultural Bancomer.
- Frampton, K. (1988) *La posmodernidad. "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia"*.
- González, F. (1996) *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA.
- Jeenks, C. (1979) *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, G.G.
- Secretaría de Educación Pública Instituto Nacional de Bellas Artes (1980) *Arquitectura Vernácula* serie: ensayos no. 10, México.
- Carmona, C. (2002) "El lenguaje de la comunicación en la arquitectura. Segunda parte", en Revista: *ArquíTK*, No. 5 Marzo - Abril, México.
- Carta del patrimonio vernáculo construido, <http://www.international.icomos.org/vernac-esp-htm>. F. c. Octubre 2006
- Salvar patrimonio, "características de la arquitectura popular", www.guiarte.com/salvarpatrimonio/salvarpatrimonio/muestraconsejos, f. c. Octubre 2006.

Alejandro Guevara Álvarez
Irene Gutiérrez Amezcua

Resumen

A través de dos experiencias que en sus procesos vinculan la investigación, la creación y la intervención, se evidencian las ventajas y los retos de diseñar aproximaciones transdisciplinarias enfocadas a distintas problemáticas relacionadas con el uso y apropiación del espacio público, la identidad y la educación. El interior de comunidades de práctica constituidas por agentes-en-red, se realiza un análisis dialógico de metodologías de investigación-acción, comprometidas con el diálogo entre saberes comunitarios, científicos y artísticos. El trabajo busca reflexionar sobre estas prácticas y sus implicaciones, tanto en el valor epistémico como en su estructura axiológica en relación con los procesos de adecuación a los fines y contextos donde se desarrollan.

Palabras clave: *diálogo de saberes, comunidades de práctica, investigación-acción, transdisciplina.*

De lo interdisciplinario a lo transdisciplinario

Se ha señalado en la literatura de la investigación-acción, que los grupos, organizaciones o comunidades de práctica, que enfrentan las problemáticas locales en el *post*-clima global de hiperindustrialización tecnocientífica, tienen “pocas probabilidades de sobrevivir de forma aislada” (Senge & Scarmer, 2008:239). El discurso de las sociedades del conocimiento recomienda la generación de redes o el involucramiento de comunidades, sin embargo, se privilegian las redes tecnocientíficas para propósitos de innovación en lógicas de competitividad y explotación.

Los expertos, los investigadores, los académicos se convierten en un valor agregado dentro del reconfigurado mecanismo, donde se han “profundizado las desigualdades y las relaciones de dominación” (Olivé, 2006:31), son la autoridad para crear soluciones y definir las prácticas supuestamente válidas. En este imaginario de “los más autorizados” en conocimiento, ¿qué lugar, en la práctica, ocupan las voces de la literatura, las artes, o los saberes tradicionales?, ¿no tienen relevancia o propuestas frente a nuestras problemáticas?, ¿será un factor determinante para que las organizaciones o comunidades se piensen incapaces de resolver los problemas que les rodean? En este contexto, es

importante reflexionar sobre las prácticas de producción del conocimiento que involucran más que disciplinas, saberes y, más que expertos, actores preocupados por cambiar cosas, dispuestos a reconstruir métodos e incluso abandonar tradiciones.

Para poder contrastar esta actitud transdisciplinaria y el modo de indagación-acción participativa, es necesario conocer el término: interdisciplina. Definir la implica la colaboración de especialistas y expertos de una u otra disciplina, Jhon Dewey, en su texto *Unity of science as a social problem*, describe a la interdisciplina como la “convergencia de disciplinas para enfrentar problemas sociales comunes de orden práctico” (Dewey, 1938:34). Thompson Klein dice que la interdisciplina “integra, interactúa, vincula, enfoca y mezcla” (Klein, 2010: 16), en esta búsqueda de concentración de teorías y métodos, emergen dificultades, por ejemplo, las conciliaciones de enfoques naturales y sociales, hibridaciones de métodos cualitativos vs métodos cuantitativos, obtienen toda la atención.

La separación entre lo que es método y problema, entre especialistas y legos, hace que la situación original parezca de pronto ajena a la sociedad, así, la responsabilidad de estas prácticas y sus resultados dependen de lo que académicamente está institucionalizado. Ser crítico es prioridad para identificar que tradición alza la voz, o qué gremios actúan desde una supuesta superioridad y qué intereses subyacen a las investigaciones.

En el arte se discute sobre lo que se encuentra dentro o fuera de tal o cual tradición, pero se vuelve muy evidente cómo el término interdisciplina demuestra su heterogeneidad. Algunas experiencias cruzan hacia campos propios de las ciencias de la naturaleza, en el caso de la acústica, los estudios del cuerpo o percepción; conviven con las humanidades al abordar de manera cultural de estas manifestaciones, sus historias, simbolismos y representaciones.

Las artes se caracterizan por carecer de preguntas y epistemologías que se comprueben con métodos que analizan datos, no es de extrañarse que al cruzar campos científicos o artísticos emerjan profundos desacuerdos, o que la ciencia mire con desdén a las artes por carecer de “objetividad” o exactitud al representar la realidad. En esta búsqueda interdisciplinaria artística no son raros los problemas de comunicación hacia el interior de este quehacer, sucede un vaivén entre lo que se considera el enfoque y lo que son las sustancias, entre

lo que se decide abordar como “aspecto o como esencias” o lo metodológico contra lo temático en la composición (conf. Klein, 2010).

La discusión continúa sobre lo que se considera un arte establecido o reconocido y por quién, y las creaciones que emergen bajo la historia del “arte popular”. Entonces nos preguntamos: ¿qué tanto esta superioridad disciplinar y autoritarismo se replica en otras tradiciones como la artística?, ¿desde qué tradición pensamos lo interdisciplinario? y ¿cómo las artes pueden participar en la solución de problemas?

En el arte o en la ciencia, si se abandona el enfoque crítico ¿qué sucede al buscar *trascender* el debate disciplinar, *transgredir* los métodos, enmarques, o autoridad y *transformar* realidades?, ¿es viable?, ¿en qué casos es pertinente? y ¿cómo cambiará la responsabilidad de otras formas de concebir y afrontar las problemáticas?

Ha sido enfatizada la necesidad de un abordaje transdisciplinario ante los problemas de la sociedad contemporánea, retomando a Carrizo, donde puntualiza la distinción disciplinar de Edgar Morin, subraya la interrelación entre “*la lógica de la distinción (disciplina), de la asociación (interdisciplina) e implicación (transdisciplina)*” (Carrizo, 2003:80); este último punto señala la condición embebida e inseparable del sujeto en su relación con nuestra naturaleza, en su descubrimiento y su modificación. Gibbons y colaboradores, ya desde 1994, caracterizaban “otro modo” de producir conocimiento: a) surge de problemas, b) en contextos específicos, c) de heterogeneidad organizativa y por supuesto, que es d) transdisciplinario (Gibbons et al, 1994:3-16). En palabras de Olivé la transdisciplina se define como:

“...la formulación de problemas y de propuestas para comprenderlos y resolverlos, mediante la interacción de especialistas de diversas disciplinas así como de agentes que no provienen de ninguna disciplina, pero que puede hacer aportes de conocimientos relevantes. La investigación transdisciplinar se caracteriza porque, además de utilizar conceptos y métodos provenientes de diferentes disciplinas, también ella forja conceptos y métodos que no existían previamente y que no se identifican con ninguna disciplina particular. Los resultados tampoco son asimilables a ninguna de las disciplinas ni a las formas previas de generar conocimiento”. (Olivé, 2011:251).

Establecer que las prácticas que emergen con un espíritu transdisciplinar están comprometidas con un diálogo creativo y emancipador, con un desdibujamiento de fronteras entre los actores y las comunidades participantes. Esta disposición a horizontalizar los enfoques demanda una

adaptación continua de métodos, un reflexionar grupal sobre la acción y sobre el reflexionar mismo. Surge la pregunta por nuestras capacidades para resolver problemas, explicarlos y simbolizarlos, complejidad que exige mecanismos de organización, transparencia, moderación y traducción, condiciones que permiten involucrar y equidistar la voz de la creación, la indagación y la intervención en una sola praxis.

En la obra de Dewey se encuentran argumentos metodológicos de la controvertida investigación-acción. El abandono de una filosofía exclusivamente teórica por una aplicación del pensamiento, daría lugar a experimentos e iniciativas de transformación en la educación y la sociedad norteamericana a partir del siglo XX. En sus escritos, él distinguía el sentido común de la ciencia como una forma sofisticada de una misma indagación. Esta habilidad, la identifica como propia de nuestra naturaleza necesaria para resolver distintas situaciones en la cotidianidad.

Dewey presenta las advertencias sobre el riesgo de permitir una condición autoritaria de la ciencia en relación con otros saberes prácticos en la resolución de problemas. El pensamiento de este autor nos permite comprender una continuidad entre el instinto indagatorio para sobrevivir y la emergencia de lo cultural. En el *Arte como experiencia*, Dewey, entreteje un discurso donde señala lo cotidiano de la experiencia estética como algo vital. Que permitiendo el placer, la contemplación y la reflexión, da significado a la supervivencia, discuriendo sobre nuestra naturaleza reflexiva y de goce.

Esta visión pragmatista nos permite apreciar al ejercicio de lo creativo-estético y simbólico con otra mirada, no como intelectuales o coleccionistas, no como un lujo, sino como condición de adaptación. Existe una continuidad entre las habilidades de indagación que nos permiten aprehender el mundo y el corazón de una matriz cultural que orienta y significa la vida.

Como en la ciencia, ahora las artes han sido delegadas a otros “expertos” y la sociedad se mantiene al margen de la posibilidad estética descrita por Dewey. ¿Qué impacto tendrá el buscar un espacio donde construyamos conocimiento, reflexionemos y experimentemos el sentido de comunidad sobre la actual condición hiperespecializante e individualista?

La imagen de la asfixia

He aquí el imaginario donde nos situamos, no hay espacio que habitar. El espacio público físico se encoge a la medida de la prisa, la alienación y la violencia; la convivencia camina por un filo cada vez más angosto sometida por

el consumo y la competencia. El espacio donde nos pensamos está saturado de imágenes, información, se inunda de ofuscación. La identidad está a la venta, las comunidades adelgazan sus vínculos; como en el imaginario de *Momo*, de Michael Ende, estamos más y más en deuda de tiempo con los hombres grises de ambición insaciable.

Las múltiples y complejas problemáticas de nuestros tiempos, dejan sin aire; ¿cómo podremos continuar en medio de situaciones de violencia, marginación, discriminación, inaccesibilidad, desalojo; rodeados de un sentimiento de desinterés y soledad que crece a medida que percibimos un tiempo cada vez más corto?, ¿juegan algún papel nuestros imaginarios en este aire enrarecido, tóxico?, ¿tienen menos voz que nuestra razón, que nuestro método? Frente a este clima deshumanizante, aparece una demanda de reconfiguración del cómo pensar y abordar los problemas, una reconstitución que tal vez implica: imaginar lo que no existe; *innovar*, transgredir fronteras.

Cuestionar el papel de observador y participar en contra de la consecuente cosificación del mundo es abrir la posibilidad de transformarnos durante el proceso. Un proceso que sólo es posible en un “nosotros” con el entorno, en un diálogo que se construye más allá del consenso y que deviene en acción.

Distintas experiencias de investigación-acción, consideran en sus procesos, el afrontamiento de las problemáticas sociales a través de este diálogo. Otras destacan el papel de la expresión creativa o artística en la apropiación y construcción del conocimiento. Interesan dos experiencias que priorizan la investigación-acción y la creación, no utilizan al arte en función del conocer o el indagar en función del crear, sino que diseñan metodologías que facilitan el intercambio de significados y sus aplicaciones.

El ciclo de los nómadas

Existe una escena llamada artística, que se piensa todo, menos artística. Mitad disidentes, mitad semiprofesionales, los actores de esta red poseen una incompletud que permite el desarrollo de otras habilidades. Son visitantes de una u otra casa disciplinar, recolectan ingredientes para próximas intervenciones, viven despreocupados por el reconocimiento gremial. Atentos a la falta de aire en nuestra cotidianeidad, atesoran colaboraciones que permitan nuevos viajes a otras fronteras de la posibilidad humana. No les importa la identidad, les importa “No estar atado, ni tener prejuicios, parámetros o reglas,

[estar] donde las circunstancias te permiten disfrutar de la libertad que ofrece determinado tiempo y espacio” (Sketchbook, 2014).

En el impresionante trabajo de muralismo urbano del colectivo *Boordripper* y la sensible búsqueda de la agrupación musical *Auxmatanshi*, realizan distintos proyectos en comunidades queretanas, abordan temáticas sobre el espacio público y la identidad respectivamente. Con distintas características, coinciden en involucrar a los habitantes en procesos de composición artística e indagación sobre problemas cotidianos. Gracias a la centralidad del diálogo y a la participación en los procesos de las metodologías transdisciplinarias, se califican las experiencias en términos de lo disruptivo, lo intrusivo, la infiltración y la integración.

Intrusos. Espirales Periféricas

La agrupación musical independiente Auxmatanshi, inicio un proyecto que busca recuperar los sonidos de ciertas identidades y abordar el problema de desigualdad por género. Colaboran con alumnas de la facultad de Antropología de la Universidad Autónoma de Querétaro, emerge de un proyecto interdisciplinario con la posibilidad de involucrar a la comunidad de Tilaco, en la sierra gorda, en estas inquietudes. La iniciativa universitaria facilita el contacto con la comunidad y la solvencia del proyecto. Tres etapas definen el proyecto, en conjunto con las estudiantes: inmersión en el campo, talleres de extracción de sonidos e identidad y composición musical. Inicia con la observación del participante, un acercamiento e involucramiento dentro de la comunidad. La metodología de los talleres consiste en grabar sonidos que los participantes aportan como resultado de las preguntas de investigación, para después ser integradas en una pieza musical con su ayuda. Los talleres no consiguen atraer gente de generaciones adultas, pero los contenidos aportados por los participantes son concretos y fidedignos.

Se identifica una fascinante historia sobre la sustitución de una diosa prehispánica por la orden franciscana durante las misiones, también, la pérdida inexorable de la tradición original del baile en la actualidad; este cambio lo atribuye, la comunidad, al desinterés de los actuales jóvenes varones, quienes por tradición, son los únicos con permiso de participar. Al entrevistar al responsable de dicha tradición, comenta que la única estrategia que queda es la de comenzar a involucrar a las mujeres, tema de interés para la antropología y la música. Hasta ahí se logra avanzar, el resultado tanto temático

como compositivo no encontró retorno a la comunidad por las implicaciones transgresivas que se percibieron, el proyecto termina como otro visitante más.

La metodología se vuelve el tema central de la tesis, aunque sobresale el discursos que evidencia roles muy marcados por la discriminación de género. Es la dinámica de extracción de sonidos sobre temas identitarios lo que se concluye con suficiente validez. El proceso deberá de involucrar desde la problematización a la comunidad, la inmersión deberá ser más larga y profunda para lograr observar el impacto de los productos en las comunidades. Es un caso de diálogo de saberes pero sin participación.

La maqueta de esta iniciativa se puede escuchar en: <https://soundcloud.com/auxmatanshi/los-bailes>

Infiltrados. *Doin' the Boarddripper*

Este grupo realizan intervenciones, murales en mercados y paredes de distintas colonias de la ciudad de Querétaro, el colectivo *Boarddripper* llevó a cabo “pintas” en colaboración con vecinos y otros artistas locales. Centrados en problemáticas como la identidad barrial, la inseguridad y la apropiación del espacio público, desarrollaron una metodología colaborativa. Parten de una investigación que involucra a distintas disciplinas: historia, diseño, el arte mediante la participación de artistas plásticos.

Dedicaron varios meses a la articulación de redes que facilitaran el acceso a estas colonias, destacan el involucramiento de los niños en el proceso creativo y un creciente interés en la educación al aire libre como sus principales conclusiones; los distintos murales logran interpretar la localidad de una manera conjunta y compartida por medio de entrevistas que logran verificar, encuentran dificultades con otras instituciones o grupos que distinguen con dificultad la naturaleza apolítica de las intervenciones. Miden la funcionalidad como apropiación y continuidad de la intervención después de que el colectivo concluye. Se puede apreciar el impacto en la cotidianeidad a largo plazo, por consecuentes invitaciones y colaboraciones a nuevos proyectos en las mismas localidades. El proceso es calificado como infiltración por las redes que se logran articular en el interior de las comunidades por medio de los

artistas locales, sin embargo, el énfasis queda sobre la expresión artística y la apropiación territorial, es importante revisar otras implicaciones.



Intervención a cargo de Decertor y propietaria del muro, Festival Nómada 2014, Querétaro.

De acuerdo con la evaluación de Thompson Klein y otras experiencias

transdisciplinarias, ubicamos tres niveles de actores claves: primero, la población general y organización vecinal, el *micro*; segundo, facilitadores, delegados, mediadores y organizadores, el *meso*; y tercero, las instituciones, el *macro*. en el diagrama 1 se muestran ambas proyecciones y esta clasificación de actores, al centro se muestra un proyecto en construcción, resultado de la colaboración entre las dos experiencias.

En la siguiente figura se muestra el elemento pivote de la problematización, los momentos dinámicos de acuerdo o diálogo y la elaboración del más los temas como eje adaptativo del diseño.



Diagrama 1. Mapa de actores

Borisari Niculescu, quien redactó el manifiesto de la transdisciplinariedad y fundara el CIRCT (Centro Internacional de Pesquisas et Estudos Transdisciplinarias), propone, en su modelo de realidad transdisciplinaria, a la conciencia como la capacidad de percibir un nivel de realidad u otro, que permite movernos en la inmensa complejidad del mundo como unidad

abierta y que colinda con una zona de no resistencia: un espacio sagrado de lo desconocido e imperceptible.

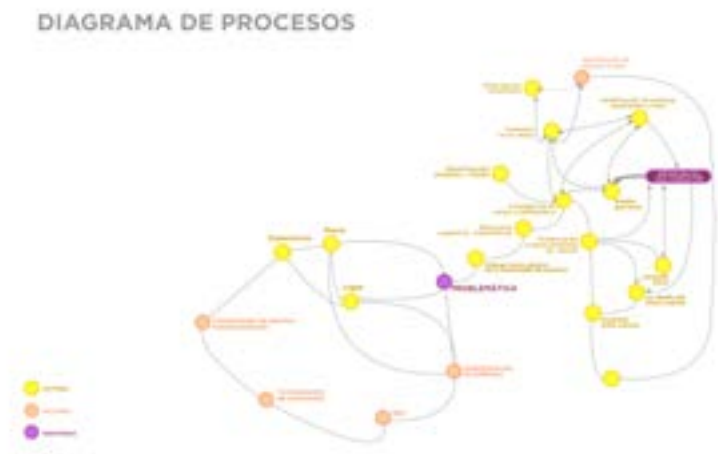


Diagrama 2. Procesos

En esta otra cara de lo transdisciplinario, y a través de estas experiencias, se distingue a la disciplina del diseño como herramienta capaz de integrar metodologías creativas y científicas y al diálogo como la estructura que humaniza, resignifica y traduce los saberes. Permiten un espacio propio que la sustancia de las artes puede inundar, una experiencia estética compartida que se convierte en imaginación, juego, sentido y mundo posible. Una práctica que retoma ese paracosmos inventivo de la infancia para sostener otras realidades y resistir la asfixia actual, que cuando ningún autoritarismo lo oprime y nos permitimos entregarnos a la creación, es capaz de trascender en el imaginario de los participantes y en la cotidianeidad de la convivencia.

Referencias

- Carrizo, L. (2003) *“Transdisciplinariedad y complejidad en el análisis social”*, Carrizo L., y Galliccio E. (Eds.) (2006). *Desarrollo local y gobernanza*. Montevideo, Productora Editorial. Recuperado de <http://www.uimunicipalistas.org/xcongreso/documentacion/documentos/III/3.pdf#page=80>
- Dewey, J. (1934) *El arte como experiencia*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Dewey, John (1938), “Unity of science as a Social Problem”, *International Encyclopedia of Unified Science* 1, no. 1, pp. 33-34, Neurath, O. Carnap R. y Morris (Eds.), University of Chicago Press
- Klein, J. T., & Parncutt, R. (2010). “Art and music research, J. T. Klein & C. Mitcham” (Eds.), *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Oup Oxford. Recuperado de <http://www.uni-graz.at/~parncutt/publications/KlPa10.pdf>

- Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Schwartzman, S., Scott, P., & Trow, M. (1997). *La nueva producción del conocimiento. La dinámica de la ciencia y la investigación en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Pomares.
- Nicolescu, B. (s.a.), “Manifiesto de la transdisciplinariedad”, Mónaco, Du Rocher. Recuperado de <http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>
- Olivé, L. (2006) “Los desafíos de la sociedad del conocimiento: cultura científico-tecnológica, diversidad cultural y exclusión”, *IC Revista Científica de Información y Comunicación*. 1(3)Sección Claves: pp29-51. Sevilla. Recuperado de <http://www.icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/viewFile/162/159>
- Olivé, L. (2011) “Interdisciplina y transdisciplina desde la filosofía”, *Ludus Vitalis*, 19(35): 251–256. Recuperado de <http://philpapers.org/rec/OLIIYT>
- Senge, P.M., Scharmer, C.O (2008) “Community action research: learning as a community of practitioners, consultants and researchers”, *Reason, P., & Bradbury-Huang, H.* (Eds.). (2006). *Handbook of Action Research: Concise Paperback Edition* (Concise edition). London, Thousand Oaks, Calif, SAGE Publications Ltd.
- “SKETCHBOOK BOARD DRIPPER” (2014). México, Vitamina Estudio
- Olivé, León. “Interdisciplina Y Transdisciplina Desde La Filosofía.” *Ludus Vitalis* 19, no. 35 (2011): 251–56.

Luis Enrique Mendoza Aguilar

Resumen

Acostumbrados a la especialización técnica del mundo, en múltiples ocasiones, las enseñanzas que recibimos sobre la historia de la arquitectura dejan de lado la influencia que tienen las cuestiones filosóficas y científicas que se desarrollan de modo simultáneo durante una época. El desarrollo del concepto de planta libre es un claro ejemplo de cómo fueron convergiendo el pensamiento científico de Henri Poincaré y la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein; la concepción fenomenológica de Edmund Husserl y Martin Heidegger; el pensamiento funcionalista de la época y, el quehacer artístico del De Stijl y la Bauhaus, no solo de manera unívoca hacia la arquitectura, sino de manera interdependiente e interdisciplinaria entre ellas, de tal forma que la idea de la planta libre retroalimentará a las diversas visiones que ocasionaron

originalmente su aparición.

Palabras clave: *Planta libre (Free floor), Einstein, Heidegger, Bauhaus.*

Múltiples conceptos que empleamos de forma común en la arquitectura nos suelen ser enseñados en los cursos de historia como producto de una genialidad. Sin embargo, las condiciones del pensamiento científico y filosófico de una época tienen gran impacto en el tipo de arquitectura que se desarrolla en un determinado momento histórico. Las variaciones y acontecimientos en las diversas formas del pensar (arte, ciencia y filosofía) son interdependientes, es decir, lo que sucede en una de ellas afecta a las otras. El concepto de planta libre es un caso ilustrativo de esto.

Los comienzos de la planta libre pueden ser ubicados en el desarrollo de las grandes fábricas de producción de Ford, desarrolladas por Albert Kahn. Estos proyectos surgieron como respuesta a la posibilidad que brindaba la aparición del reloj hacia finales del siglo XIX, aparición que se trasladaría al ámbito laboral, no sólo para cuantificar la asistencia, la puntualidad y la duración de las jornadas de trabajo, sino que, se llegó al extremo de cuantificar el tiempo promedio que tomaba a un empleado realizar cada una de sus tareas, desde accionar una máquina hasta abrir un cajón o sentarse en una silla, como lo muestran los estudios de Frederick Taylor, a principios del siglo XX, y su sistema de “mecánica eficaz” que, en última instancia, tenían como objetivo incrementar la producción gracias a “*la victoria sobre la resistencia espacial y temporal que obstruían la operación óptima y regular de los procesos productivos*” (Bucci, 1993:10).

Con esta idea, y gracias al empleo del concreto armado, cuya técnica había sido perfeccionada por su hermano Julius, Albert Kahn desarrolló en 1905 su primer edificio industrial, el Edificio 10 de la Packard Motor Car Company; un edificio de dos pisos con intercolumnios de hasta 9 metros de largo y fachada de estilo moderno, que fue una de las primeras fábricas automotrices de Detroit¹. Sin embargo, no será sino hasta 1909, con el Edificio de Ensamblado Automotriz en Highland Park, Detroit, para Henry Ford, que Kahn concebirá sus edificios industriales como espacios interiores sin muros que permitieran “*cambios continuos en el acomodo de la maquinaria, pero, sobre todo, que hacían posible experimentar con la continuidad de las líneas de ensamblado hasta lograr estandarizar la producción*” [Bucci, 1993: 40]; este edificio no tenía ningún muro divisorio interior, los servicios y escaleras se organizaban de forma externa a los 262.1 metros de longitud del volumen principal, dejando sólo áreas de interconexión entre

los cuatro pisos del edificio de acuerdo con la necesidad de comunicación del proceso de ensamblado.

Estos edificios, junto con otros desarrollados por Kahn posteriormente, permitieron a la arquitectura, no solo el visualizar al concreto armado como medio constructivo que posibilitaba grandes claros interiores habitables, sino también el darse cuenta de que la eliminación de divisiones interiores favorecía la economía del espacio y del tiempo y permitía adaptar las áreas de acuerdo con las necesidades funcionales de cada situación.

Estas ideas, debido a las condiciones de una época inmersa en la Primera Guerra Mundial, tardarían algunos años en hacerse presentes en la Europa continental, que estaba menos enfocada en el funcionalismo capitalista y más concentrada en los procesos de política nacionalista y en el desarrollo del pensamiento ontológico, este último aspecto, como consecuencia de las variaciones que la perspectiva e investigación científica estaba produciendo en las ciencias humanas o espirituales, con respecto a la objetividad real que puede tener el sujeto, afectaba la perspectiva filosófica de la época.

En este sentido, aun cuando a principios del siglo XIX, Hegel ya había postulado que el sujeto es parte de un mundo en el que vive, al cual conforma y en el cual se conforma, es Husserl, a principios del XX, en Alemania, quien señala que junto con a la deducción trascendental kantiana existía una especie de deducción empírica en la cual se daba de igual modo, pero con un sentido diferente, la representación del mundo. Esta última no podía desprenderse de la intencionalidad. Percibir, abstraer, trabajar con algo, implica, ya de antemano, una intención en la relación para con lo otro (Husserl, 1990: 39-40). Inclusive, la forma de percibir y considerar lo espacio-temporal es diferente entre las culturas de una misma época e históricamente se ha incrementado².

El mundo tiene un sentido para mí, y yo adquiero sentido *en* y *para* el mundo. Husserl llamará espacio y tiempo a estos conceptos cuando se refieren al campo de las ciencias, y los llamará espacialidad y temporalidad cuando se refieren al campo de la experiencia. Finalmente, concebirá como espacio fenomenológico al espacio de la experiencia concreta en el que los cuerpos se encuentran en reposo o en movimiento, pero no entendidas estas acciones en el sentido de la física tradicional sino a partir de la relación que la conciencia presenta hacia los objetos, pues estos últimos siempre están presentes físicamente pero pueden no estarlo en la conciencia; por ello, no hay un vacío como tal, sino una falta de conciencia hacia los objetos. Desde esta perspectiva, el espacio y el

tiempo se humanizan y dejan de ser intuiciones puras de la percepción, como consideraba Kant.

De manera casi simultánea, pero en el ámbito científico, Henri Poincaré establecía la relatividad del espacio y del tiempo; en este caso, no se trata de una situación referida a la subjetividad del individuo sino que se enfoca en las condiciones de percepción que tiene el individuo de los objetos. Poincaré consideraba que una variación proporcional de lo que se consideran las condiciones del espacio y tiempo absolutos, empleadas de forma común en la física, no podría ser percibida por el individuo, pues éste se encontraría inmerso dentro de la misma variación. La consideración de un espacio y tiempo absolutos requeriría de un observador totalmente ajeno a toda afectación del espacio y tiempo; al no ser este nuestro caso como individuos inmersos en el mundo, la forma de estudiar el universo dependía de la creación de un sistema, entendiendo todo sistema como un conjunto de relaciones establecidas, o preestablecidas, que nos permite guiarnos en cierto sentido. Por ello, *“el sentido del espacio se reduce a una asociación constante entre ciertas sensaciones y ciertos movimientos, o a la representación de estos pensamientos”* (Poincaré, 1946: 38).

Albert Einstein desarrollará más estas ideas en *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, publicado en 1916. En esta obra, comienza por establecer que nuestras descripciones espaciales siempre están referidas a cuerpos rígidos, como una barra métrica, por ejemplo, pues nuestra concepción del espacio tradicional se rige por la geometría euclidiana (conf. Einstein, 1998:6). Sin embargo, toda *“localización temporal tiene sólo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite”* (Einstein, 1998: 13).

De acuerdo con el continuo espacio-temporal que ya había establecido Poincaré, ésta “cuadrimensionalidad” refiere a un *“universo [que] se compone de sucesos individuales, cada uno de los cuales puede describirse mediante cuatro números, a saber, tres coordenadas espaciales x , y , z y una coordenada temporal, el valor del tiempo t ”* (conf. Einstein, 1998: 27); la incapacidad para concebir el universo de este modo surge de la física tradicional que separa el espacio del tiempo y que considera a este último solo como el elemento que permite diferenciar los cambios de un objeto dentro del espacio, o, mejor dicho, de la posición que tiene un objeto en un momento determinado con respecto a otra que le habíamos visto tener. La inclusión de Einstein del “recordar” es importante en este sentido, pues incluye el sentido de vivencia de la experiencia; este “recordar” es *“un principio de ordenación conceptual para vivencias (imaginadas) cuya viabilidad da pie al concepto de*

tiempo subjetivo, es decir, ese concepto de tiempo que remite a la ordenación de las vivencias del individuo" (Einstein, 1998:69), o, dicho en sus propias palabras, existe una

relación psicológica entre los conceptos de espacio, tiempo y suceso, por una parte, y las vivencias, por otra. Contemplados lógicamente, son creaciones libres de la inteligencia humana, herramientas del pensamiento que deben servir para relacionar vivencias y comprenderlas así mejor. El intento de tomar conciencia de las fuentes empíricas de estos conceptos básicos muestra hasta qué punto estamos realmente ligados a estos conceptos. De este modo nos hacemos conscientes de nuestra libertad, cuyo uso razonable en caso de necesidad es siempre un asunto duro (Einstein, 1998: 69).

Heidegger retomará las ideas de Husserl y la teoría de Einstein³ en su exposición sobre *El concepto del tiempo*, conferencia que impartió en Maburgo en 1924, para formular sus primeras disertaciones en torno al ser. En esta conferencia, Heidegger trata de diferenciar la idea de *existencia* como presencia fáctica de la idea de existencia como un accionar por medio del cual el ser se manifiesta en el mundo⁴. Este actuar se inserta en la cotidianidad: es en la vida cotidiana, interactuando con el mundo y con los otros, que el ser se manifiesta, que puede ser-ahí. El ser-ahí es en un *ahora* y en un *aquí*; se trata de un ser fáctico espacio-temporal. Con base en esto, Heidegger señala "*dos de las características de esta interpretación: 1) la irreversibilidad; 2) la homogeneización en puntos del ahora*" (conf. Heidegger, 1999: 54).

La primera se debe a que el ser está concentrado en el presente y olvida el futuro, viviendo sólo del pasado; la segunda, a que la concepción del tiempo en términos espaciales ha conducido hacia una pérdida del sentido originario del tiempo y, sin embargo, estos son los modos del ser en la cotidianidad. "*El ser-ahí es el tiempo, el tiempo es temporal. El ser-ahí no es el tiempo, sino la temporalidad*" y, por ello, "*el tiempo carece de sentido; el tiempo es temporal*" (Heidegger, 1999: 58). Pero no será sino hasta *El ser y el tiempo* que, como lo señala Safranski, el mensaje ontológico es desentrañado al afirmarse que "*el sentido del ser, en efecto, es el tiempo; pero el tiempo no es ningún tanteo de dones, no nos da ningún contenido y ninguna orientación. El sentido es el tiempo, pero el tiempo no 'da' ningún sentido*" (Safranski, 2003:190).

Heidegger también profundizará la idea de Poincaré referente a la conciencia que tiene el sujeto acerca del mundo, la cual le permite adquirir conciencia de él mismo; pero, para Heidegger, el ser inserto en el mundo no solo se trata de una cuestión de conciencia sino que requiere e implica dar sentido al mundo para que él mismo pueda adquirir sentido en el mundo⁵. No se puede concebir un sujeto fuera del espacio como concepto, pero es el propio sujeto quien establece los parámetros y alcances del concepto espacial; existe una relación

de co-pertenencia inquebrantable donde la anulación de uno de los términos implica la imposibilidad del otro.

Estas ideas tuvieron su reflejo en el ámbito artístico, especialmente en el movimiento De Stijl, nacido en Holanda tras la Primera Guerra Mundial, que promulga en su primer manifiesto de 1918, una visión más humanista del hombre al intentar liberarlo de esas aparentes leyes inmutables producto del spinozismo y calvinismo al cual pertenecían culturalmente estos artistas⁶. Van Doesburg, principal promotor del De Stijl, sería invitado en 1922 a Weimar, Alemania, donde sus ideas opuestas a las de la Bauhaus, ocasionarían un cisma dentro de esta escuela al provocar actitudes demasiado liberales para la época de posguerra en un ambiente de grave crisis económica, lo que forzó a las autoridades de Tubinga a exigir un reporte de actividades a Gropius, director en turno de la Bauhaus; este reporte incluía una exhibición de trabajos que ayudaría a promover por Europa no sólo la visión de la Bauhaus sino también del De Stijl. Esta exposición atrajo la vista del gobierno alemán que empezó a hacer encargos a los miembros de la Bauhaus, situación que generaría una crítica política a esta escuela desde diferentes frentes: la izquierda los acusó de capitalistas, y la derecha de subversivos, generando un conflicto que conduciría al cierre de la escuela de Weimar y su reapertura en Dessau⁷. Para Safranski, la situación política de Weimar, aunada a la crisis económica de Alemania y otros factores sociopolíticos, pudieron haber impulsado la idea de la “angustia” como parte del sentimiento general de crisis que vivía este país, situación que se refleja en la filosofía de Heidegger.

Tras su estancia en Weimar, Theo van Doesburg viaja a París donde, en 1924, redacta su manifiesto *Hacia una arquitectura plástica*⁸, en el que establece, entre otras cosas, que la arquitectura debe ser “económica” haciendo un uso eficaz de sus elementos, “funcional” al reconocer exactamente sus requerimientos y hacer que el espacio esté “dividido estrictamente en superficies rectangulares, que no poseen ninguna individualidad por sí mismas” y que, aún estando “sobre la base de interdependencias de relaciones”, “pueden concebirse como si se extendieran hasta el infinito”. Esta nueva arquitectura “ha *abierto* las paredes y ha eliminado así la división entre interior y exterior. *Las paredes han dejado de ser portantes*, sólo son puntos de apoyo suplementarios”, lo cual permite “una planta nueva, abierta, completamente distinta de la clásica, pues el interior y el exterior se interpenetran” (Conrads, 1963: 121-126). Además, parafraseando lo enunciado por Einstein en el campo de la Física, esta nueva arquitectura dejaría de ser

pensada sólo en términos de espacio y debería incluir el tiempo como uno de sus parámetros:

La altura, la longitud y la profundidad más el tiempo adquieren una expresión plástica completamente nueva en espacios abiertos. De esta manera, la arquitectura logra un aspecto más o menos fluctuante [...] que contrarresta por así decirlo la fuerza de gravedad de la naturaleza (Conrads, 1963: 124).

La Casa Schröder-Schröder en Utrech, de 1924, de Gerrit Rietveld, es el mejor ejemplo de esta nueva concepción de la arquitectura. *“Su principal nivel habitable en la plataforma superior, con su abierto plano transformable, ejemplificaba, a pesar de su construcción tradicional en ladrillo y madera, su postulado de una arquitectura dinámica liberada del estorbo de paredes de carga y de las restricciones impuestas por aberturas horadadas”* (Frampton, 1981: 147). El flujo espacial no se mantiene solo en el interior de la casa. El empleo de grandes ventanales y la eliminación de elementos de soporte en las esquinas del volumen permiten un mayor contacto y eliminan las diferencias entre el espacio interior y el exterior. Theodor Brown, biógrafo de Rietveld, comenta que lo más notable de esta casa es la independencia visual de sus partes:

Esta independencia se ha conseguido de diversas maneras: mediante el uso de componentes que se solapan, la utilización del color para acentuar la identidad de los diferentes elementos y la separación física de los planos. El efecto global es de apertura e ingravidez; percibimos la casa Schröder no como una masa monolítica y cúbica, sino como un conjunto de planos y líneas libremente conectados que parecen suspendidos en el espacio. El interior muestra la misma flexibilidad de diseño que el exterior. Los únicos volúmenes fijos de la planta superior son el cuarto de baño y la caja de la escalera. El resto del espacio es una amplia zona que puede subdividirse en volúmenes más pequeños mediante paneles corredizos. Las ‘habitaciones’ que se crean cuando estos paneles se sitúan en su sitio son adaptables a diferentes funciones, lo que permite la modificación del espacio según las cambiantes necesidades de sus habitantes. La impresión que se obtiene es siempre de una rica articulación del espacio, incluso cuando los paneles están totalmente abiertos (Friedman, 1986: 137).

El pensamiento del De Stijl se había ido extendiendo por todo el continente y sus ideas afectarían también la visión Le Corbusier. En la Maison Citrohan [Von Moos, 1977: 98-102], que aunque diseñada originalmente en 1920 fue sufriendo diversas modificaciones hasta verse construida en 1927, se muestra esta nueva forma de concebir el habitar. Esta casa, cuyo nombre hace alusión al *Citroën* por ser pensada para su producción en serie, fue expuesta en el Salón de Otoño de 1922 de París, es decir, antes de que se desarrollaran las propuestas, en sus respectivos ámbitos, por parte de Heidegger y de Van Doesburg. Pero la influencia de estos últimos se ve reflejada en 1926, cuando esta vivienda

exhibida sea teorizada y publicada en lo que Le Corbusier llamará *Les 5 points d'une architecture nouvelle*, que son:

1) los pilotis que elevaban la masa sobre el suelo; 2) el plano libre, conseguido mediante la separación entre las columnas de carga y las paredes subdivisorias del espacio; 3) la fachada libre, el corolario del plano libre en el plano vertical; 4) la larga ventana horizontal deslizante o fenêtre en longueur, y finalmente 5) el jardín en el tejado que restauraba, supuestamente, la zona de suelo cubierta por el bosque (Frampton, 1981: 157).

Para de Le Corbusier, la planta libre es concebida como un medio para liberar tanto la forma como la función de la rigidez de los elementos estructurales, logrando, inclusive, que las plantas de los diferentes niveles no tuviesen que ser repetitivas: “Las plantas no tienen que estar más una encima de la otra. Son libres. Hay ahorro en el volumen debido a un uso riguroso de cada centímetro. Hay ahorro en dinero. ¡Conveniencia racional para la nueva planta!” (Benevolo, 1977: 444). Es decir, se radicaliza, en cierta forma, la propuesta funcionalista de Albert Kahn al explotar sus posibilidades también a nivel estético y de composición de la obra arquitectónica.

¿Es posible establecer una influencia directa y recíproca entre las ideas de Le Corbusier y del De Stijl en la filosofía de Heidegger? Difícilmente. Sin embargo, tampoco se podría descartar que la influencia que tuvo el De Stijl en la Bauhaus y en el pensamiento alemán de la época, sobre todo durante la crisis de Weimar, hayan pasado desapercibidas para el filósofo, y las de este último, de forma subsecuente, en el reconocido arquitecto que se mantenía en constante intercambio de ideas con los arquitectos alemanes, quienes, a su vez, habían sido influidos por las exposiciones de Van Doesburg y Piet Mondrian; estas ideas serían notadas también por Heidegger debido al alcance mediático que ocasionaba la existencia de la Bauhaus en la política alemana.

Pudiese parecer forzada la siguiente conjetura, pero la forma de concebir las posibilidades de la planta libre parecerían encontrar una justificación existencial en *El ser y el tiempo*, de 1927. En esta obra, Heidegger considera que espacio y tiempo preceden al ser en su existencia, teniendo el tiempo importancia primordial pues es éste el que se identifica con el ser y lo determina; el espacio, por su lado, se referirá más al mundo que rodea al ser, al mundo que le precede y en el que se encuentran las cosas con las que ha de interrelacionarse. El ser es temporal y es espacial. Los conceptos de espacio y tiempo son conceptos estudiados por diversas disciplinas; espacialidad y temporalidad, en cambio, se refieren a lo mundano, a la cotidianidad, a un mundo que no requiere ser estudiado sino ser aprehendido. Afirmaciones como “ser-ahí” y “ser-en-el-mundo” indican una relación entre ser, espacio y

tiempo: el ser es en este lugar y en este momento, y el ser lo es consigo mismo y con aquello que le rodea. Al estar la espacialidad referida al ser, queda en función de este. Las relaciones de proximidad y orientación espacial de los objetos con el ser, más que deberse a dimensiones espaciales, refieren a un “mostrarse”, a una necesidad de lo “útil” que hace que el objeto aparezca no como presencia física, pues ya se encontraba ahí, sino como objeto del cual se tiene necesidad. Esto no implica que estas relaciones sean relativistas; son tan precisas como las de la ciencia pues los objetos están allí con respecto a mí. Trasladando estas nociones a la idea de la planta libre, podríamos decir que los requerimientos espaciales del ser humano no se basan en distancias sino en la posibilidad de contar con un espacio contenedor de los elementos y condiciones que permitan la satisfacción de ciertas necesidades; no se satisfacen dimensiones en el espacio sino acciones en el espacio. Esto podría hacer pensar que las cosas son vistas sólo como útiles y que hacer presente la cosa o el sitio depende de la necesidad o manipulación del útil; pero no necesariamente es así. La cosa existe independientemente del sujeto, pero es el sujeto quien le da sentido a dicho objeto como “algo que es para”; y este “ser para” puede referir a algo más que la función originaria para la cual el objeto fue concebido. Se hacen presentes por que están “a la mano”, al alcance de uno en el momento en el que se les requiere. Las distancias entre el ser y las cosas que le rodean, aunque sean idénticas en su medición física, existencialmente pueden variar dependiendo de la accesibilidad y necesidad que el sujeto tenga de ellas.

Sucede algo similar con la direccionalidad. Orientarse en el mundo no es sólo establecer la posición de las cosas con respecto al ser; orientarse en el mundo es dotar espacialmente al mundo de un sentido; es proveerle del sentido de lugar. Esto se da ya sea porque el espacio sobresale de forma natural o porque

uno, cultural, emocional o intencionalmente, les dota de dicho sentido. El mundo está poblado de elementos significativos que aparecen o se ocultan a nuestro ser, a nuestra conciencia. En *Construir, pensar, habitar*, de 1951, Heidegger hace notar precisamente que la capacidad del habitar no depende de las dimensiones espaciales sino de la posibilidad que tiene el individuo de tomar posesión del lugar, de hacerlo aparecer. Las diferenciaciones espaciales no requieren, pues, la presencia de muros; sería, mas bien, la presencia de los objetos que el individuo emplea para sus actividades cotidianas lo que marca esta diferenciación. Mary McLeod afirma que *"la arquitectura satisface la función, pero también la interpreta, expande y transforma de forma exponencial"* [McLeod, 2003: 50]. Podríamos también decir que es el ser quien interpreta, expande y transforma el espacio-tiempo de la arquitectura en forma exponencial. Por mucho tiempo se ha mantenido el debate acerca de si el tiempo es espacial o de si el espacio es temporal; pero, si giramos hacia el ser, podríamos establecer que espacio y tiempo son posibles sólo con el ser. El ser no define el concepto de espacio ni el concepto del tiempo; pero les da sentido, establece aquello que son y que pueden ser; y, sin embargo, el ser no debe comprenderse como una entidad superior a ellos pues el ser sólo es posible aquí y ahora; el ser sólo lo es en el espacio y en el tiempo, en la espacialidad y en la temporalidad.

Quizá el primer arquitecto que logró entender las ideas de Heidegger es el alemán Mies van der Rohe¹⁰. Mies, un gran admirador de las posibilidades que el vidrio y sus reflejos ofrecían, da un giro hacia 1923 debido a los diversos cambios culturales y artísticos de la época y el desarrollo de la industria metalúrgica para su uso doméstico. El Pabellón del estado Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929, muestra las ideas espacio-temporales expuestas por el De Stijl; esta edificación no tenía una función

definida: el Pabellón era la propia exhibición, pero, la Casa Tugendhat, en Brno, Checoslovaquia, construida en 1930, será la obra que manifieste realmente las posibilidades abiertas por la ontología heideggeriana. Esta casa de dos niveles todavía muestra en la planta alta una separación entre las recámaras y la zona de acceso, pues es por este nivel por el cual se llega desde la calle. La planta baja, por el contrario, es mucho más abierta y transparente y aloja las áreas sociales. Esta casa

a pesar de no disponer de espacios cerrados y de mantener una continuidad visual, la sala sí define unos claros límites entre zonas especializadas mediante diversos mecanismos: el puntuado de los pilares dispuestos en una malla de 5 X 5 m, las cortinas de terciopelo que se corren y se descorren, las alfombras que delimitan ambos ámbitos sobre el pavimento, la precisa disposición de los muebles y la referencia constante de dos planos verticales exentos, uno plano (la pared de ónice) y otro curvo (la pared de ébano del comedor). Los mecanismos resultan de una gran efectividad y hacen que un leve desplazamiento – como alejarse de una pared, salir de una alfombra, entrar en el nicho de la pared curva, colocarse junto a un pilar o detrás de una cortina – provoque cambios radicales de ambientes (Puente, 2008: 118).

No son pocos los simbolismos tomados de la fenomenología que esta casa encierra en el manejo de los espacios y los materiales. Así, por ejemplo, “el comedor de contrachapado, revestido de ébano, evocaba la sustentación de la vida a la que estaba dedicado el espacio”, mientras que “*el plano rectilíneo de ónix, que dividía el volumen vital de la casa significaba, a través de su superficie, la ‘mundanidad’ de los espacios que cabía hallar a cada lado de la misma: la sala de estar y el estudio*” (Frampton, 1981: 167).

En 1930, Mies fue nombrado director de la Bauhaus y publicaría, con este motivo, su ensayo *La nueva era*. En este ensayo, Mies llamaba a aceptar una nueva era marcada por la mecanización y la estandarización, condicionada por factores económicos y sociales y la necesidad de una autoafirmación ante las circunstancias. “Lo importante no es el ‘qué’ sino el ‘cómo’”, dice Mies, mientras llama a afirmar nuevos valores y objetivos definidos. Lo que es de llamar la atención para el presente estudio se encuentra en su conclusión, donde afirma que “*el sentido y razón de ser de toda época, y por tanto también de la nueva, radica única y exclusivamente en el hecho de que proporcione al espíritu las condiciones previas, la posibilidad de existir*” (Conrads, 1963: 185-186).

Así, Mies acepta el reto lanzado por Heidegger en la filosofía y plantea una arquitectura que no restrinja sino que amplíe las posibilidades del ser. Espacio y tiempo, estructurados en la forma arquitectónica, se transforman en existenciaris; el “ser-en-el-mundo” no se conforma con estar inserto en condiciones específicas espacio-temporales; es labor del arquitecto eliminar estas condicionantes para permitirle *ser*, manifestarse como lo que es y no por lo que se espera de él según la cotidianidad. Aunque seguirá desarrollando otros proyectos habitacionales, no será sino hasta 1951 cuando Mies desarrolle un proyecto icónico que manifieste esta nueva concepción de la arquitectura. La Casa Farnsworth, en Plano, Estados Unidos, se ubica en medio de una zona boscosa que le brindaba aislamiento y se regía por un programa mínimo de necesidades. La casa se levanta del terreno para no interrumpir la mirada ni la continuidad del terreno; todos los muros perimetrales son de vidrio, eliminando cualquier interrupción a la vista y proponiendo como contraste con el paisaje los dos planos horizontales que conforman el piso y el techo; el único volumen cerrado aloja la cocina, un baño con ducha, un baño para invitados y un ducto de instalaciones. No hay divisiones ni interiores ni con el entorno. El habitante está solo, desnudo frente a la naturaleza. Y este habitante

es quien, en su acción, en su hacer, define lo que cada zona de esta casa es. La casa se debe habitar para dotarla de sentido y para adquirir sentido en ella.

El uso, y posible abuso, de la planta libre hasta nuestros días no requiere de mayor explicación. Lo que cabe resaltar de la presente exposición es que la conjunción de las ideas científicas, filosóficas y artístico-arquitectónicas que se han mencionado, provocaron un cambio en la forma de concebir tanto el espacio como el tiempo y la relación entre ambos. Las definiciones que por siglos habían regido la visión de la arquitectura como estructuradora de espacios darán paso a otra forma de concebir la arquitectura como estructuradora del tiempo. Y las causas de esto no necesariamente provinieron de la propia disciplina. Una arquitectura que se alimenta solamente de sus propios historicismos está condenada al obsoleto y a la repetición, entendida esta como copia. La arquitectura debe estar en constante contacto no solo con otras formas de arte sino que, también, debe mantenerse en constante actualización con lo que sucede en otras formas del pensar. Sólo de este modo, la arquitectura podrá ser una verdadera manifestación de las condiciones de su época.

Notas

¹Bucci [1993: 31-35]. Sobre este edificio, Giancarlo Consonni considera: “El edificio Packard responde al arquetipo ideal del espacio hacia el cual la modernidad se había estado moviendo desde el siglo XVIII. Era un espacio universal tan cercano como era posible a la pureza y abstracción del espacio cartesiano en el que la ausencia de obstáculos (elementos de soporte) alcanzaba la mayor libertad de movimiento y la más flexible adaptación a los cambios funcionales”. [Bucci, 1993: 18].

²Hall [1997] hace un profundo estudio actualizado referente a la variación cultural que se tiene de la percepción espacial, mientras que Levine [2006] lo hace con respecto a la variación que existe en la percepción del tiempo en diferentes culturas

³Heidegger [2006: 18-19] menciona su conocimiento al respecto de la teoría de la relatividad de forma introductoria a lo que es su curso.

⁴“[Para Heidegger] Existencia es un ente que, a diferencia de otros, como las piedras, las plantas y los animales, está en una relación consigo mismo. No sólo ‘es’, sino que se apercebe de que es ‘ahí’. Y sólo porque se da esta apercepción de sí mismo, puede abrirse también el horizonte entero del cuidado y del tiempo. Por tanto, existir no es un estar dado, sino una realización, un movimiento”. Safranski [2003: 157].

⁵“Ni el espacio es el sujeto, ni el mundo es en el espacio. [...]. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni éste contempla el mundo ‘como si’ fuese en un espacio, sino que el ‘sujeto’ ontológicamente bien comprendido, el ‘ser ahí’, es espacial. Y por ser el ‘ser ahí’ espacial del modo descrito, es por lo que se manifiesta el espacio como un a priori. Este término no quiere decir nada de una previa pertenencia a un sujeto, por lo pronto sin mundo,

que emitiría un espacio. Aprioridad quiere decir aquí: anterioridad del hacer frente a un espacio (como paraje) en el hacer frente lo 'a la mano' del caso en el mundo circundante". Heidegger [2005: 127].

⁶ Frampton [1981: 144-150].

⁷ Un estudio completo de las condiciones socioculturales y políticas que envolvieron a todo el proceso de la Bauhaus ha sido desarrollado por Hochman [2002].

⁸ Cabe mencionar que ya en 1922, van Doesburg había dejado entrever la idea de que "el plasticismo arquitectónico debería evolucionar de las necesidades funcionales que determinan la división del espacio" en su escrito "The will of style: The reconstruction of life, art and technology" [Jaffé, 1970: 160].

⁹ En "No axiom but the plastic", de 1923, Mondrian hace constante referencia a las relatividad en el arte como reinterpretación de la teoría de la relatividad, mientras que Theo van Doesburg, en "Painting and Sculpture", de 1926, hace referencia tanto a la teoría de la relatividad como a la fenomenología. Jaffé [1970: 188-190 y 206-212 respectivamente].

¹⁰ En varias partes de sus "conversaciones", Mies comenta su descubrimiento y constante gusto por las lecturas filosóficas [Puente: 2006].

Referencias

- Bucci, F. (1993) *Albert Kahn. Architect of Ford*. New York, Princeton Architectural Press.
- Benevolo, L. (1977). *History of modern architecture* V. II. Cambridge, MIT Press.
- Conrad, U. (1963) *Programas y manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen
- Einsten, A. (1998) *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid, Altaya.
- Frampton, K. (1981) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Friedman, M. (1986) *De Stijl 1917-1931: visiones de utopía*. Madrid: Alianza.
- Hall, E. (1997) *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI.
- Heidegger, M. (1994) *Conferencias y artículos*. Barcelona, Del Serbal.
- (1999) *El concepto del tiempo*. Madrid, Trotta.
- (2005) *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006) *Prolegómenos para una historia del concepto del tiempo*. Madrid, Alianza.
- Hochman, E. (2002) *La Bauhaus, crisol de la modernidad*. Barcelona, Paidós.
- Husserl, E. (1990) *El artículo de la encyclopædia britannica*. México, UNAM.
- Jaffé, H. (1970) *De Stijl*. Londres, Thames & Hudson.
- Levine, R. (2006) *Una geografía del tiempo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- McLeod, M. (2003) *The state of Architecture at the beginning of the 21st century*. New York: Monacelli Press – Columbia Books of Architecture.
- Poincaré, H. (1946) *Últimos pensamientos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Puente, Moisés (2006) *Conversaciones con Mies van der Rohe: certezas americanas*. Barcelona, Gustavo Gili.

(2008) Ed. *Invitado. Mies van der Rohe. Casas. Revista 2G. No. 48/49.* Barcelona, Gustavo Gili.

Safranski, R. (2003) *Un maestro de Alemania.* Barcelona, Tusquets.

Von Moos, S. (1977) *Le Corbusier.* Barcelona, Lumen.

Graciela Santana Benhumea

Resumen

La presente ponencia tiene que ver con la arquitectura como filosofía, arte, diseño y literatura y con la filosofía como arquitectura. Aunque los límites que separan a la filosofía, la arquitectura y la literatura parecen difusos, dichas disciplinas interaccionan pues, en el fondo, comparten un mismo material: la razón, la experiencia humana y la expresión gráfica. Filosofía, arquitectura, diseño y letras están intercomunicados en La Ciudad del Sol del filósofo y escritor italiano Tomás Campanella, quien demuestra que el estilo arquitectónico de su ciudad utópica es inseparable de su sistema filosófico, mismo que, a la vez, enriquece al arte y al diseño con su creación literaria y ofrece una estructura que puede parangonarse con ciertos conceptos arquitectónicos.

Palabras Clave: campana, estilo, utopía, barroco, bell, sun, prison, nature.

La Ciudad del Sol de Tomás Campanella

La Ciudad del Sol del fraile calabrés Tomás Campanella (1568-1639), es una de las obras utópicas más conocidas y difundidas en el mundo. Forma parte de las utopías clásicas junto con *La Atlántida de Platón*, *la Utopía de Tomás Moro* y *la Nueva Atlántida de Francis Bacon*. Nuestro interés al analizarla en el Primer Congreso Internacional de Filosofía, arte y diseño, obedece a que la peculiar conformación de la ciudad ideal de Campanella ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones en relación con la tratadística del Renacimiento por los historiadores de la forma urbana. En la propuesta campanelliana de una ciudad utópica con régimen teocrático y de comunidad de bienes, la filosofía, la arquitectura y la pintura juegan un papel protagónico y de primer orden, y son obligados y constantes referentes existenciales de

su sociedad. Para entenderla, debemos remontarnos a las ciudades ideales del Renacimiento italiano.

Las ciudades ideales del Renacimiento Italiano

En la Italia de la segunda mitad del siglo XV, la ciudad se convirtió, con el humanismo renacentista, en tema de interés prioritario. Príncipes y artistas proponían nuevos modos de organización social, cultural y política. Se planteó una nueva idea de ciudad inspirada en los modelos de la antigüedad grecolatina (especialmente en *La Atlántida* de Platón) y la nueva cultura figurativa para la creación de una nueva iconografía. Se acuñaron nuevos conceptos filosóficos y políticos acerca de la sociedad y del individuo, la preocupación por la vida cotidiana y las cuestiones relacionadas con la organización espacial de la ciudad. Urbanísticamente, los textos de Platón y de Vitruvio fueron fundamentales en la definición de la imagen de la ciudad ideal.

A partir de la crisis de la Escolástica (de la que Tomás Campanella fue acérrimo enemigo), se produjo un cambio radical en la filosofía, la arquitectura y la literatura. El mundo renacentista entró a la separación indiscutible de la fe y la razón; y pasó de la escolástica al nominalismo; en resumen, transitó del teocentrismo al antropocentrismo, del gótico medieval al Renacimiento. “La fe, y por lo tanto Dios, quedaron reducidos al ámbito de la teología” (Marijuán, 2013: 106).

Las catedrales se convirtieron en la “ciudad de Dios”, defendidas por medio de torres y almenas, según la visión descrita en el Apocalipsis. “Los elementos se agruparon según el orden divino, siguiendo a Plotino y al Pseudo-Aeropagita. Las relaciones espaciales se consideraron fruto de Dios; el espacio fue inmaterial; la luz, divina” (Marijuán, 2013: 106).

Este antropocentrismo traería en consecuencia el auge de la razón y de la naturaleza, mismo que causó algunos de los rasgos más típicos del *Renacimiento*. Por ejemplo, a partir de entonces, el espacio estuvo ordenado racionalmente por las matemáticas y las proporciones dictaron la belleza de las construcciones, ya no el misticismo.

En ese nuevo espacio racional, las iglesias y edificios tomaron formas abstractas, como círculos y cuadrados. La luz se convirtió en un juguete del arquitecto, quien manejó la técnica tan perfectamente que pudo controlar la naturaleza. También cambió el enfoque de los edificios; empezaron a centrarse

en el visitante o el espectador y su visión subjetiva; en resumen, “colocaron al hombre en el centro de la arquitectura” (Marijuán, 2013: 106).

Características de las ciudades ideales

Teóricamente, las ciudades ideales en el *Renacimiento* tendrían dos características: el intento de crear un estado perfecto que garantizara la armonía entre las diversas esferas de la vida ciudadana y la voluntad de darles una imagen ordenada y bien planteada de acuerdo con los principios de la geometría y de la nueva perspectiva pictórica.

En libros de política se convirtieron los tratados de arquitectura, con temas relativos a la higiene urbana, la salubridad, la defensa o el aprovisionamiento de la ciudad y a la necesidad de racionalizar el espacio urbano.

Las ciudades debían ser funcionales, con calles orientadas en sentido opuesto a la dirección de los vientos y favorables a la defensa. En dichas calles se levantarían los edificios públicos o religiosos, y las plazas tendrían trazo circular con estructura radio céntrica, compuesta por calles que partían de un eje central y se dirigían a las torres colocadas en los vértices de los lados de su perímetro urbano, generalmente, en una muralla subdividida en una cantidad de lados que siempre eran múltiplos de ocho.

La forma circular tuvo importantes connotaciones simbólicas. La ciudad ideal fue entendida como un microcosmos al que se unía la concepción medieval de Cristo (cuerpo cósmico-esférico, del que, según San Agustín, participaría el hombre). Concepto humanista del hombre como reflejo del universo. Elementos centralizados y circulares, de influencia contundente para definir la ciudad ideal.

Las principales ciudades ideales más conocidas durante los siglos XII al XVII, fueron: *Adocentyn de Egipto*, *La Atlántida de Platón*, *La Ciudad Ideal de León Battista Alberti*, *la Sforzinda de Antonio Averlino “Il Filarete”*, *la Utopía de Tomás Moro*, *La Ciudad de Dios de San Agustín*, *Cristianópolis de Johan Valentín Andreae*, *La Ciudad de la Verdad de Bartolomeu del Bene*, *La Nueva Atlántida de Francis Bacon*, *Palmanova de Vincenzo Scamozzi* y *La Ciudad del Sol de Tomás Campanella*,

La Ciudad del Sol de Campanella (1623) fue el ideal de la sociedad de la Contrarreforma y la *Christianópolis* (1619) de Johannes Valentinus de Andreae, la utopía política del protestantismo. Ambos definirían, a través de sus

respectivas obras, un modelo de sociedad cristiana. Sus espacios organizados geoméricamente, tendrían un importante significado simbólico, poniendo en relación el Humanismo con el Cristianismo.

Filosofía de la ciudad del sol

Tomás Campanella en su búsqueda de la ciudad ideal estuvo claramente influenciado por las filosofías de Platón, Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Bernardino Telesio quienes llevaron a su culminación el postulado de una correlación a la vez mística y matemática entre el mundo invisible y el visible, entre el macrocosmos y el microcosmos de lo que son buen testimonio las iglesias renacentistas. Inspirado también en la filosofía teúrgica de Ficino, heredera también del *Picatrix*, libro conocido ampliamente en la Edad Media y donde se describe la ciudad mágica –reparar en que la utopía es consustancial a la ciudad- de Adocentyn construida en Egipto por Hermes Trimegisto: “en ella una montaña era coronada por un templo poseía un faro que iluminaba, de acuerdo a los signos astrológicos, a la construcción radial edificada en círculos concéntricos como el modelo original de la ciudad ideal narrada por Platón en el *Critias*” (González, 2004: 23). *La Ciudad del Sol* de Campanella tiene análogas cualidades, aunque merece destacarse que el propio Campanella participó en una revolución en Calabria, donde pretendía instalar una república ideal, los conceptos políticos expresados en su obra –y vertidos también en otra anterior denominada *Aforismos políticos*– lo que le significó un proceso por herejía, y que por cierto estaba relacionado con la acción militante en este sentido. Todo ello le valió a nuestro autor diferentes procesos y juicios por los que pasó encarcelado veintisiete años de su vida y en los que escribió innumerables tratados de teología, metafísica, astrología y magia. Los planetas tenían para él una influencia extraordinaria, no sólo sobre la psique humana sino sobre todas las cosas y en todo tiempo y lugar, ya que constituían la cosmización permanente del Universo que era visto como un animal gigantesco que, como el hombre, “poseía cuerpo y alma, estaba animado perpetuamente y no podía repetirse puesto que cada una de las variables posibles era una singularidad propia de su manifestación” (González, 2004: 24).

La filosofía de Campanella que, como se ha dicho, provenía en gran parte de las tesis de Telesio y Bruno, del naturalismo del primero y de la naturaleza animada del segundo, y fue tomada en cuenta para construir un gran engranaje político-religioso que haría posible una gran reforma del cristianismo como unificador de todo el género humano dentro de una misma teocracia. La obra general de Campanella muestra, tanto como su vida, el gran número de sus intereses. Su pasión por la política, la poesía, la magia o la ciencia, es paralela a su peregrinar tanto por cárceles de todo tipo, como por las más poderosas

cortes de la época como las de Urbano VIII, en Roma, y Luis XIII y Richelieu, en Francia (Andreella, 2001: 3).

Campanella en *La Ciudad del Sol* ejemplifica su proyecto político de crear una monarquía universal cuya cabeza sea la unión del poder político y religioso. Esta mezcla de elementos heterogéneos (filosofía, magia, ciencia) no es tan extraña como en principio puede parecernos, pues magia y ciencia constituyen, en los umbrales de la modernidad, una maraña difícil de desentrañar. El que estos dos universos estuvieran tan unidos lo evidencia la vida de Kepler, quien se ganaba la vida realizando cálculos astrológicos en la corte rudolfina de Praga.

Inscrita en el barroco del seiscientos, se ha observado a menudo en *La Ciudad del Sol* que una filosofía como la de Campanella opera en el campo del pensamiento arquitectónico y educativo de un modo muy parecido a como los artistas de la época operaban en el terreno plástico –y en el verbal–. Así como cada elemento de la Naturaleza refleja, desde su punto de vista, el universo entero, así también cada uno de los elementos de que se compone *La Ciudad del Sol* reproduce toda una estructura cultural y científica en la que se multiplican al infinito las columnas de su esquema filosófico.

La Ciudad del Sol en la literatura

Las múltiples reediciones de esa importante obra, escrita en 1602 y publicada en 1623, son numerosas y accesibles. Unas y otras razones justifican nuestro interés ya que en ella se centran no sólo la forma y la configuración de la ciudad, sino sus planteamientos filosóficos y políticos sin dejar de lado que es una obra literaria extraordinariamente escrita, además de que, arquitectónica y pictóricamente, está relacionada con las artes.

La Ciudad del Sol, como la *Utopía* de Moro tiene forma de diálogo, probablemente de la *República* platónica. Se trata, en verdad, de un diálogo “*narrativo*”, como la *Utopía* de Moro y como la misma República de Platón (si se exceptúa el libro I, de la misma, donde el diálogo es “*dramático*”). Los personajes no son más que dos: un caballero hospitalario (esto es, de la orden de Malta) y un navegante genovés o, como dice otra versión, “el Gran Maestro de los hospitalarios y un Almirante genovés o, huésped de aquél” (Cappelletti, 1966: p.47).

El autor los ha imaginado tales, quizás porque la Orden de los Hospitalarios estaba, por sus actividades, relacionada con los viajes a Oriente y porque el descubridor de América era precisamente un marino (o, si se quiere, un

almirante) genovés. *La ciudad del Sol* está situada, como “*Utopía*” y como la “*Nueva Atlántida*”, en una isla.

En verdad Campanella no nos da mucho detalle sobre su ubicación geográfica, pero sabemos que la misma se halla relativamente cerca de Taprobana, esto es, de Ceilán, pero al sur del Ecuador, es decir, “en el Océano Índico, como la “isla Panquea” de Evemero o como la “Ciudad Solar” de Diódoro Sículo” (Cappelletti 1966: 47). El nombre mismo del estado ideal de Tomás Campanella se relaciona quizás con esta última, que tenía también un régimen comunista, en la cual se adoraba al Sol y que, según Diódoro, había sido descubierta por el navegante Jámbulo. Es cierto, sin embargo, que el autor conocía también la existencia del imperio de los Incas, “cuya organización comportaba un cierto socialismo de Estado, en el cual se adoraba al Sol y cuyos soberanos eran precisamente descendientes del astro diurno” (Cappelletti 1966: 48).

panella, autor de *La Ciudad del Sol*, en pintura francesa de 1636.

Nadie puede considerar ya a *La Ciudad del Sol* después de las investigaciones de Amabile, como una mera fantasía exótica. En ella se expresa un ideal sociopolítico que Campanella, según el mismo Amabile sostiene, conserva hasta su muerte, aunque no siempre aparezcan las relaciones del mismo con las ideas y programas políticos concretos que expresa en otros escritos.

in grabado de 1552), retomado dos siglos después por el

Descripción arquitectónica de La Ciudad Del Sol socialista François Maria Charles
En el centro de una vastísima llanura surge una elevada colina, sobre la cual descansa la mayor parte de la Ciudad del Sol. Sin embargo, sus numerosas circunferencias se extienden mucho más allá de las faldas del monte, de modo que el diámetro de la ciudad tiene dos o más millas, y siete fedecientos treinta Mas, por el hecho de encontrarse edificada la ciudad sobre una colina, su capacidad es mayor que si estuviera en una llanura. Se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de uno de los siete planetas. Se pasa de uno a otro recinto por cuatro corredores y por cuatro puertas, orientadas respectivamente en la dirección de los cuatro puntos cardinales. La Ciudad está construida de tal manera que, si alguien lograra ganar el primer recinto, necesitaría redoblar su esfuerzo para conquistar el segundo; mayor aún, para el tercero. Y así sucesivamente, tendría que ir multiplicando sus fuerzas y empeños. Por consiguiente, “el que quisiera conquistarla, tendría que atacarla siete veces de tan llena que está de terraplenes y tan defendida con fortalezas, torres, máquinas de guerra y fosos” (González, 2004: 23).

En consecuencia, *La Ciudad del Sol* se configuró de forma racional, ocupando tanto una colina como un llano, tal y como ocurría en el caso de Amauroto,

la capital de la isla Utopía. Pero, aparte de estos escasos indicios, poco es lo que preocupó a Campanella la situación de su ciudad. A diferencia del caso de Moro, no hace referencia a los vientos ni a la existencia de agua, elementos que parecían indispensables a otros utopistas a la hora de trazar su lugar ideal. El autor no disimula la pura creación geométrica y circular que supone la ciudad y, al contrario, parece destacar que se trata de una construcción ideológica. Esto no quiere decir que se trate de una ciudad de Dios en la tierra, como a veces se ha dado a entender, sino una creación de la razón humana que, “a la manera platónica, esencializa las formas de la naturaleza, geometrizándolas, para llegar a conformar una unión metafísica”. (González, 2004: 23).

La descripción arquitectónica de *La Ciudad del Sol* la hace el propio Tomás Campanella en el siguiente texto:

“Se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de cada uno de los siete planetas. Se puede pasar de uno a otro por cuatro puertas orientadas respectivamente en dirección a los cuatro puntos cardinales. Desde allí se contemplan hermosos palacios, unidos tan estrechamente entre sí a lo largo del segundo círculo que puede decirse que forman un solo edificio. A la mitad de la altura de dichos palacios surge una serie de arcadas que se prolongan a lo largo del muro de todo el círculo, sobre las cuales hay galerías y se apoyan en hermosas columnas de amplia base que rodean casi totalmente el sub pórtico, como los peristilos o los claustros de los monjes” (Campanella, 2003: p. 84).

Además, en el centro de la ciudad se sitúa un gran templo solar, de planta circular, donde habita Hoh, el metafísico y el gobernante de la ciudad. Ideal platónico y alusión al Templo de Salomón. La ciudad se convierte así en un espacio metafísico cuya organización partía de la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos. Se alza sobre una colina y su estructura en círculos concentración reproducía al sistema astral. El templo central está edificado sobre columnas y presidido por un altar construido a imagen del Sol (Dios). Sobre él se levantan dos globos que representan el cielo y la tierra, así como una bóveda con todas las estrellas fijas. Establece una metáfora visual de la ciudad, que a través del conocimiento del cosmos, se convierte en símbolo del saber universal.

El templo campanelliano se entiende como una construcción geométrico-astroológica que preside la simbología cósmica de la ciudad entera: “El templo es completamente redondo y no está rodeado de muros, sino que se apoya en gruesas columnas, bellamente decoradas ” (García López, 1999: 160). Sobre el altar se ve únicamente un globo grande en el que está dibujado todo el cielo, y

otro que representa la tierra. Además, en el techo de la bóveda principal están pintadas y designadas con sus propios nombres todas las estrellas celestes.

El texto referido demuestra cómo se fusionan en la época: el pensamiento utópico, la reflexión política y las nuevas doctrinas del credo arquitectónico florentino. El vocabulario arquitectónico de Campanella: columnas, arcadas, peristilos, galerías, escaleras y capiteles, así como su vocabulario plástico: pinturas, adornos, decoración, dibujo, demuestran el estilo con el que dota a su relato a la par de una completa realidad constructiva y un foco de alusiones racionalistas. Cuando Campanella nos habla de sus cuatro puertas orientadas hacia los puntos cardinales nos hace pensar en la Villa Capra conocida como *La Rotonda*, del gran arquitecto De Vicenza, y al hablar del templo que está en el centro de su ciudad solar y describir sus pormenores arquitectónicos, nos hace recordar a Brunelleschi “con la cúpula sentada sobre tambor octagonal de la catedral de Santa María dei Fiore muy pronto emulada por Alberti, Miguel Ángel y Bramante, que pronto volverá este elemento arquitectónico un emblema no sólo de la arquitectura del periodo sino de la ciudad renacentista” (Giraldo Quintero, 2003: p. 27).

Pero sin duda uno de los puntos más llamativos de la creación de Campanella es la importantísima preeminencia que se concede a lo visual en la configuración de la ciudad. Sus muros se convierten en una gran ilustración de todas las artes y todos los saberes, “en un ideal de conocimiento universal que colmaba las aspiraciones de Campanella y que influiría posteriormente en los ideales pansóficos de personajes como Comenius” (García López, 1999: 161). Esos siete grandes círculos van a contener, gracias a las pinturas que contienen sus muros, una expresión del saber en un todo orgánico. En ellos se representan las ciencias y cuanto puede abarcar el conocimiento humano: las figuras matemáticas y las representaciones de las provincias de toda la tierra con su historia y sus alfabetos, las piedras preciosas y vulgares, los mares y ríos de todo el mundo, los vegetales y los animales y todas las artes mecánicas y sus instrumentos. Es por medio de este apoyo en lo visual con el que se establece la educación de los solarianos: “Hay maestros dedicados a explicar las pinturas, los cuales acostumbran a los niños a aprender todas las ciencias sin esfuerzo y como jugando” (op. cit.). Se trata de un método visual que se inscribe dentro de toda una corriente que afirmaba el aprendizaje por la práctica, con el gran libro de la naturaleza abierto ante representaciones. Así es como Campanella lo explica en las *Questiones*: “nosotros presentamos nuestra República no como dada por Dios, sino como un hallazgo de la Filosofía y de la razón humanas,

para demostrar que la verdad evangélica está de acuerdo con la naturaleza” (García López, 1999: 162).

A cuatro siglos de distancia, arte contemporáneo inspirado en La Ciudad del Sol de Tomás Campanella

Más de cuatrocientos años después, en pleno año 2015 del siglo XXI, la galería DPM de Urdesa, Ecuador, abrió la muestra Cul-de-Sac en la que el joven pintor Dennys Navas –perteneciente a la joven generación de artistas contemporáneos de Guayaquil–, hizo suyas las propuestas de ciudades utópicas de Tomás Campanella y de Bartolomeo del Bene para elaborar planos de ciudades que existen sólo en sus sueños. En tanto que Campanella y Bene plasman en sus proyectos edificaciones del Renacimiento, Navas hace su propia experimentación y configura las casas en su cotidianidad utilizando para ello la caña y el zinc. Estas construcciones constituyen el centro de su propuesta, mientras el entorno permanece solitario, sin vida. Al respecto, Rodolfo Kronfle, crítico de arte y curador de la muestra, señaló que la sucesión de figuras permite que el espectador se sienta como explorando una pintura de El Bosco, sinuosamente. Estas maquetas y bocetos, continúa Kronfle, se transforman en símbolos de lo que puede y ha salido mal, luego del fracaso de la planificación del porvenir y detrás de los experimentos sociales.

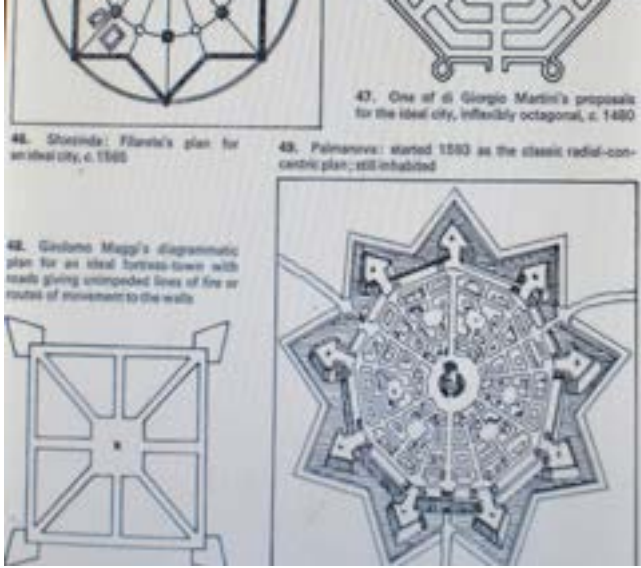
Lejos de pronunciarse en tono interpelante, el trabajo del artista ecuatoriano parece alinearse con “el principio esperanza” de Ernst Bloch. Es ahí, en ese espacio de inconformidad con el *statu quo*, donde aparecen todo tipo de mediaciones para lidiar con las fluctuantes condiciones del mundo, más allá de los logros o fracasos obtenidos en el camino.

Parte de la obra reciente de Dennys Navas abona a las evidencias artísticas sobre aquel inagotable “deseo” que llamamos utopía. Las pinturas y maquetas de su muestra Cul-de-Sac no aterrizan ingenuamente; sin embargo, de la visión de un futuro mejor, más bien concilian en clave paródica una arqueología de este impulso con la realidad pura y dura del presente (Ángela Portilla. <http://www>.

telegrafo.com.ec/cultura1/item/dennys-navas-ofrece-una-utopia-urbana-en-entredicho-sugerente.html).

Como sea, la exposición pictórica y arquitectónica referida, demuestra que el proyecto de ciudad ideal plasmado por Tomás Campanella en su *Ciudad del Sol* de 1623, continúa vigente en el mundo del arte contemporáneo.

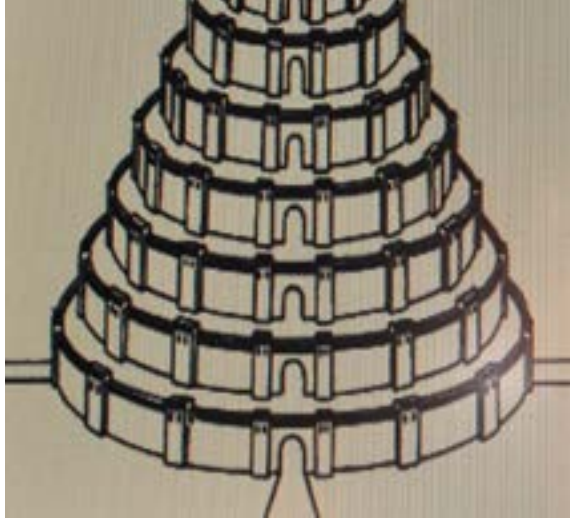




Planos de ciudades ideales, entre ellas Sforzinda y Palmanova, 1480, 1565, 1593



La Ciudad del Sol, interpretación arquitectónica, 1613



Interpretación renacentista de *La Ciudad del Sol*.

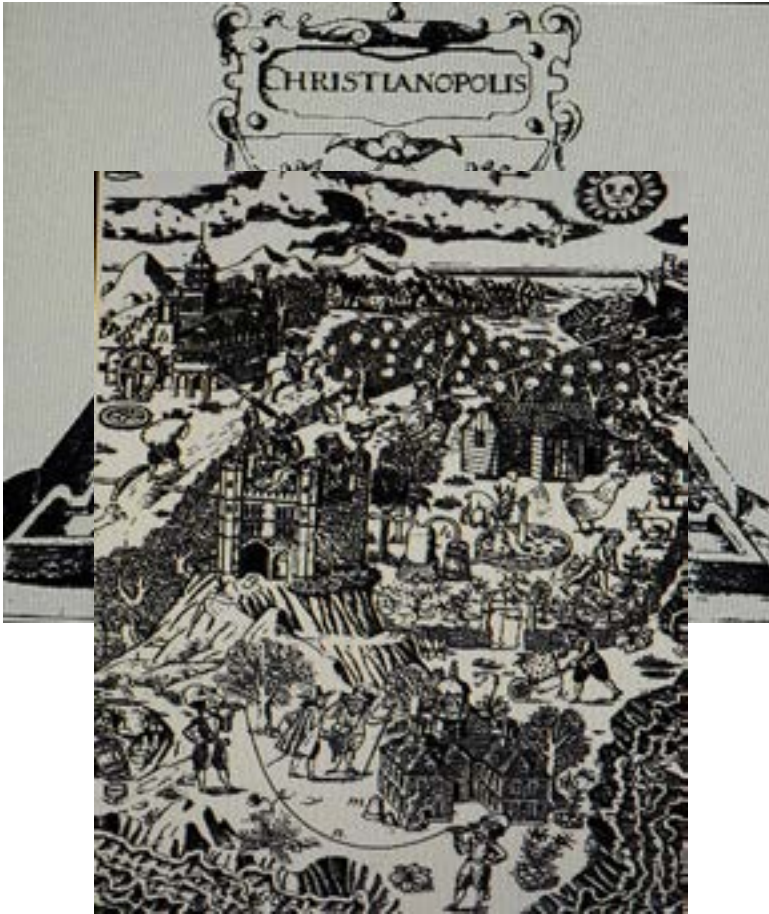
Veáse similitud con la Torre de Babel de Brueghel.



La Torre de Babel del pintor holandés Pieter Brueghel llamado El Viejo (1525 - 1569)



La Ciudad de la Verdad de Bartolomeu del Bene, 1609.
Nótese en ella la interpretación gráfica de La Ciudad del Sol



La Nueva Atlántida de Francis Bacon, 1626.



La actual Palmanova, Italia, construida por arquitectos e ingenieros venecianos en 1593.
Proyecto de Vincenzo Scamozzi (1548-1616)



Palmanova, hoy.



Centro de París. Nótese la planeación concéntrica.



Algun

Italia

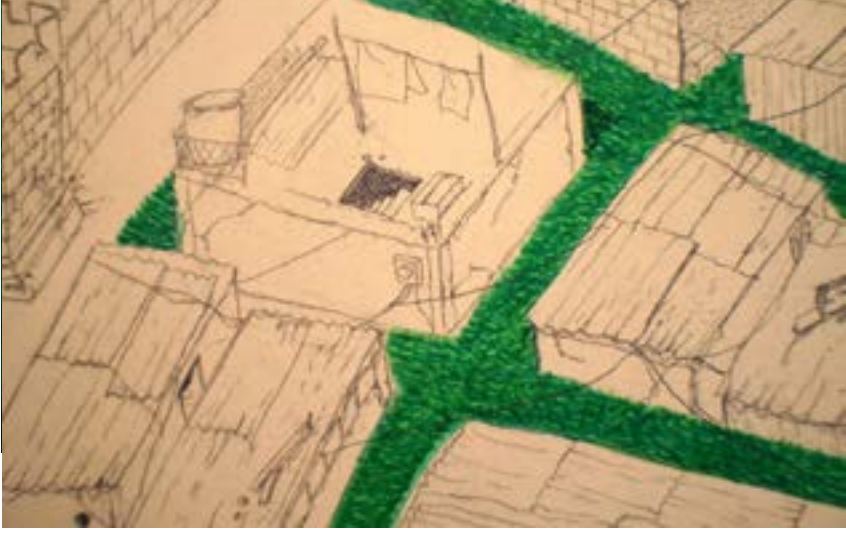
La Ciudad del Sol, interpretación contemporánea

ESPACIO HABITABLE	Una habitación	Dos habitaciones	Tres habitaciones
Estancia-comedor-cocina	20.4	32.64	48.96
1 Recámara	11.21	22.42	33.63
1 closet	1.37	2.74	4.11
Baño con ducha	3.56	3.56	3.56
Subtotal	36.54	61.36	90.26
Circulación y muros del 20%	7.308	12.272	18.052
Total	44	74	108

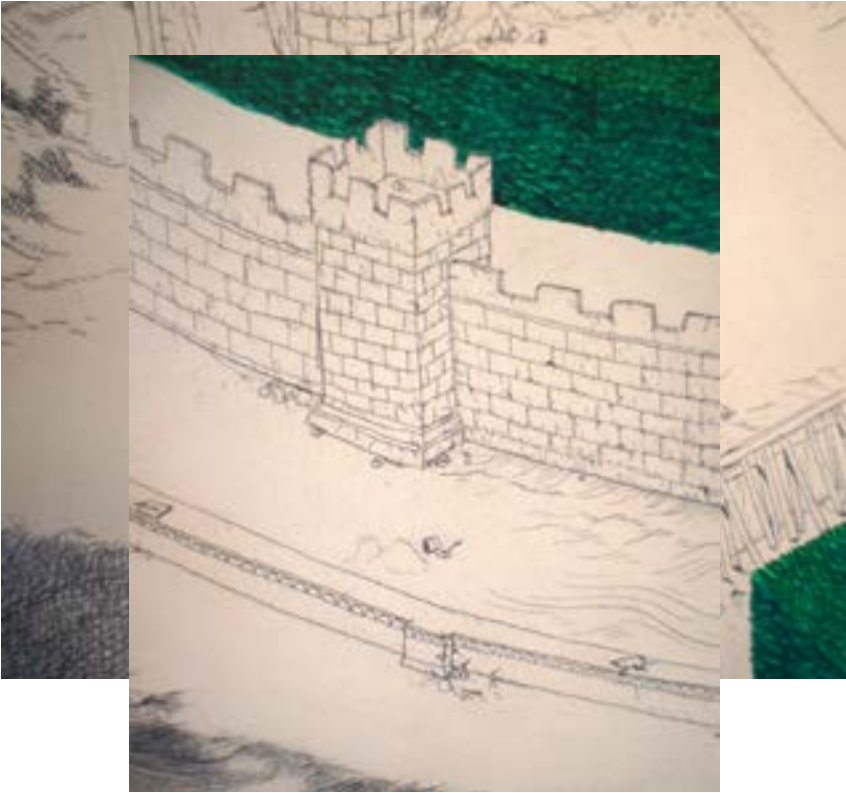
Arquitectura y arte contemporáneos del artista ecuatoriano Dennys Navas inspiradas



Elementos renacentistas y populares entremezclados para construirse con materiales contemporáneos



Viviendas populares dentro de una ciudad tipo falansterio



Evocaciones de las ciudades ideales para construirse con varillas, tabicones y láminas de zinc, propone Navas.



Amabile, Luigi. (1882). Fra Tommaso Campanella,
la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia. Ed. Morano, Nápoles.

Conclusiones

El imaginario onírico de casi todas las sociedades humanas contiene una gran cantidad de referencias a territorios y ciudades fantásticas y paradisíacas. Pueblos de todas partes del mundo, que más allá de sus grados de cultura y formación, soñaron siempre con sociedades perfectas para vivir y lo manifestaron en diversas obras filosóficas, arquitectónicas y literarias que han pasado a la historia con el nombre de utopías. La tendencia utópica ha sido, además, una crítica de la humanidad a su tiempo, a las condiciones

de su entorno y a la pretensión de conocer, mejorar y dominar el porvenir de su especie.

La Ciudad del Sol, como otras ciudades utópicas, parecía ser tan sólo una ciudad filosófica e imaginaria. La diferencia es que Campanella intentó instalarla de manera pragmática a partir de la Conjura de Calabria de la cual fue autor intelectual y guía. Si bien fue traicionado y condenado a muerte, (de la que pudo escapar fingiéndose loco), el fraile calabrés dejó a la posteridad no sólo el proyecto filosófico y arquitectónico de una ciudad ideal, sino una gran obra literaria y un brillante tratado de filosofía política en el que ejemplifica su ideal político-religioso: el gobierno de la humanidad por el Sumo Pontífice en una dictadura sacerdotal que reivindica la condición desfalleciente del hombre, tan sólo remediable en esa ciudad heliaca.

Respecto a la arquitectura de su ciudad solar, Tomás Campanella, considerado uno de los genios eruditos más grandes de su tiempo, demuestra sus conocimientos sobre los cánones del academicismo arquitectónico

Axel Villavicencio Torres
Martha Emilia Poisot Vázquez

Resumen

¿Qué alternativa estética-física-espacial resultaría de integrar las eco tecnologías al hábitat óptimo en una vivienda de interés social? Sobre la base de un marco teórico del desarrollo de materiales, el diseño arquitectónico y la tecnología, desarrollamos una propuesta alterna a la de sumar ecotecnias. Buscamos innovar la estética del desarrollo tecnológico en tres conceptos: un material de construcción alternativo, el espacio interior adecuado y las eco tecnologías en viviendas de interés socialmente responsables; con un material básico de construcción, las áreas adecuadas para el desarrollo humano y el incentivo integral de eco tecnologías aplicadas exitosamente en un diseño arquitectónico innovador y significativo a las familias mas que vivienda, como “morada”.

Palabras clave: *Estética del hábitat, Vivienda sustentable, Tecnología integral.*

Introducción

El ser humano desde tiempos inmemorables ha buscado el confinamiento particular de cierta cantidad de espacio para refugiarse y vivir, desde la simple y antiquísima apropiación, hasta la generación de complejos instrumentos financieros para el poder adquisitivo de un bien inmueble; la vivienda, de interés social o no, crea una entrañable unidad con el ser humano. A través del “bien-estar” y el “bien-ser”, en la vivienda, el hombre busca una consecución para sí mismo y/o con su sociedad, directa o no. El hombre construye a la sociedad y la sociedad construye al hombre; el hombre construye su vivienda y a su vez se ve construido en ella, porque el “bien-estar” de la vivienda ofrece al hombre las condiciones propicias para la construcción del “ser” y el crecimiento integral del habitante con su morada.

Buscamos con estos antecedentes teóricos, para la estimación de la habitabilidad en la vivienda de interés social, cómo el ser humano podría disfrutarla y morarla en vez de aceptarla y resignarse; buscamos integrar, desde su diseño y proyección, la tecnología suficiente que en su construcción y operación permita mayor satisfacción en poseerla y morarla, desde sus bases

sólidas constructivas, hasta los espacios suficientes acordados para el “bien ser” y “bien estar” de aquellos que habiten en ésta.

Marco teórico de la vivienda como morada

La consecución del hombre como condición humana se puede entender como las acciones y efectos de la construcción ontológica¹ como “individuo” (como unidad lógica e indivisible) o en el conjunto de todos los “individuos” (humanidad). Esta consecución ontológica constituye la condición humana y abarca las experiencias del ser, del vivir y enfrentar condicionamientos de sucesos biológicamente determinados y comunes a la mayoría de los individuos. Filosóficamente, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y José Ortega y Gasset, han abordado partes importantes de esta “condición” de “consecución ontológica” describiendo la alegría y el terror del “ser” y del “existir”.

Heidegger afirma que existe una ontología fundamental llamada “metafísica de la existencia”, que se encarga de descubrir “la constitución de la existencia del ser”. Ontológicamente refiriéndose a las condiciones de posibilidad de las existencias² en la búsqueda de sentido del ser o de la existencia “dasein”³ que aún persigue la humanidad. Esta posibilidad del “existir” nos lleva a la conciencia del “estar”, el poder “estar” es, entonces, la posibilidad de “ser”. En la medida que como individuo participe de la humanidad y con la humanidad, esta posible existencia me ubica dentro ella; y al estar y al ser con la humanidad, construyo y me veo construido.

Al existir, yo estoy y al estar; yo soy, y la intervención para bien o mal de cualquiera de estos estados, provoca una consecución (puesto que soy individuo y formo parte de la humanidad), fruto de la construcción día a día, de manera que la posibilidad de “existencia” óptima dependa de un “bien-estar” óptimo. Se puede “estar” en cualquier lugar, pero se puede “ser” sólo en algunos; y dicha plenitud del “ser” únicamente se puede lograr en proporción a las mejores características ofrecidas por el “bien-estar”, que en su mejora facilitan la construcción del “bien-ser”. Puede existir la posibilidad de “estar y “ser” en cualquier lugar, pero consideremos en este momento la de “estar” sentados dentro de un área confinada por paredes, puertas y ventanas, elementos comunes que por su relación y disposición podemos identificar como “espacio”. Un recinto en el que “estoy” y “soy”.

Este espacio, sistémicamente hablando, puede estar relacionado jerárquicamente con otros en mayor número y disposición, de manera holística conformar edificaciones en las que diariamente “estamos y existimos”. Desde su producción básica en vistas a la industrialización, deberíamos buscar

y provocar situaciones que permitan y faciliten el acceso a la construcción plena del “ser”, no existiendo solo para el disfrute estético-sensorial, sino que en el uso pleno del hombre al “bien-estar” se puede construir la plenitud del “ser”. Esta diaria ontología entre el ser humano y estos espacios provocados conforman una experiencia única y espacial que se traduce como experiencia espacial, provocada por la interacción humana con estos espacios “entre útiles y bellos” con base a su conformación plástica y disposición espacial generan múltiples posibilidades de actividades.

Construir la morada como el lugar para “ser y existir”, es un punto obligado dentro de las premisas de la vivienda de interés social. Martin Heidegger en la búsqueda del “*Dasein*” describió otras esencias como *Gestell*, la tecnología, que otorgaba a esta instrumentación del ser el siguiente enunciado “*No a la posibilidad de existencia*”, sino más bien a la búsqueda de “*la posibilidad de existencia sea*”, de esta manera, ofrece al ser humano la propia construcción y administración del *dasein*. La esencia *Gestell* es definida por Mario Bunge como “El desarrollo de la actividad científica aplicada al mejoramiento de nuestro medio natural y artificial, a la invención y manufactura de bienes materiales y culturales”.

Ambos coinciden en la posible existencia de modelar lo natural para el mejoramiento en el *dasein*. Si bien una cueva, vista desde el medio natural es una cavidad causada por algún tipo de erosión, desde una perspectiva semiótica, es signo de resguardo y protección contra factores climáticos. La posible existencia de modelarla más allá del signo, se otorga “*porque esta sea*” más allá del significante de “*resguardo*”, el “*habitarla*”, denota el “*dominio del medio natural a la invención y manufactura de un bien material y cultural*” que va más allá del servir de cobijo a animales y seres humanos, al apropiársela y acondicionarla como “*vivienda*” por medio de la tecnología.

Heidegger, en *Bauen Wohnen Denken*, habla sobre el significado filosófico de vivienda, afirmando que esta se construye solo al morarla, por lo que la vivienda de interés social debe de mantener el objetivo fundamental de ser diseñada y construida para morarse. No habla del constructo como arte o técnica de la construcción, sino que reflexiona sobre el significado filosófico vivencial de la vivienda, al decir que ésta se construye solo al morarla, de la misma manera, la cueva exclusivamente es cobijo y resguardo hasta que se habita y mora “Los puentes y los hangares, los estadios y las centrales eléctricas son edificios pero

no viviendas; se construyen los ferrocarriles y las carreteras, las presas y los pasillos del mercado, pero no son lugares que se moran”

Heidegger construye el concepto de “*morar*” como la acción y efecto del “*estar*” en la vivienda para construir el “*ser*”. La producción del constructo vivienda de interés social, en nuestros esfuerzos de investigación, se basa en Martin Heidegger, donde el concepto de edificación implica que cualquier constructo (refiriéndonos a lo edificado) cuenta con espacio y recintos que permiten la actividad humana, incluso la de habitar, pero por su inadecuación al “bien-estar” no comunican o llevan al “bien-ser”; por lo tanto la construcción de morada en las viviendas de interés social actual es aislada, aún con los esfuerzos de habitación y apropiación por parte del usuario.

Es de responsabilidad ética y social del diseñador el que estas sean susceptibles de satisfacer las necesidades humanas al incorporar la utilidad; no todo lo edificado permite la construcción ontológica del ser humano, ni toda la arquitectura comercial o popular, ofertada actualmente, es morable, el diseñador debe tomar en cuenta cualidades⁴ muy básicas en su marco teórico que le permitan reconocer cuándo un constructo es solo una edificación y cuándo el constructo puede ser “arquitectura”.

Metodología

Basándonos en la premisa de construir moradas para el “ser y existir”, con la tecnología *Gestell*, nuestra propuesta parte de 3 directrices: un material de construcción alternativo, el espacio interior adecuado y las eco tecnologías, es una investigación multidisciplinaria, para un diseño arquitectónico integral de vivienda de interés social que permitan la consecución del hombre. Un *Dasein* integrado a la *Gestel* de Heidegger. Buscamos innovar tecnológicamente en la manufactura en serie de viviendas socialmente responsables, con un material básico de construcción, las áreas adecuadas para el desarrollo humano y el incentivo integral de eco tecnologías aplicadas exitosamente en un diseño arquitectónico innovador y significativo para las familias como “morada”.

El *material* obedece a la necesidad de conformar un producto aplicable a la construcción industrializada de vivienda, usando materias primas que son desecho industrial mediante un proceso sencillo, económico y eco-amigable. El concepto básico permitirá producir una pasta hidrofóbica para la construcción, haciendo uso de la menor cantidad de cemento gris posible, esta estrategia tecnológica aplicaría en la eficiencia energética de la vivienda de interés social en las etapas de construcción y operación, ya que el material

contribuiría a la disminución de huella ecológica y al consumo de energía eléctrica, debido al efecto de aislante térmico proporcionado por el contenido de ceniza.

La vivienda construida con este material, podrá soportar movimientos sísmicos, gracias al contenido de fibras de celulosa que pueden responder de manera elástica al estímulo del movimiento, sin embargo, es necesario pensar la manera de industrializarlo en cantidad considerable y someter las muestras al análisis de propiedades de resistencia y durabilidad del material, por medición de resistencia a la compresión, aplicando la norma NOM-C-036 y la norma NOM-C-037 para determinar la absorción de agua en el material; además, se deberá medir la conductividad térmica, la resistencia a la ignición y resistencia al crecimiento de hongo.

La contribución científica de este proyecto estriba en la posible sustitución total del uso de cemento, mediante la formación del material compuesto a partir de celulosa proveniente del desecho de reciclado de papel y de la ceniza de bagazo de caña, aglutinando ambos con el polímero de las llantas usadas de los automóviles y otros polímeros comerciales; compatibilizando estos componentes.

La producción de vivienda de interés social con esta materia, tendría un impacto positivo en la sociedad al disminuir costos, también en el ambiente, al incorporar en su sistema la ceniza de caña del proceso de producción de azúcar por parte del ingenio Adolfo López Mateos de la ciudad de Tuxtepec, Oaxaca. De igual manera, este proyecto permitiría aprovechar el desecho de pulpa de papel que es resultado del proceso de reciclado de papel de la empresa Biopappel ubicada en la misma ciudad, evitando así el almacenamiento a campo abierto de estos subproductos. Estas acciones conducen a la disminución de partículas suspendidas en el aire, favoreciendo la salud de los habitantes de esa ciudad y generando un impacto social altamente positivo.

El espacio interior adecuado se basa en investigaciones colaborativas y apego al Laboratorio de Sistemas de Información, Monitoreo y Modelación Urbana y de Vivienda (SIMMUV) de la UNAM (Cervantes y Villavicencio), se realizó la comparación de modelos por parte de la información de estándares nacionales e internacionales, con respecto a la revisión de las normativas vigentes de la

CONAVI por medio de la formación de indicadores y modelos sobre la base de arquetipos dignos de ser imitados y que se toman como pauta a seguir.

Así mismo se tomaron los índices ideales en el apartado de vivienda funcional que se basan en la sección 807 y 808 de la parte III, capítulo 8, denominados “*Funcionalidad de los espacios*” y “*Área mínima de espacios*”, del “*Código de edificación de vivienda*” de CONAVI editado en el 2007 y 2010. La muestra de áreas tomada de los prototipos se refiere a los espacios principales de cada prototipo, tomados al mínimo.

Los índices ideales en el apartado de calidad de diseño se basan en la sección 807 y 808 de la parte III capítulo 8 denominados “*Funcionalidad de los espacios*” y “*Área mínima de espacios*”, de los “*Códigos de edificación de vivienda*” de CONAVI editado en el 2001 y 2010.

La adición de áreas de circulación óptimas, mobiliario y espacios de guardado se hace por local, además del número de habitantes por prototipo. Con base a los “*Lineamientos del artículo 73 de la Ley de vivienda*”; en sus consideraciones de la capacidad de cada vivienda, entendida esta capacidad a partir del número de cuartos por vivienda, y considerando dos habitantes por cuarto, y como factor de adición a la calidad positiva de diseño, se elevan estos factores a 2.5 y 4.5 habitantes. Áreas verdes y lugares de estacionamiento influyen en la obtención de este indicador compuesto.

En la parte de las mejores prácticas internacionales, los alcances del Código Internacional de la edificación (IBC) cubren todo tipo de edificaciones. Este código integral contiene conceptos de seguridad probados en el tiempo, disposiciones estructurales, de seguridad de vida y protección contra incendios que abarcan salidas de emergencia, requerimientos para acabado de interiores, disposiciones integrales para techos, disposiciones de ingeniería sísmica, nuevas tecnologías de la construcción, clasificaciones de uso o destino, y las más modernas normas de la industria en materiales de diseño. Este código se fundamenta en una amplia base de principios que hacen posible el uso de nuevos materiales y novedosos diseños de la edificación.

El IBC y el IRC son códigos modelo desarrollados por el consejo internacional de códigos (ICC).

Este código residencial integral, establece las regulaciones mínimas para unidades de vivienda de tres pisos para una y dos familias, y casas contiguas

(townhouses). Integra todas las disposiciones de instalaciones hidrosanitarias, mecánicas, de gas combustible, conservación de energía y eléctricas.

Las disposiciones del Código Internacional Residencial de Vivienda para Una y Dos Familias (IRC) se deben aplicar a la construcción, modificación, traslado, ampliación, remplazo, reparación, equipo, uso y ocupación, locación, eliminación, y demolición de viviendas separadas de una, dos familias y viviendas unifamiliares múltiples (casas contiguas) de no más de tres pisos de altura con medios separados de salida y sus estructuras accesorias.

El propósito de este código es proporcionar los requisitos mínimos para salvaguardar la seguridad pública, la salud y el bienestar general, a través de la accesibilidad económica, resistencia estructural, facilidades de medios de salida, estabilidad, higiene, luz y ventilación, conservación de la energía y seguridad para la vida y la propiedad frente al fuego y otros peligros atribuidos al ambiente construido. Los departamentos de salud en Estados Unidos consideran los siguientes puntos en especial referencia al Ohio Department of Health, los requisitos de espacio siguientes serán proporcionados a las unidades de alojamiento construidas o instaladas después del 2 de abril de 1985:

- a) Para el propósito del descanso solamente, no menos de cincuenta pies cuadrados (4.64m²) de espacio por cada habitante.
- b) Para combinar los usos de estar, comer y dormir, no menos de cien pies cuadrados (9.29m²) de espacio por habitante.
- c) Las viviendas habitadas por familias con uno o más niños de seis años en adelante tendrán un cuarto separado o un área repartida.
- d) La partición estará de materiales rígidos y puede ser por mobiliario, pero debe ser de un mínimo de seis pies de alto para proporcionar aislamiento razonable.

Esta información en respectivo análisis, más la acumulada, dieron como resultado una serie de datos que permitieron dimensionar las viviendas de acuerdo con el número de habitaciones.

La Tecnología integral exige que el uso del entorno ocurra según la lógica de la naturaleza y el reciclamiento correcto de materiales de una manera integral y no adosada. La relación tecnológica se da a partir de la interacción entre los últimos avances tecnológicos que se incorporan a los edificios y el diseño de un espacio, ya sea urbano o arquitectónico; etapa en donde nos deberíamos preocupar por trabajar con un alto grado de sustentabilidad y tecnología para cubrir las necesidades de confort, ocio, ergonomía, gestión integral y

eficiencia energética. Estos elementos integrales nos unen en un diálogo de intercambio entre la ciencia, la tecnología, el urbanismo, la arquitectura y nos ayudan a comprender, dentro de este mundo, la valiosa importancia que tiene trabajar con el comportamiento energético de las construcciones que exigen, tanto los usuarios como los propietarios, así como la utilización racional de los materiales y de los recursos que se encuentran a nuestra disposición, es decir, la conservación de nuestro medio ambiente.

La tecnología es un componente del medio ambiente en la medida en que las empresas adquieren, incorporan y utilizan sus sistemas, las tecnologías creadas y desarrolladas por otras empresas pertenecientes a su ambiente de tarea, sin embargo, las tecnologías simplemente se suman a la arquitectura de la vivienda de interés social, en sus cubiertas, que además de soportar un tinaco, ahora soportan colectores solares, paneles fotovoltaicos, tanques térmicos, baterías y tuberías, afectando plásticamente la forma de las viviendas de interés social.



Imagen 1. Imagen 2. Tecnología adosada a las azoteas de las viviendas de interés social en México

Resultados

La evaluación económica del proyecto comprende aspectos económicos y financieros de dos o tres alternativas probables de industrialización, hemos considerado para esta etapa la manufactura de tabiques con el fin de mostrar la viabilidad económica del presente proyecto. La evaluación del proyecto tiene como propósito identificar, cuantificar y valorar los costos y beneficios sociales en términos monetarios, por lo que se estimarán de manera detallada los costos de inversión, los costos de operación y mantenimiento, la identificación,

cuantificación y valoración de los beneficios ocupando indicadores de comparación entre el tabique vidriado marca Santa Julia y el tabique Tepezil.



Imagen 3. Imagen 4. Tabiques obtenidos a partir del reciclaje de cenizas y papel.

El espacio interior adecuado ha sido dimensionado de acuerdo con el número

de habitaciones, resultan lo siguiente:

ESPACIO HABITABLE	Una habitación	Dos habitaciones	Tres habitaciones
Estancia-comedor-cocina	20.4	32.64	48.96
1 Recámara	11.21	22.42	33.63
1 closet	1.37	2.74	4.11
Baño con ducha	3.56	3.56	3.56
Subtotal	36.64	61.36	90.26
Circulación y muros del 20%	7.308	12.272	18.052
Total	44	74	100

Tabla 1. Dimensionamiento de los espacios habitables óptimos para el desarrollo de este estudio.

Uno de los tantos prototipos trabajados es el siguiente: dos habitaciones, sala-comedor, cocina, patio de lavado y un jardín al cual pueden extenderse las actividades de la estancia comedor.



Imagen 5. Simulación digital de la planta arquitectónica

únicamente extruida para la confinación de los espacios suficientes para la morada.

Tecnológicamente los paneles y colectores se encuentran adosados en las cubiertas, cuyos quiebres permiten el adosamiento e incluso la protección del termo tanque y batería. La tecnología del material está en el desarrollo de

muros rectos con tabiques de material hidrofóbico, en el caso de los muros inclinados, se planea ocupar el material en placa.



Imagen 6. Imagen 7. Manejo de fachada de la extrusión sencilla con materiales convencionales, contrapuesta al manejo del espacio con la masa propuesta y un diseño integral en el cual las tecnologías no están a la vista.

Conclusión

El hábitat de la vivienda de interés social tiene una estética correspondiente al paradigma creado de sumar eco tecnologías a su infraestructura, se basa en la acumulación de artefactos en la azotea, desmejorando su arquitectura y por

ende, afectando el paisaje urbano. El hábitat de la vivienda de interés social con las mejores prácticas internacionales, aplicando la tecnología integral y la estética de la sustentabilidad, ambas, no son un producto, sino un proceso que va desde el material, el diseño y su posible fachada.

¹ La ontología es la ciencia que estudia el ser y el estar.

² M. HEIDEGGER, Was ist Metaphysik.

³ *Dasein* es un término que en alemán combina las palabras «ser» (sein) y «ahí» (da), significando «existencia» (por ejemplo, en la frase „Ich bin mit meinem Dasein zufrieden“ «Estoy contento con mi existencia»)

⁴ Vitrubio, considerado el padre de la arquitectura, “insistió en tres principios fundamentales que dan esencia a la arquitectura y su fórmula aún se mantiene vigente. Una edificación/construcción debe mantener un perfecto balance entre ellas para ser considerado como arquitectura:

•Función: la utilidad del edificio, ya sea como vivienda, tienda o museo, debe acomodar y contener los requerimientos prácticos para cada propósito dentro de su interior. Una edificación sin función puede ser hermosa, pero este sería escultura y no arquitectura.

•Estructura: cómo el edificio se mantiene en pie, ya sea que este armado de columnas de acero, concreto o muros de tabique, su estructura debe resistir la gravedad y cargas a las que será sometido, pero para ser arquitectura debe hacer más. Debe crear belleza sacando partido de la necesidad estructural, siendo esto lo que diferencia la arquitectura de la ingeniería.

•Belleza: atractivo visual y sensorial de los edificios. Es lo que Vitrubio relaciona al “placer”. El placer arquitectónico se puede encontrar en una pared de ladrillo cuidadosamente manufacturada, en una bóveda perfectamente terminada, en una ventana minúscula que emite un ligero rayo de la luz solar al interior. La belleza es la última prueba de una buena arquitectura. Sin belleza, un edificio altamente funcional es simplemente utilitario sin llegar a ser considerado como arquitectura.

Cervantes B, Jorge y Villavicencio T. Axel. (2011) “Satisfacción del Hábitat y Calidad de Vida en la Vivienda de Interés Social”, 12ª jornada de avances de Investigación del Centro de Investigaciones en arquitectura, urbanismo y Paisaje, México: UNAM.

Cervantes B.J.F y Oliver, E. (2005) “La Habitabilidad una visión psico-ambiental y sus repercusiones en los estilos arquitectónicos y de mega conjuntos habitacionales” en *La Producción de Vivienda del Sector Privado y su Problemática en el Municipio de Ixtapaluca*, México D.F.: UNAM.

CONAVI. Comisión Nacional de Vivienda. *Programa Nacional de Vivienda (2012) Hacia un Desarrollo Sustentable*, México D.F: Presidencia de la República.

- Comisión Nacional de Vivienda. (2008) “Código de Edificación y Vivienda” en Guías CONAVI, México.
- Comisión Nacional de Vivienda. (2008) “Criterios e Indicadores para los Desarrollos Habitacionales Sustentables en México” en Guías CONAVI, México.
- Dietsch, Debra K (2005). *Architecture, a reference for the rest of us.*, Estados Unidos: Wiley Publishing.
- Gregory, Derek; Johnston, Ron; Pratt, Geraldine (2009) *Quality of Life*. Dictionary of Human Geography, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hernández Forte, Virgilio (2007). *Mapas Conceptuales, la gestión del conocimiento en la didáctica*. México: Alfa Omega.
- Heidegger, M. (1971) *El Ser y el Tiempo* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger (1971) *Vivienda que Piensa, de la poesía, lengua, pensamiento*, Nueva York: Harper Colophon Books.
- Neuffert, Peter y Ludwig Neff (2004). *El proyecto y las medidas en la construcción.*, Barcelona: Gustavo Gili
- Mercado, S., Ortega, R., Luna, M. y Estrada, C. (1995) *Habitabilidad de la vivienda*, México: UNAM
- Programa Nacional de Vivienda (2012) *Hacia un desarrollo habitacional sustentable* (Versión Ejecutiva)
- Rafael Flores Ochoa y Alfonso Tobón Restrepo. (2001) *Investigación educativa y pedagógica*, Bogotá: McGraw-Hill.
- Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda. (2007) “Manual Técnico de Accesibilidad.” en SEDUVI, México.
- Saldarriaga R. (1981) *Habitabilidad*, Bogotá: Escala Fondo.

Liliana Eneida Sánchez Platas
Jesús Sánchez Luqueño

Resumen

El diseño de la metodología caracteriza la práctica científica del diseño arquitectónico integrando sistemáticamente fórmulas de acción científica de diferentes subdisciplinas a partir de una concepción interdimensional de la arquitectura y el reconocimiento del carácter de los enfoque científicos por separado, es una apuesta por la pluralidad de perspectivas en la base de la investigación. El diseño del espacio arquitectónico permite conjugar una serie de métodos y técnicas de arquitectura sustentable que enriquecen el proceso de enseñanza tradicional del diseño espacial producto del cambio climático. Diversas experiencias muestran cómo es posible encausar el diseño del espacio arquitectónico a través de diversas perspectivas de estudio de la sustenta-

bilidad, en la Arquitectura.

Palabras clave: *Arquitectura, Metodología, Sustentabilidad.*

Decir que un sistema o proceso es sostenible significa que puede continuar indefinidamente sin agotar nada de los recursos materiales o energéticos que necesita para funcionar. El término se utilizó por primera vez en relación con la idea de “producción sostenible”, la cual deja de serlo si se excede la capacidad de crecer y recuperarse, el concepto también se aplica a los sistemas naturales que absorben los contaminantes sin resultar dañados.

Una sociedad sostenible es la que con el paso de las generaciones, no agota su base de recursos al exceder la producción sostenible ni produce más contaminantes de los que puede absorber la naturaleza.

La sociedad moderna además de lograr que nuestra especie sobreviva, la sostenibilidad implica preservar la capacidad de explorar, reflexionar y entender cosas nuevas. (Nebel y Wright, 1999)

En el informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, titulado “Nuestro futuro común” emitido el 4 de agosto de 1987 se establece que está en manos de la humanidad hacer que el desarrollo sea sostenible, duradero, concebido como la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer las propias. (ONU, 1987)

Es necesario considerar el desarrollo en un sentido más amplio, que abarque la protección y el mejoramiento de los aspectos del ambiente y la justicia social, condiciones necesarias para la sostenibilidad de avances continuos en los conocimientos y la comprensión.

Por tal razón el desarrollo sostenible es necesario aplicarlo a diversas disciplinas del ámbito científico como lo es la Arquitectura.

Arquitectura Sostenible

La Arquitectura Sostenible es aquella que satisface las necesidades de sus ocupantes, en cualquier momento y lugar, sin por ello poner en peligro el bienestar y el desarrollo de las generaciones futuras. Por lo tanto, la arquitectura sostenible implica un compromiso honesto con el desarrollo humano y la estabilidad social, utilizando estrategias arquitectónicas con el fin de optimizar los recursos y materiales; disminuir el consumo energético;

promover la energía renovable; reducir al máximo los residuos y las emisiones; reduciré al máximo el mantenimiento, la funcionalidad y el precio de los edificios; y mejorar la calidad de la vida de sus ocupantes”. (Garrido, 2012)

El estudio de arquitectura Norman Foster and Partners, define la arquitectura sostenible como la creación de edificios “que sean eficientes en cuanto al consumo de energía saludable, cómodos, flexibles en el uso y diseñados para tener una larga vida útil”. Conciben el rendimiento medio ambiental desde un planteamiento integral: desde la energía encarnada por los materiales hasta el rendimiento energético durante el ciclo de vida.

La Asociación para la Información e Investigación sobre las Instalaciones de los Edificios (*Building Services Research and Information Association*, BSRIA), ha definido la construcción sostenible como “la creación y gestión de edificios saludables basados en principios ecológicos y en el uso eficiente de los recursos”. (Edwards, 2001)

En consecuencia la Arquitectura Sustentable implica la consideración de los ecosistemas del entorno en que se insertan los espacios y los asentamientos, la eficacia y moderación en el uso de materiales de construcción primando los de bajo contenido energético frente a los de alto contenido energético, la reducción del consumo de energía, cubriendo la demanda con fuentes de energía renovable, la minimización del balance energético global del espacio construido y los asentamientos (ciclo de vida), y la búsqueda de la habitabilidad.

Metodología de Diseño

La expresión ‘metodología del diseño’, como el diseño mismo, abarca un ámbito extenso, un conjunto de disciplinas en las que lo fundamental es la concepción y el desarrollo de proyectos que permitan prever cómo tendrán que ser las cosas, considerando los instrumentos adecuados a los objetivos preestablecidos.

Es una de las etapas fundamentales para la generación del diseño arquitectónico, la cual parte de un bagaje teórico que conlleva a la selección o ideación de métodos y técnicas para alcanzar objetivos específicos y finalmente el objetivo general de la arquitectura, un diseño adecuado del espacio.

En consecuencia, la metodología del diseño integra conjuntos de indicadores y prescripciones para la solución de los problemas derivados del diseño,

permite determinar la secuencia más adecuada de acciones, su contenido y los procedimientos específicos.

No existe una metodología única que pueda adaptarse a las necesidades de todo proyecto arquitectónico, existen diversas metodologías que pueden concurrir en relación simbiótica. Los métodos y las técnicas de arquitectura sustentable implican conocimientos teórico-técnicos que han de adaptarse según las circunstancias y los fines. Los métodos y las técnicas siempre se refieren a particularidades y proporcionan soluciones parciales por lo que resulta más adecuado referirse a la metodología del diseño como el estudio de la estructura del proceso proyectual (Vilchis, 2002)

La validez otorgada al uso de uno u otro vendrá dada por el paradigma científico en el que se sitúe.

El marco metodológico caracteriza la práctica científica del diseño arquitectónico, consistente en la búsqueda sistemática de integración de las teorías, métodos, técnicas, instrumentos, y, en general, fórmulas de acción científica de diferentes subdisciplinas, a partir de una concepción interdimensional de la arquitectura y del reconocimiento del carácter relativo de los enfoques científicos por separado.

Como consecuencia del cambio climático es necesario encauzar la metodología para el diseño del espacio arquitectónico a través de las líneas de investigación de la arquitectura sustentable.

Permite, la evolución de los procesos de aprendizaje en el diseño del espacio arquitectónico, estudiar la teoría del diseño estableciendo las bases y marcando la pauta del arquitectónico, fomentar el sustentable en sus los distintos campos y propiciar la educación ambiental en el usuario del espacio arquitectónico.

La arquitectura sustentable tiene diferentes perspectivas de estudio de las cuales se derivan diversos métodos y técnicas, se analizarán a continuación algunas de ellas haciendo énfasis en las que permiten el desarrollo del diseño pasivo y considerando algunas experiencias en cuanto a su aplicación. La construcción de una metodología permite diseñar espacios arquitectónicos

acordes a las necesidades del usuario, contrarrestando las adversidades del cambio climático.

Perspectivas de estudio de la Arquitectura Sustentable

Es posible desarrollar la metodología de diseño del espacio arquitectónico a través de seis perspectivas de estudio.

1. Considerar al Medio Físico Natural. Analizar las condiciones ambientales y los ecosistemas del entorno en el que se diseñan, construyen y emplean los espacios arquitectónicos para obtener el máximo rendimiento con el menor impacto.
2. Disminución del consumo energético en materiales y sistemas de construcción. Eficacia y moderación en el uso de los materiales y sistemas de construcción, primando los de bajo contenido energético¹ frente a los de alto contenido energético.
3. Fomento de sistemas con fuentes energéticas renovables. El uso de fuentes de energía renovables para calefacción, refrigeración, iluminación y otros equipamientos, reduciendo la demanda de fuentes de energía no renovables.
4. Disminución de residuos y emisiones. El reciclaje en busca de una mayor eficiencia.
5. Disminución del mantenimiento y costo de los edificios. La minimización del balance energético global de la edificación, abarcando las fases de diseño, construcción, utilización y final de su vida útil.
6. Aumento de la calidad de vida de los ocupantes de los edificios. El cumplimiento de los requisitos de confort higrotérmico, salubridad, iluminación y habitabilidad de las edificaciones.

Primera perspectiva de estudio de la arquitectura sustentable

1. Consideración de las condiciones ambientales y los ecosistemas del entorno en el que se diseñan, construyen y emplean los espacios arquitectónicos para obtener el máximo rendimiento con el menor impacto. Una de las perspectivas de estudio de la Arquitectura Sustentable es el aprovechamiento del Medio

Físico Natural en el diseño, proceso de construcción y uso de los espacios arquitectónicos, principio el cual tiene subperspectivas de análisis:

1. a Condicionamiento de los elementos del Medio Físico Natural (MFN), sobre el diseño del espacio arquitectónico.

1. b Neutralizar uno o varios elementos del MFN que impacten el espacio arquitectónico.

1. c Aprovechar uno o varios elementos del MFN para mejorar las condiciones de habitabilidad en el interior o exterior del espacio arquitectónico.

A continuación se explicará cada una de estas subperspectivas de análisis:

1. a Condicionamiento de los elementos del MFN sobre el diseño del espacio arquitectónico.

Como parte de las primeras etapas de la metodología para el diseño de un espacio arquitectónico se debe de recopilar y analizar la información de

los elementos y subelementos que integran el MFN (Schjetnan, Calvillo, Peniche, 1997).

- Clima
- Vientos
- Humedad
- Temperatura
- Precipitación pluvial
- Luminosidad
- Edafología
- Granulometría
- Geología
- Fallas
- Fracturas
- Bancos de material
- Zonas sísmicas
- Agua
- Subterránea
- Superficial
- Relieve
- Topografía
- Topoclimas
- Vegetación
- Floración
- Fructificación
- Foliación
- Fauna, Nociva, Endémica

Las necesidades y la ubicación de cada proyecto arquitectónico son únicas, se deberá profundizar en cada uno de los elementos del MFN cuanto sea necesario. El espacio arquitectónico cubrirá mejor su función mientras se consideren a mayor detalle las condiciones ambientales.

Ejemplos de consideración de esta subperspectiva de estudio:

CASA CALYPSO (2014). Inserción de un proyecto entre dos ecosistemas.

Pudiera parecer lógico que al proyectar un espacio arquitectónico se considera siempre necesario el estudio del medio físico natural, sin embargo no siempre es así, en ocasiones se diseña equivocadamente, sin pensar en el medio físico

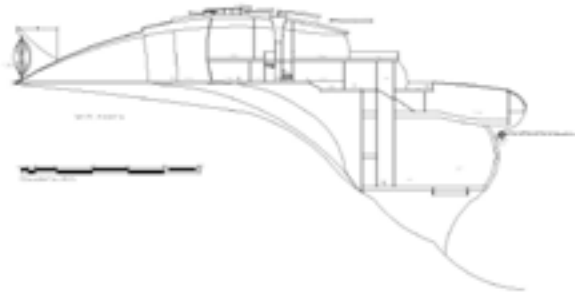
natural, por el contrario se busca aislar el espacio interior del espacio exterior, cuando es posible y altamente benéfico diseñar el espacio arquitectónico integrando el medio físico natural.

Los proyectos arquitectónicos se pueden emplazar en zonas litorales rocosas como hay muchas en el mundo, con una vasta riqueza terrestre y marina como las que existen en México, el lugar de implantación de la CASA CALYPSO es el sitio de transición entre el ámbito terrestre y marino (ecotono), el cual permite mostrar una de las potencialidades del diseño arquitectónico sustentable y responde a las actividades de exploración e investigación del propietario de la vivienda, buscando así la revelación de la identidad del cliente a través del espacio arquitectónico (Jacques Yves Cousteau).

El Medio Físico Natural no únicamente puede ser aprovechado para mejorar los niveles de confort en el espacio interior, puede ser parte sustancial del diseño del espacio arquitectónico.

1. b Neutralizar uno o varios elementos del Medio Físico Natural que impacten el espacio arquitectónico.

1. b.1 Es posible que se presente uno o varios elementos del Medio Físico Natural que su impacto sea leve pero constante el espacio arquitectónico, será necesario diseñarlo pensando en un margen de impacto del elemento (marea baja, briza, niebla, vientos irregulares, etc.).



Corte longitudinal de la Casa Calypso.

El neutralizar uno o varios elementos del medio físico natural fomenta la creatividad del diseñador permitiendo utilizar el método del diseño

analógico (por ejemplo), para genera proyectos arquitectónicos innovadores y sustentables.

CASA CALYPSO

El capitán Jacques Yves Cousteau² decía que para descubrir el mar debemos de convertirnos en peces; La propuesta arquitectónica se desplanta del esquema de un pez tiburón, como si estuviera saltando al agua, proyecto arquitectónico el cual se va mimetizando en el sentido formal en un barco (CALIPSO fue el nombre del primer barco del capitán Cousteau), para después convertirse en un submarino al hacer finalmente una inmersión del espacio arquitectónico. Esta propuesta de diseño orgánico busca reducir el impacto del agua, la marea, la briza del mar, la niebla, entre algunos otros fenómenos que de forma leve pero constante impactarán el espacio arquitectónico.

1. b.2 Es posible que se presente uno o varios elementos del Medio Físico Natural que impacten de forma esporádica y con fuerza el espacio arquitectónico, será necesario diseñar el espacio arquitectónico considerando el máximo combate de estos elementos (huracanes, tornados, tormentas de arena, etc.).

1. c Aprovechar uno o varios elementos del Medio Físico Natural para mejorar las condiciones de confort en el interior o exterior del espacio arquitectónico.



Pacas de paja recubierta de una membrana de acero y capas de

Bocetos de la Casa Calypso.

El impacto de alguno o algunos elemento del Medio Físico Natural puede llegar a convertirse en un recurso natural valioso y aprovechable. Se pueden potencializar ciertos elementos del MFN que mejoren el confort en el espacio

interior o exterior de las edificaciones a través de sistemas pasivos o ecotécnicas enfocadas al aprovechamiento de:

- VIENTO,
- ASOLEAMIENTO,
- LUZ NATURAL,
- PRECIPITACIÓN PLUVIAL,
- HUMEDAD, ETC.

Casa Alemana, montaje con bloques prefabricados de una vivienda.

La correcta inducción de ciertos elementos del Medio Físico Natural permite la generación de Microclimas.

Por ejemplo:

VIENTO. La analógica en busca del confort higrotérmico, con los sistemas orgánicos de un ser vivo.

En la Casa Calypso se vincula el diseño arquitectónico, la arquitectura bioclimática y la biología estableciendo una analogía en la ventilación del espacio interior con el proceso de filtración de las branquias del tiburón.

Segunda perspectiva de estudio de la arquitectura sustentable

2. Disminución del consumo energético en materiales y sistemas de construcción.

2. a Eficacia y moderación en el uso de los materiales de construcción, primando los de bajo contenido energético frente a los de alto contenido energético.

Se enfoca el análisis en la fase de construcción del espacio arquitectónico, en donde es importante conocer la procedencia de los materiales de construcción y los elementos que permiten el desarrollo del sistema constructivo.



Los vanos laterales de la Casa Calypso permiten la circulación del aire en la vivienda, en busca del confort higrotérmico.

Los sistemas pasivos y activos se analizarán en la perspectiva de estudio siguiente.

Sustentados en la clasificación de Bernd Löbach (1976), se puede considerar que los materiales utilizados para la construcción se clasifican en:

1. Materiales Naturales,
2. Naturaleza modificada como material de construcción,
3. Combinación de materiales naturales e industrializados y
4. Materiales industrializados.

1. Materiales naturales. Son todos aquellos objetos con posibilidad de ser renovables o cultivables y que pueden ser empleados en la construcción, pero que no son modificados por la mano del hombre, son recolectados utilizándolos en su estado original en la construcción.

En la Arquitectura existe una diversidad de materiales naturales los cuales se han utilizado en la construcción sin modificar o alterar su estado original, en diferentes presentaciones y formas: Paja, Carrizo, Bambú, Palma, etc.

Por ejemplo:

CERCA VIVA

Los solares de múltiples regiones rurales del país se delimitan por barreras de ocote o carrizo (cercas vegetales o cercas vivas), alineadas y en ocasiones

anudadas con fibras naturales. Funcionan como barreras vegetales protectoras espacial y visualmente, contra el viento, incluso contra el ruido.

Este tipo de materiales son renovables no por la capacidad de poder ser recolectados en el contexto natural inmediato del usuario, sin haber participado en su proceso de siembra y crecimiento, son renovables por el precedente de la actividad antropogénica de siembra y crecimiento, este es el verdadero valor de la sustentabilidad del uso de materiales naturales en la arquitectura.

La arquitectura rural es un acervo de conocimientos entorno al uso de materiales naturales, plantea consideraciones de arquitectura sustentable, propone procesos, materiales y diseños pasivos que permiten reducir el impacto ambiental hacia el espacio construido y viceversa, teniendo como valor agregado el rescate de la identidad.

2. Naturaleza modificada como material de construcción. Es posible que se combinen dos o más materiales naturales para integrar un producto constructivo.

El estiércol de diferentes animales herbívoros es empleado para integrar material de construcción.

C. Combinación de Productos Naturales e Industrializados.

El uso de materiales naturales combinados con materiales industrializados permite mejorar la resistencia, durabilidad y practicidad de uso.

D. Materiales industrializados.



Las comunidades evolucionan y se transforman, es compromiso de su población mantener su identidad y evitar el impacto ambiental, un proceso de desarrollo no se refiere a la aplicación desmedida de productos industrializados, implica una profunda reflexión del cómo lograr elevar la calidad de vida con aquello

que se tiene en el contexto inmediato, reforzar los valores culturales, buscar la sustentabilidad y potencializar el conocimiento de la sociedad.



Empleando materiales naturales e industrializados como materia prima y a través de sofisticados procedimientos industrializados se generan una serie de productos que permiten la ‘construcción’ de espacios habitables.

2. b. Otra de las perspectivas de estudio de la Arquitectura Sustentable con respecto al consumo energético son los Sistemas de la Construcción llamados Sustentables.

a) Sistemas de edificación utilizados en la construcción los cuales son sustentables por la cantidad de material utilizado en su proceso y no necesariamente por los tipos de materiales utilizados.



Ejemplo

Ferrocemento

Los sistemas constructivos convencionales requieren de aproximadamente el 40% más de materiales industrializados a comparación de los sistemas constructivos alternativos, esto genera una gran producción de contaminantes

que diariamente se arrojan al medio ambiente, incrementando los efectos del cambio climático. (Sánchez, Sánchez, Cruz, López y Makagonov. 2014)

El ferrocemento es una tecnología para la edificación que resulta potencialmente eficiente al considerar sus ventajas estructurales, es un sistema integrado por materiales que soportan la flexión y la tensión, se compone de una membrana de acero de diferentes calibres permitiendo que la estructura trabaje de forma monolítica, se recubre con una mezcla de cemento arena convirtiéndose en una estructura sólida, flexible, resistente e impermeable, estas cualidades permiten diseñar espacios con formas orgánicas estables logrando estructuras seguras a las cargas externas y a los asentamientos del suelo, generando formas agradables y confortables.

El ferrocemento es un sistema constructivo alternativo que mitiga los efectos del cambio climático en el espacio, trata de reducir al máximo el uso de los materiales industrializados, reduciendo el gasto energético y los costos de construcción al combinarse con formas autoportantes que disminuyen el uso de elementos estructurales de secciones mayores, la aplicación de estos criterios genera construcciones resistente a los fenómenos naturales.

El uso de criterios bio-estructurales logra reducir las cargas del edificio, las cuales se canalizan a la cimentación reduciendo en consecuencia las secciones de los elementos de soporte, con ello se disminuye el uso de materiales industrializados hasta un 40% comparado con los sistemas tradicionales, reduciendo la producción de materiales tales como block de concreto, tabique rojo, acero de refuerzo, etc. La obra realizada con ferrocemento logra reducir

en costo hasta el 35% comparado con las construcciones realizadas con sistemas tradicionales.



Tercera perspectiva de estudio de la arquitectura sustentable

3. Fomento de sistemas con fuentes energéticas renovables.

El uso de fuentes de energía renovables para calefacción, refrigeración, iluminación y otros equipamientos, reduciendo la demanda de fuentes de energía no renovables.

Es posible utilizar e incluso crear sistemas para mejorar las condiciones de habitabilidad con fuentes de energía renovables.

A continuación se desglosa una serie de tecnologías pasivas y activas, ejemplificando algunas de ellas:

a) Tecnología para calefacción y generación de electricidad.

Tecnología pasiva.

- Muro trombe.
- Sistema barra.

Tecnología activa.

- Calentadores solares.
- Turbina

Por ejemplo:

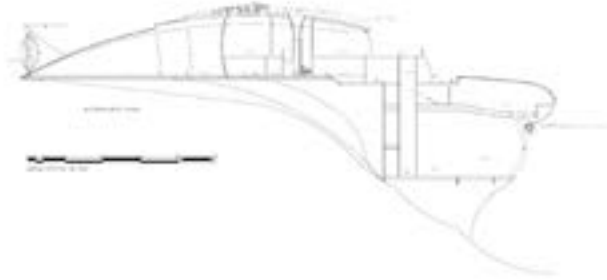
En el proyecto de la Casa Calypso se propuso la instalación de turbinas cerca de los vanos laterales, para la generación de energía eléctrica aprovechando el flujo de filtración del aire a través de las ‘branquias del tiburón’.

Así también se propuso a nivel del mar la implementación de turbinas que aprovechen la energía de la marea para captar la fuerza de las olas y convertirla en energía eléctrica.

b) Tecnología para la captación de aguas pluviales.

Tecnología pasiva.

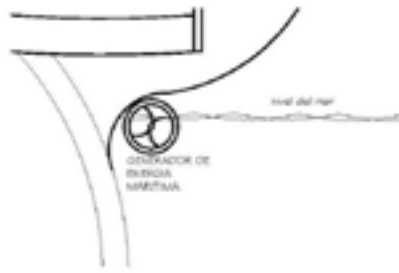
- Paredes de agua.
- Sistemas de captación en losas planas.
- Sistemas de captación en losas con pendiente.



Por ejemplo:

En el proyecto del auditorio de la Esc. Sec. Tec. No. 189, se implementó una membrana flexible de ferrocemento haciendo posible la construcción de formas orgánicas, copiando y aprovechando las características naturales de las hojas (Ejemplo: hoja elegante - *xanthosoma*; Se diseñó una losa embudo

que recoge el agua pluvial para conducirla a contenedores de almacenamiento y distribución.



Tecnología activa.

- Sistema automatizado de almacenamiento y distribución de agua pluvial,



Ejemplo:

En el proyecto de la Casa Calypso se consideró la implementación de sistemas eólicos, el aprovechamiento del aire vinculándolo con las formas orgánicas del proyecto permite generar energía eléctrica.

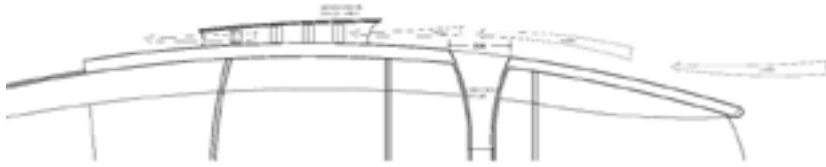
d) Tecnología para refrigeración

Tecnología activa.

- Ecooler

- Basada en CO₂

e) Tecnología para iluminación



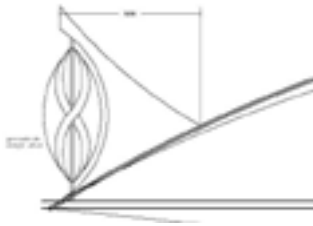
La iluminación natural puede ser manipulada para incidir de forma directa o indirecta en un espacio arquitectónico.

Tecnología pasiva.

- Material reciclado -PET-.

Tecnología activa.

- Por conductos reflectantes.



En la primera fase de la implementación es indispensable diagnosticar las necesidades a cubrir para inducir un sistema activo o pasivo en la edificación, así también requieren ser analizados en cuanto a sus requerimientos, funcionalidad, rendimiento, mantenimiento, consumibles, etc., en ocasiones

muerta' para cubrir los
superiores.

Así también se ha c
conformación de mu



El adecuado para pisos

botellas de PET en la

- Optimizar el costo de los materiales de construcción.
- Implementar un aislante térmico (uno de los mejores aislantes térmicos es el vacío, el calor solo se transmite por radiación).
- Espacios diáfanos y entrada de luz para los espacios interiores.
- Reflexión de la luz.
- Direccionamiento de gotas de agua producto de la humedad o neblina de la madrugada a través de las botellas hacia puntos específico y constante, para su almacenamiento y autoconsumo.

Quinta perspectiva de estudio de la arquitectura sustentable

5. Disminución del mantenimiento y costo de los edificios.

La minimización del balance energético global de la edificación, abarcando las fases de diseño, construcción, utilización y final de su vida útil.

Análisis del ciclo de vida de la edificación.

1. Es importante considerar la fase de planeación y diseño del proyecto arquitectónico, contemplando todos los gastos energéticos que implica, incluso las horas hombre, el uso de insumos, consumibles e instalaciones producto del proceso de diseño.

2. Construcción. Se refiere a los diferentes procesos asociados a la edificación del espacio arquitectónico. Se incluye la fabricación y el transporte, hasta la ejecución de los productos, equipos, sistemas e instalaciones que forman parte del edificio, así como los diferentes procesos constructivos necesarios para la ejecución del mismo (excavación del terreno, vertido de hormigón, barrenado de pilotes, etc.).

3. Operación. Es el conjunto de procesos derivados del uso diario del espacio arquitectónico, estos procesos suelen incluir el consumo energético asociado al mantenimiento de una determinada condición térmica, el consumo diario de agua, la producción de residuos, la demanda eléctrica asociada a los equipos e instalaciones existentes en el mismo (electrodomésticos,

iluminación, etc.), es necesario incluir los procesos que se derivan del mantenimiento de la edificación.

4. Demolición. Última etapa del ciclo de vida del espacio arquitectónico, incluye el análisis del personal, maquinaria, equipo y todo lo relacionado con la demolición, la clasificación de escombros, el retiro de escombros hasta los vertederos o plantas de reciclado (la sinergia de subproductos puede ser una fuente de empleo en la industria de la construcción), etc.

Sexta perspectiva de estudio de la arquitectura sustentable

6. Aumento de la calidad de vida de los ocupantes de las edificaciones.

El cumplimiento de los requisitos de confort higrotérmico, salubridad, iluminación y habitabilidad de las edificaciones.

En ocasiones el ser humano se adapta a una arquitectónica y un urbanismo desvirtuado, propio de una falta de planeación o un umbral de excesivo crecimiento.

La aseveración anterior parte de la siguiente hipótesis: La sociedad está preparada para cambios subidos, pero no para reaccionar ante cambios lentos y graduales, en beneficio del habitar.

Teorema. Al insertar a una familia en un territorio virgen, para la generación de un asentamiento urbano, la familia participará en la definición de la dinámica de crecimiento integrándose a la comunidad. A medida que los problemas urbanos aumentan, algunas familias a pesar de reconocerlos no emigrarán ya que están fuertemente arraigados al territorio, minimizarán los problemas y se adaptarán, por el contrario, sí inducimos en un solo momento a una familia en un asentamiento –rural o urbano–, con palpables problemas de urbanización producto de su crecimiento, inmediatamente identificarán los problemas, incluso problemas de conductas sociales imperceptibles para el primer grupo y pretenderán emigrar; algunas familias pueden permanecer por generaciones en un solo territorio, aunque nada les haya impedido emigrar.

Una buena parte de la sociedad se acostumbra a la falta de confort higrotérmico, salubridad, iluminación y habitabilidad de las edificaciones, es responsabilidad de los profesionales y académicos en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo

fomentar y educar entorno a la mejora de la calidad de vida de los ocupantes de las edificaciones.

Notas

¹ El concepto tradicional parte de contabilizar toda la energía utilizada para producir un producto o servicio. Esta sumatoria incluye la extracción de las materias primas del ambiente natural, su transporte, fabricación, venta, instalación y finalmente su demolición o reciclado.

Referencias & Bibliografía

- Colfibrex (2015) [Internet] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0bTc-Kwt19bA> (Acceso marzo de 2015).
- Garrido L. (2012). *Un nuevo paradigma en la Arquitectura*, Barcelona, Ed. Monsa.
- Edwards B. (2001) *Guía básica de la sostenibilidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Embarro (2015) [Internet] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eX-P5K8YhQo8> (Acceso marzo de 2015)
- Löblich B. (1976) *Diseño Industrial*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Nebel, B. J. Wright, R. T. (1999) *Ciencias Ambientales. Ecología y Desarrollo Sostenible*, 6a Edición, México. Prentice Hall.
- ONU, Asamblea General. Desarrollo y Cooperación Económica Internacional: Medio Ambiente. Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. 4 agosto 1987. El desarrollo duradero. Disponible en: <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/42/427> (marzo-2015)
- Sánchez P. L., Sánchez L. J., Barragán M. E., García O. M., (2014) *La arquitectura vernácula inspiración de la arquitectura contemporánea*. II Congreso Internacional sobre Educación y Socialización del Patrimonio en el Medio Rural, 22 al 27 de septiembre de 2014, Celanova Ourense Galicia.
- Sánchez P. L., Sánchez L. J. (2014) *Arquitectura orgánica y elementos estructurales de refuerzo de ferrocemento*. 5º Encuentro Nacional de Investigadores. Para la convivencia y divulgación de la investigación, 27 de septiembre de 2014, Centro de Evaluación e Innovación Educativa (CEVIE) de la UABJO, Oaxaca de Juárez.
- Sánchez L. J., Sánchez P. L., Medina B. D., Herrera M. R. Casa Calypso. Emplazamiento Playa Las Bachas, Isla Galápagos. Concurso de ideas 2014. A House For.. HF3247 Open-gap.
- Sánchez P. L., Sánchez L. J., Cruz S. R., Lopez T. A., Makagonov P. (2011). *Tools of a new architectural design*. The 24th world congress of architecture. (UIA2011-Tokio) 20303 pág. 864-865.
- Sánchez P. L., Sánchez L. J., Cruz S. R., Lopez T. A., Makagonov P. (2011) *The sustainability of architectural*. The 24th world congress of architecture. (UIA2011-Tokio) 30528
- Schjetnan M., Calvillo J., Peniche M. (1997) *Principios de Diseño Urbano/Ambiental*, México Edit. Árbol.

Vilchis L. C. (2002) *Metodología del Diseño*. Fundamentos Teóricos. México Investigación Sociológica en Arte Latinoamericano, A.C. Edit. Centro Juan Acha 3ª. Edición. Disponible en: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NoqZqGu3mf4C&oi=fnd&pg=PA9&dq=metodolog%C3%ADa+del+dise%C3%B1o+arquitect%C3%B3nico&ots=-VcvzocWDiA&sig=1V53DrQ0XEZAUrKiLUehgUgfwF8#v=onepage&q=metodolog%C3%ADa%20del%20dise%C3%B1o%20arquitect%C3%B3nico&f=false> (marzo-2015).

Rigoberto Lárraga Lara

Resumen

En los años 70's la naciones del mundo convergen en que nuestra civilización está inmersa en una crisis ambiental, y que el modelo de desarrollo ha fallado. Lo anterior es atestiguado con las siguientes evidencias: la degradación de suelo, la pérdida de biodiversidad, las desigualdades económicas, el cambio climático y la aparición de supertóxicos y químicos persistentes –entre otros más–, los cuales, agotan los recursos naturales y rompen con los ciclos vitales de los ecosistemas. En las últimas cuatro décadas se han realizado numerosas cumbres mundiales, en las cuales, se ha consolidado el paradigma de la sostenibilidad como eje rector del desarrollo. No obstante, la diversidad de críticas, y los acalorados debates sobre el tema, en 1998 se incorpora el concepto a la Arquitectura. Al respecto muchas posturas son incluidas en el gran espectro llamado por Pedemonte y Yarke (2009) como “el paraguas de la sostenibilidad”. En el contexto anterior, renace un viejo debate entre la pertinencia o no de considerar a la arquitectura como arte. En el presente artículo el autor resalta la importancia de definir el arte de hacer arquitectura con responsabilidad social, que responda a las necesidades presentes sin agotar los recursos que requieren las generaciones futuras para su desarrollo, y con lo anterior, redignificar el papel del arquitecto.

Palabras Clave: *arte, arquitectura, filosofía, sostenibilidad, fin de época, crisis ambiental.*

Introducción

El presente artículo encuentra su justificación en el contexto emergente y global de una crisis civilizatoria, crisis detonante del paradigma de la sustentabilidad. A lo anterior, la arquitectura como otras disciplinas responde a la filosofía de una nueva época, aportando e innovando tendencias y posturas frente a la problemática ambiental. Para entrar en contexto el autor hace una breve descripción de las evidencias de una crisis ambiental, el surgimiento del ambientalismo moderno, y las distintas posturas de aproximación hacia la arquitectura sustentable (Lárraga: 2014a), diversidad considerada por Pedemonte y Yarque (2009) como “el paraguas de la sustentabilidad”.

Posteriormente se hace una revisión diacrónica del concepto de arte (Valery 2000, Herbert 1990, Patatte 1997), poniendo énfasis en el propósito último de la arquitectura, razón de existir como disciplina al servicio de los hombres; pasando por el concepto de belleza, innovación, utilidad y firmeza, se aborda el fundamento del quehacer arquitectónico.

Al mismo tiempo, se reflexiona en torno a la atención que el arquitecto debe a las necesidades del usuario, contrario a la inspiración divina de un diseñador cuyo proceso de creación es de “caja negra”, demostrado en el alto contraste entre un “formalismo verde” (por ejemplo biomimetismo) como signo de arrogancia de la elite y el poder; y las posturas radicales del ecocentrismo y la participación comunitaria. Sumado a lo anterior, y dentro de este marco conceptual se plantea al arquitecto y su responsabilidad social.

Por último, se ponen en discusión los siguientes temas: el arquitecto como facilitador del diseño comunitario, su papel proactivo frente al desempleo, y la consigna de “no” al consumo superficial de lo global y “sí” al atender las necesidades de las comunidades más precarias.

Contexto

Problemática ambiental y el fin de una época

A finales del siglo XX pensadores como Luis Villoro, y críticos de la arquitectura como Ramón Vargas, (cit. por Lárraga: 2014b) exponían una evidente crisis ambiental que marcaba el fin de una época y el inicio de una nueva. Ante la incertidumbre de qué elementos pueden consolidar el eje rector de una nueva

arquitectura se especulaba cómo podría “redignificarse” el papel del arquitecto y su quehacer frente a la problemática actual.

Una época es el grupo de creencias colectivas que configuran una idea del mundo, de esta manera en la antigüedad se creía que el mundo era plano y tenía bordes que llevaban a un abismo, o que estaba soportado sobre elefantes y estos a su vez sobre una gran tortuga, o bien, en otro tiempo se pensó que los astros giraban en torno a la tierra y esta era el centro del universo.

Las ideas filosóficas de una época se dan dentro de un marco de creencias y actitudes comunes a ellas. Con el tiempo y la aparición de nuevo conocimiento, la justificación de las creencias y actitudes colectivas pueden ponerse en cuestión. Cuando las creencias básicas implícitas en el pensamiento de una época se ponen en duda, entonces se *anuncia el fin de ésta*, lo anterior ha sucedido con la era moderna donde las palabras clave son el sujeto y la razón.

La época que llamamos modernidad se caracteriza porque el hombre se convierte en medida y centro del ente [...] El hombre es visto como un sujeto autónomo, abierto al mundo, para transformarlo según sus proyectos y su trabajo. El hombre no solo es una creatura, es la fuente de sentido de todas las cosas (Pico cit. por Lárraga 2014b).

La modernidad formula un proyecto de *racionalización* del universo, motivo por el cual todo debe estar sujeto a las condiciones marcadas por la razón, y es aquí, donde *transformar es signo de dominar*. En la arquitectura es evidente este pensamiento cuando revisamos a los urbanistas de principio del siglo XX con planteamientos de ciudades como Brasilia a mitad de la selva, donde la tecnología y el progreso pueden y deben transformar el medio natural para artifiar un espacio para el uso humano. Sin embargo, las revoluciones modernas son intentos radicales de encontrar una solución al eterno anhelo del hombre por encontrar una sociedad libre de la opresión, escasez e injusticia. Por lo tanto las ideas básicas de la modernidad empiezan a estar en crisis, expresado por críticos como Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Ortega y Gasset.

El neopositivismo: critica la razón totalizadora y pone en crisis al sujeto individual, y se plantea la hipótesis de que la transformación de la naturaleza por el trabajo del hombre tienen límites (Club de Roma). Por primera vez se

propone una meta contraria a la modernidad: el equilibrio sostenido en vez del progreso continuado.

Por primera ocasión, parecen fracasar los intentos de construir, con la pura razón, una sociedad justa, desprovistas de *reglas éticas* que la encausen. La *época moderna* puso al hombre en el centro, como fuente de sentido y ordenador del todo. *Un hombre que concibió la razón como instrumento para construir el mundo conforme a sus proyectos.*

Existen por lo menos ocho evidencias que han cuestionado el rumbo del sistema civilizatorio actual, y por ende lo han puesto en crisis.

1.Sobrepoblación. Existen posturas como la Malthusina (1798) que consideran que el mayor reto que enfrenta el planeta es éste, afirmando que, todos los otros grandes problemas ambientales provienen del hecho de que estamos saturando la tierra –la población se ha triplicado en los últimos 60 años. En 1950 éramos 2,555,982,611 y en el año 2012 más de 7,000,000,000–. El Club de Roma ha propuesto modelos matemáticos que determinan un límite de incremento y propone como solución planes de planificación con tasa de *crecimiento cero*; por otro lado, hay quienes defienden la posición de que no es el número de personas que demanda recursos sino la desigual distribución de estos. Siguiendo ambos puntos, se coincide, en que es necesario modificar los hábitos de consumo debido al aumento de la población. El papel del arquitecto en la concepción de los asentamientos humanos es trascendental, es imperante cuestionarnos sobre la pertinencia de seguir favoreciendo las megaciudades y al mismo tiempo despoblar el ámbito rural, donde se generan las materias primas.

2.Cambio Climático. La gran mayoría de los científicos creen que las actividades humanas están afectando el clima actualmente, y que ya hemos pasado el punto de inflexión: Es decir, ya es demasiado tarde para revertir el daño que el cambio climático le ha hecho al ambiente. En este punto, lo mejor que podemos hacer es regular el impacto futuro desarrollando métodos de producción más amigables con el entorno que los combustibles fósiles. Sobre todo nos queda poner en balanza la procedencia de los materiales que utilizamos en la construcción *¿es necesario que estos viajen miles de kilómetros para que los utilicemos?*

3.Pérdida de Biodiversidad. El comportamiento humano ha destruido y continúa destruyendo diariamente el hábitat de las especies –cuando

exterminamos una, hay un efecto inmediato en la cadena alimenticia, que a su vez afectan a los ecosistemas interdependientes—. En ello, no sólo se hace referencia de la extinción de especies, que ya en sí es dramático, sino también en la pérdida del banco genético de una especie al privilegiar alguna en especial y desechar las demás, éste es el caso cuando fraccionamos sobre zonas boscosas, que tratamos de compensar la deforestación con árboles de introducción exógena y mono-cultiva; igual sucede, cuando se hace un cambio de uso de suelo, que promueve la presión inmobiliaria sobre las áreas naturales colindantes a las grandes urbes.

4.Ciclos de fósforo y nitrógeno. Aunque el efecto de las actividades humanas en el ciclo del carbono es más conocido, la influencia en el ciclo del Nitrógeno tiene un mayor impacto en el ambiente. El uso y abuso de este elemento por parte de la raza humana ha dado como resultado una tecnología muy beneficiosa para nuestra especie: Cada año, convertimos aproximadamente 120 millones de toneladas de nitrógeno de la atmósfera en formas reactivas como los nitratos para la producción de fertilizantes o aditivos alimenticios. Los residuos de las plantaciones llegan a los océanos y tienen un efecto negativo en el fitoplancton, que es responsable por la producción de gran parte del oxígeno.

5.Contaminación con químicos persistentes. Suelo, agua y aire son contaminados por compuestos químicos que no existían en el planeta y que tardan años en disolverse. La mayoría de éstos son resultado de nuestro estilo de vida y son creados por la industria y por los vehículos de motor. Algunos de los más comunes son: metales, nitratos y plásticos; la gran mayoría utilizados indiscriminadamente en nuestros proyectos arquitectónicos.

6.Deforestación, desertificación y degradación de suelo. Desde 1990 se han destruido más de la mitad de los bosques del mundo, y la deforestación continúa. El papel de los urbanistas y arquitectos es fundamental en ordenar el crecimiento de las ciudades, utilizando los pocos suelos ricos en nutrientes para la agricultura e impidiendo sean cubiertos por concreto al urbanizarse. Es necesario respetar las áreas de recarga del acuífero y preservar los beneficios de la arborización dentro y fuera de las ciudades. El cambio de uso de suelo, la utilización de monocultivos, el uso de pesticidas y fertilizantes producto de la petroquímica han erosionado gran parte de los terrenos cultivables

incrementado las inundaciones e incendios forestales, que ponen en riesgo la seguridad alimentaria del planeta.

7. Incremento en la distancia entre ricos y pobres. El sistema mundial incrementa a diario la polarización entre pobreza y riqueza en naciones, regiones, comunidades e individuos. Ahora, un grupo pequeño de naciones domina la estructura global de poder, guía la producción y determina quién puede progresar. De manera similar, muchas comunidades se pelean entre sí sacrificando el bienestar de su población y la calidad de su propia infraestructura ofreciendo diversos subsidios para atraer las inversiones privadas a sus regiones. La segregación socioespacial es promovida por la inseguridad y la distancia desmedida entre la gente más rica (cada vez menor) y la más pobre (cada vez mayor). Los movimientos sociales y el desempleo son una muestra del descontento social ante un sistema que no puede incorporar a la mayoría al desarrollo.

8. Crisis de energéticos. Los combustibles fósiles son recursos naturales que durante trescientos años hicieron posible avances históricos en materia agrícola, industrial y tecnológica en el mundo contemporáneo. Así, la revolución industrial a fines del siglo XVIII recurrió al carbón mineral como combustible primario. Gran Bretaña, pionera en el desarrollo industrial, poseía inmensas reservas de carbón mineral, por ende, el control de la economía mundial. No obstante el descubrimiento de las reservas en las cuencas del Rhur en Alemania y el noreste de los Estados Unidos pusieron fin al monopolio británico. El motor de la revolución industrial fue la máquina del vapor, la cual modificó el transporte mundial. En pocos años, barcos y locomotoras recorrieron todo el planeta.

Posteriormente durante el siglo XX, se reemplazó el carbón mineral por el petróleo al ofrecer formidables ventajas sobre el primer combustible fósil, tales como una fácil transportación y un mayor poder calorífico. Esta última característica convierte al petróleo en un producto de difícil sustitución ya que se emplea como combustible y como materia prima en la industria petroquímica, la cual obtiene más de 20 mil productos derivados del hidrocarburo. Las reservas más importantes del petróleo no se encuentran en los países industrializados. Este contraste entre localización de las regiones consumidoras y las productoras ocasiona el origen de los problemas energéticos globales.

La crisis de los energéticos es sólo una muestra de la dependencia que hemos generado en torno al petróleo y sus derivados; se ve manifiesta en conflictos

internacionales y en la disminución de la calidad de vida en los países que lo poseen pero no son beneficiados del sistema de extracción, recibiendo las externalidades –contaminación del medio ambiente– pero no los beneficios. En resumen, la crisis ambiental que enfrenta la humanidad es producto del sistema de vida de los últimos trecientos años, en medio de ésta, nos ha tocado diseñar y construir objetos arquitectónicos que den respuesta a las demandas del hombre sin minar los recursos necesarios para que las próximas generaciones puedan hacerlo. Cuando nos referimos a recursos no sólo pensamos en los naturales, ya que de igual importancia son los sociales, culturales, institucionales, y económicos.

¿Cómo haremos arquitectura en un contexto de violencia, inseguridad, pobreza, inestabilidad social, injusticia... ?

Ambientalismo moderno y la sostenibilidad

En la segunda mitad del siglo XX, en el tiempo de la posguerra y la Guerra Fría, en medio de la carrera armamentista y los ensayos nucleares se gesta un punto de acuerdo internacional: la necesidad de cambiar el rumbo de nuestra civilización la cual está encontrando límites de crecimiento por el agotamiento y deterioro de los recursos naturales. Entre muchos enfoques y un acalorado debate por el concepto de la sustentabilidad y cómo llegar a ella, se tienen importantes avances marcados principalmente por cuatro eventos internacionales: la declaración de Estocolmo (1972), el Informe Brundtland (1987), la Declaración de Río de Janeiro (1992) y la de Johannesburgo (2002).

En la Conferencia Mundial de Naciones Unidas sobre el Medio Humano realizada en Estocolmo (1972), se manifestaron, por primera vez, las preocupaciones de la comunidad internacional en torno a los problemas ecológicos y del desarrollo. Años más tarde, en la Conferencia Mundial de Naciones Unidas sobre Asentamientos Humanos, conocida como Hábitat (1976), se ventiló la *necesidad de mejorar la calidad de vida a través de la provisión de vivienda adecuada para la población* y el desarrollo sustentable de los asentamientos humanos. En este contexto, en 1987, la Comisión Mundial de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente y el Desarrollo adoptó por unanimidad el documento *Nuestro futuro común* o Informe Brundtland, aquél se definió como el “que satisface las necesidades esenciales de la generación presente sin comprometer la capacidad de satisfacer las necesidades esenciales de las generaciones futuras”. (REFERENCIA) En la Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro (1992) se aprobó el Programa de Acción para el Desarrollo Sustentable,

conocido como Agenda 21, a través del cual los países se comprometieron a instrumentarlo mediante la generación de indicadores. En la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Sostenible, celebrada en Johannesburgo (2002), la comunidad internacional reafirmó el compromiso de promover y fortalecer, por igual y a todos los niveles, las tres dimensiones del desarrollo sostenible (economía, sociedad y ambiente) y reconoció que, para alcanzarlo es esencial erradicar la pobreza, cambiar los patrones insostenibles de producción y consumo y manejar adecuadamente la base de recursos naturales.

La mirada al concepto de la sostenibilidad no estaría completa si no se tomase en cuenta la participación de todos los actores que han aportado al capital de ideas del concepto, Naína Pierri (2001) encuentra por lo menos tres corrientes del pensamiento ambientalista contemporáneo, posturas que en la décadas de los 70 parecieron coincidir en la definición de una problemática ambiental común, haciendo diferentes propuestas para evitar un colapso climático que impida el bienestar social en el futuro. Algunas de estas corrientes fueron con el tiempo radicalizándose, otras fueron moderándose incorporando ideas de otras líneas. Pierri (2001) menciona dos extremos y puntos intermedios que van desde la sostenibilidad muy fuerte hasta la sostenibilidad muy débil.

En la corriente conservacionista encontramos la ecología profunda y la propuesta del crecimiento económico y poblacional cero, la cual tiene un enfoque “ecocéntrico” y tiene bases de la economía ecológica. Sus antecedentes están fundados en varios esfuerzos consolidados del siglo XIX así como algunos logros de conservación por decreto de áreas naturales y biodiversidad. Uno de los puntos con más influencia de esta corriente es el relacionado con los límites de crecimiento (Meadows, et al.: 2004) que pone en perspectiva el papel demográfico en el deterioro de los recursos de la tierra, postulando la urgente necesidad de limitar a la población por lo que se necesita una política de control con definición previa de lo que podría ser el tamaño óptimo de una población estable. Por su naturaleza, muchos de estos argumentos han caído en el eco-fascismo; no obstante, han colaborado en la construcción del concepto actual de sostenibilidad.

El ambientalismo moderado, según Pierri (2001), ha sabido aprovechar su postura central (Reformista) para incorporar a la política internacional la prioridad de atender la problemática ambiental; no obstante su posición ambientalista ha tenido que ceder ante las presiones del sistema económico dominante (*status quo*); esta corriente tiene un enfoque antropocéntrico y desarrollista, postula la necesidad de crear ciertos límites que impone la naturaleza a la economía; está basada en la economía ambiental y trata de

encontrar la conexión entre desarrollo y conservación. “La hegemonía del ambientalismo moderado debilitó el papel oponente del ecologismo” (Pierri, 2001: 30); además, esta postura logró en Estocolmo analizar y proponer con mayor precisión los problemas ambientales a nivel mundial.

El humanismo crítico es considerado como sustentabilidad débil por su preocupación principal en las injusticias sociales antepuestas a las naturales lo que lo caracteriza como antropocéntrico; está del lado de los países pobres y subordinados y propone el ecodesarrollo como un cambio radical social, centrado en atender las necesidades y calidad de vida de las mayorías, haciendo un uso responsable de los recursos naturales; se basa en la ecología social y tiene coincidencias con la economía ecológica. Este enfoque propone un nuevo orden social frente a la idea de límites de crecimiento, pone énfasis en el derecho de los pueblos del Tercer Mundo a obtener el control de sus recursos económicos; esta corriente es considerada como un estilo de desarrollo alternativo, auto determinado y auto centrado. En este enfoque se identifican las posturas de Toledo (1996, 2000, 2002) y Tetrault (2004) utilizadas en nuestra evaluación. En el seminario Founex (1971) se logró ampliar la visión de los problemas ambientales a sus aspectos, causas y consecuencias sociales; esta corriente de pensamiento está considerada dentro del enfoque transformacionista y su principal crítica es la falta de instrumentos metodológicos producto de su radicalismo opositor al sistema dominante.

Sostenibilidad: orígenes, críticas, debates, desafíos, dimensiones y criterios

Para adentrarse a un concepto tan complejo como el de la sostenibilidad se hace obligatorio consultar los primeros textos producto de las conferencias internacionales de Estocolmo (1972), Rio de Janeiro (1992), Johannesburgo (2002), y poder apreciar el inicio, la evolución del concepto, las críticas y debates que fueron tomando enfoques diversos. En este sentido, Pierri (2001) muestra las distintas corrientes que van desde la sostenibilidad muy fuerte, pasando por la fuerte, moderada, y muy débil. Por su parte, Hopwood *et al.* (2005) menciona los enfoques que distinguen a los ecocentristas de los tecnócratas y sus posturas en debate. En donde, más allá de perdernos en un mundo de información es indispensable tener una percepción organizada de lo que se entiende en distintas posiciones de un mismo concepto.

En un inicio las dimensiones visualizadas para la sostenibilidad eran la ambiental, la social y la económica; más adelante, en el desarrollo del concepto se desprendieron la cultural y la institucional como entes independientes, con un gran peso, razón por la cual no podían quedar inmersas en la social.

Algunos autores revisados son: en la dimensión ambiental Takács, (2004); Fisher et al., (2005); Rosales, (2006); Balée & Clark, (2006); Verhagen, (2008); en la dimensión social Sevilla, (2000); Altieri, (2000); Barkin, (2002); Toledo et. al. (2002); Tatreault, (2004); Toledo, (2006); en la dimensión económica Foladori, (2001); Romero, (2002); Daly, (2005); ONU, (2006); Perry, (2006); Ochoa, (2008); en la dimensión institucional Leff, (2001); WRI, (2003); Najam et. al., (2006); Gudynas, (2002); Singh, (2008); en la dimensión cultural UNESCO, (2009); Chiu, (2004); Galafassi, (2001); Delgado et. al., (2005); Nugraha (2005), Nurse, (2006); Duxbury et al. (2007).

Sostenibilidad: el discurso en los asentamientos humanos y en la arquitectura

Ensamblando los orígenes del discurso de la sustentabilidad con la arquitectura y los asentamientos humanos encontramos el discurso de “la vivienda adecuada para todos” de UN-Hábitat (1976) y UN-Hábitat II (1996) donde destaca la producción de viviendas por las comunidades; la conservación y rehabilitación del patrimonio cultural; y el desarrollo equilibrado de asentamientos rurales.

En 1998 la Universidad de Michigan inició un proyecto de recopilación de textos llamado “Principios de la arquitectura sustentable” el cual en la actualidad cuenta con una base de datos de más de 300 títulos clasificados en 21 categorías, material que se utiliza en una gran parte de las universidades de los EEUU para dar la materia de sostenibilidad en las facultades de arquitectura. Algunas de las categorías que se podrán encontrar son: estudios de caso, materiales, diseño, ecología, educación, energía, impacto ambiental, reciclaje entre otras más. Para este momento en la historia, la primera aportación para fijar criterios en el diseño sustentable la publican Kim J. & Rigdon (1998) quienes la categorizan en tres puntos centrales: economizar recursos, diseño de ciclo de vida de los materiales y el humano. Convirtiéndose en el primer esfuerzo por fijar criterios para medir la sustentabilidad de un objeto arquitectónico, esfuerzo que queda reducido al área ambiental y de manera superficial enfrenta el concepto de la calidad de vida en el diseño (Lárraga: 2014 c).

Por su parte, Wiston & Pareja (2007) describen el papel de la vivienda en la sostenibilidad de las ciudades clasificando sus indicadores en tres categorías: calidad de vida, bienestar humano y libertad. Éstos se posicionan en la dimensión social de la sustentabilidad.

Por otro lado, en lo referente al concepto de arquitectura sustentable Pedemonte y Yarke (2009) consideran que este concepto se ha convertido en el “paraguas” que cubre una diversidad de tendencias arquitectónicas

de transporte), *medicina* (curar), *negotiatoria* (intercambiar mercancías), *militaria* (defenderse del enemigo).

Hugo de San Victor en el siglo XII (cit. por Pettinari. 2008), las clasificó: *lanifium, armatura, navigatio, agricultura, enatio, medicina y theatraica*. La poesía no aparece porque era considerada un tipo de filosofía o profecía. Tampoco aparecen la pintura ni la escultura porque solo estaban las siete más importantes y la utilidad de las artes visuales era algo marginal.

Mucho recorrimos hasta las clasificaciones del arte de hoy en día. De acuerdo con Pettinari (2008), el término Bellas Artes se comenzó a utilizar en el siglo XVIII. Charles Batteaux indicó cinco: pintura, escultura, música, poesía y danza, y luego incorporó la *arquitectura* y la elocuencia. Esta lista fue modificada a lo largo de los últimos siglos de la historia moderna perdiendo la elocuencia pero agregando al cine y a la fotografía.

Siguiendo Herbert (1990), el término arte proviene del latín *ars*, cuyo significado se refiere a la disposición, habilidad y virtud para realizar alguna cosa. Los renacentistas añadieron a las cualidades que denota la palabra arte el término de *invenzione*, que se refiere a la originalidad, cualidad indispensable de las creaciones artísticas. Se entenderá entonces que la palabra arte tiene una connotación que implica más que un bien hacer y que la liga a cualidades de algo que, por ser original, trasciende lo superfluo, y le da un carácter de único, sublime y por lo tanto no de todos ni para todos.

El arte es un modo de expresión en todas sus actividades esenciales, el arte intenta decirnos algo acerca del universo del hombre, del artista mismo. El arte es una forma de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia. Desde luego, sólo cuando reconocemos claramente que el arte es una forma de conocimiento paralela a otra, pero distinta de ella, por medio de la cual el hombre llega a comprender su ambiente, sólo entonces podemos empezar a apreciar su importancia en la historia de la humanidad (Read, Herbert, 1990:)

Es importante apreciar el momento en que la arquitectura deja de ser una destreza, una habilidad de *hacer bien* “el cobijo” humano y se convierte en una interpretación individual del medio ambiente, que obedece a los sentimientos profundos del diseñador y a la originalidad, lo cual permite trasciende lo superfluo, y le da un carácter de único, sublime. En este momento, podemos apreciar cómo se va haciendo distancia entre el arquitecto sublimado en su poder creador y el arquitecto con responsabilidad social. Arquitectura es una ciencia, adornada de muchas disciplinas y conocimientos. Es práctica y

teórica. Vitrubio (Siglo I a.c.) establece el principio de que los edificios deben construirse con firmeza, utilidad y belleza.

La firmeza. Es decir la seguridad del edificio, el constituido siempre la primera preocupación del constructor. Radica en la estructura de la construcción, o sea en el conjunto enlazado de los elementos resistentes, cimentados en el suelo, que soporta con deformaciones tolerables las acciones: fuerzas aplicadas, aceleraciones ejercidas, e imperfecciones coartadas o impuestas, que recibe durante su vida, y las transmite por la cimentación al suelo.

La utilidad. Todo edificio responde a una necesidad de cobijo, el cual, corresponde a un usuario, tiempo, espacio y cultura. Por lo anterior la estructura debe contribuir, pero no dañar: ni la funcionalidad del edificio por su inadecuada configuración, ni a la economía de la obra por su desproporcionado costo.

La belleza, que nos hace amar el edificio y nos infunde deleite espiritual, ha sido en sí misma inquietud del edificador. La belleza del edificio refleja la de la estructura, como la de un animal estriba en la de su esqueleto. Su utilidad la refuerza al ser apropiada por un grupo de individuos que comparten la idea de su idoneidad.

Ya que la Arquitectura está fundada sobre lo necesario, síguese claramente: I. Que toda su belleza toma el carácter de la misma necesidad, y todo en ella debe parecer necesario. II. Que los adornos han de derivar de la misma naturaleza del edificio y resultar de su necesidad. Por lo mismo nada ha de verse en un edificio que no tenga su propio cometido, y que no sea parte integrante de la misma. III. Todo cuanto está en representación debe también estar en función. IV. No ha de hacerse jamás cosa alguna de la que no pueda darse buena razón. V. Razones evidentes, porque la evidencia es el principal ingrediente de lo hermoso; y no puede tener la Arquitectura otra hermosura que la que nace de lo necesario: lo necesario es fácil y evidente, jamás muestra artificio, ni deseo de adornar (Patetta 1997: 3).

A estos principios ciertos, constantes, generales, inflexibles, procedentes todos de la razón y de la esencia de la Arquitectura, debe elevarse siempre el que quiera saber de edificios. Él preguntará a cada pedazo ¿quién eres tú?, ¿qué haces aquí?, ¿cómo cumples tu deber?, ¿contribuyes en algo a la comodidad, a la solidez? Arquitectos de pedestales, de pilastras, de frontispicios, de cartelas,

de mascarones, etc., vuestro partido menos malo es el silencio, y el mejor es el hacerlo todo al revés de lo que hacéis.

El concepto de belleza contemporáneo, cuenta con variables infinitas y no cuantificables, intangibles y en ocasiones existenciales que nos confunden y no permite ser objetivos en su aplicación en la arquitectura. Si lo bello está constituido por el placer que sienten los hombres, necesariamente lo sentirán de diferente manera, porque nosotros somos distintos en los conocimientos, en las experiencias, en los hábitos de reflexionar, de juzgar, de ver y de sentir; no tenemos todos la misma capacidad, y por consiguiente no alcanzamos el mismo objeto igual cantidad y calidad de placeres. El interés, las pasiones, la ignorancia, los prejuicios, los hábitos, las costumbres, los climas, los gobiernos, los cultos, los acontecimientos hacen que los hábitos que nos rodean nos aumenten y nos restrinjan la esfera de los placeres, y nos los alteren y desbarajusten. Finalmente las vicisitudes continuas de nuestros sentidos, por edad, enfermedades, tiempos estaciones, dichas y por infinita variedad de circunstancias, cambian los propios placeres, incluso en el mismo individuo. He aquí las grandes fuentes de discusión en materia de belleza.

La belleza de la arquitectura no depende ni de la grandeza de los edificios, ni de la suntuosidad de los materiales, ni de sus riquezas y acumulación de adornos: cosas que deslumbran al vulgo. Mucho menos consiste en el capricho o en la moda.

La belleza arquitectónica es positiva, universal y constante. ¿Qué puede tener de arbitrario si todo se extrae de la naturaleza, que es siempre la misma en todas partes? La unidad, la variedad, la armonía, la regularidad, la elegancia, la simetría, la conveniencia, son todas materias que tienen leyes fijas, y que siempre gustan a todos los seres racionales (Patetta L. 1997: 3).

Discusión final

Por lo anterior, y en resumen, no es racional enfrascarnos en un infructuoso debate sobre si la arquitectura es o no arte. Como fue revisado, sí lo es; el arte de ésta se encuentra en responder a la necesidad identificada de un usuario, y su contexto. Hacer arquitectura es la destreza para formar bien un objeto habitable, firme, útil y por consecuencia bello. La innovación no es un argumento sólido para quitar todo fundamento racional de la arquitectura. La innovación es un instrumento que puede sacarnos del letargo en el que el arquitecto se ha visto imposibilitado en responder a ese 70% de la población que no tiene acceso al arquitecto ortodoxo.

Vitrubio hacía referencia a la firmeza (*firmitas*) sin dejar duda hace un énfasis a la necesidad del hombre de protegerse del exterior (clima, fauna, flora, peligros en general) incluyendo aquellos derivados de la construcción

misma, razón por la cual, un arquitecto debe ser formado en la obra misma. El cimiento, la cimbra, el colado deberían ser sus experiencias cotidianas durante su formación.

En el tiempo, la disciplina ha acotado su quehacer, y con ello ha inutilizado e incapacitando al arquitecto al proveer en su formación con poca experiencia en el comportamiento de los materiales, tiempos y costos en la construcción, dejando el tema a ingenieros, edificadores y administradores de la construcción, de aquí, que la *destreza de hacer bien una construcción* ha dejado de ser una de las fortalezas de los arquitectos, incapacidad sumada a el desempleo, y al acaparamiento de la vivienda construida en serie, da como resultado pocas oportunidades al estudiante de esta disciplina de tener una experiencia profunda en la construcción. Por otro lado, encontramos en la actualidad arquitectos diseñadores destacados con importantes reconocimientos públicos, cuyas principales evidencias de su quehacer son maquetas, *renders* y modelados 3d, sin experiencia alguna en la construcción, lamentablemente muy seguidos por su influencia mediática.

Siguiendo a Vitrubio, la utilidad (*utilitis*) es otra de las columnas del oficio. Un mismo objeto no puede ser útil para toda persona, sociedad, tiempo, espacio y cultura. La utilidad de un objeto arquitectónico va ligada indispensablemente a quién lo usa, cómo lo usa, por qué, cuándo y para qué lo usa. La destreza para *hacer bien un objeto arquitectónico* se desarrolla cuando se adquieren instrumentos, métodos y herramientas que permiten conocer al usuario, su contexto social, urbano, físico, económico, cultural, institucional. El conocerle con precisión permite dar respuesta a la necesidad tangible e intangible del usuario.

Los programas arquitectónicos, parecieren ser un mero requisito sin más trascendencia en el proceso de diseño, y se considera por muchos un limitante del “espíritu creativo del diseñador”. Sin embargo, el programa arquitectónico

es el instrumento para acercarnos al “otro”, es la forma científica de conocer al “otro”.

Por lo anterior, podemos decir que los siguientes tópicos no son útiles:

- Un producto que no está al alcance económico de su usuario.
- Un edificio que deteriora la diversidad cultural.
- Una vivienda que derrocha materiales y energía en un mundo que se dirige a la sostenibilidad.
- Un objeto arquitectónico que fortalece la segregación y el descontento social.
- Una arquitectura que convierte a sus usuarios en dependientes e insuficientes.
- Una ciudad que mina sus fuentes de provisión de alimento, seguridad, saneamiento, salud, calidad de vida.
- Un asentamiento humano vulnerable a las contingencias ambientales.
- Una arquitectura que no puede cubrir el 70 % de la necesidad de vivienda de los que la requieren.
- Una enseñanza de la arquitectura que no pueda desarrollar capacidades en sus estudiantes para conocer a su usuario.

De acuerdo con Vitrubio, el tercer componente es la “belleza” y está planteada como la destreza de hacer bien un objeto arquitectónico, útil a sus usuario y sociedad donde está inmerso, capaz de permanecer firme, brindando seguridad, refugio, etc.

La belleza es manifestada en la cualidad sin igual de conceptualizar, graficar y materializar, cada elemento componente del objeto arquitectónico, donde parte por parte tiene una razón legítima de existir, que responde a un usuario, un contexto, un presupuesto, una cultura, un tiempo, una filosofía, una orientación, un clima, un terreno; además, contribuye a la autonomía, independencia, autosuficiencia de sus usuarios; por ende, fortalece la inclusión, la accesibilidad, la movilidad, la legibilidad, la asequibilidad, la equidad, la democracia, la gobernanza, y todos los valores que elevan la calidad de vida del que habita.

Como lo hemos revisado, a partir del renacimiento la arquitectura se considera un medio más para transmitir el espíritu de una época, de una cultura, de un lugar, y lo es, ya que responde a las necesidades de una época, cultura y lugar. Sin embargo, se agrega un componente adicional la innovación, la originalidad que distingue, elitista, segrega, monumentaliza, y la hace única, separándola de lo común, popular, uniforme, tradicional. Pone distancia, entre lo que las masas pueden producir y lo que el supuesto artista produce, lo anterior coloca

el ego de éste en alto, solo el arquitecto artista impone con su creación la moda, el canon, la directriz.

A diferencia del pintor, el cineasta y el escultor, el arquitecto tiene un compromiso fundamento de su quehacer, este es el usuario. El pintor trabaja para sí, exorciza sus demonios con su pintura, y plasma sentimientos que trasmite y agrupa en colectivos que la reciben y empatizan con el artista. No así, con la arquitectura, el objeto arquitectónico resuelve la necesidad del hábitat humano, no tiene que ver con la representación en éxtasis del diseñador que desconoce al usuario y plasma en formas geométricas, con colores y texturas lo que el alma le exige para gloriarse e inmortalizarse como individuo.

El “arquitecto artista” está supeditado a la élite y al poder, de esta forma, son contados los privilegiados en inmortalizar sus nombres haciendo arquitectura singular, monumental, y sublime, Palacios de cientos de habitaciones que nadie va a usar, una gran traza urbana en medio de la selva del Amazonas,

edificios ostentosos que insultan con su presencia contextos de marginación y extrema pobreza.

Con este antecedente, llegamos a la primera década del siglo XXI, donde el “arquitecto artista”, plantea proyectos “biomiméticos”, con costosas estructuras y formas caprichosas que expresan el alma del “paradigma de la sostenibilidad” –por lo menos de una sostenibilidad débil de acuerdo con Naina Pierri (2001)– donde en mucho de los casos el usuario no entra en las premisas de diseño, ya que están *diseñadas para las revistas* y no para un beneficiario definido. En ellos, *la forma da dirección al todo*, los espectaculares *renders* y modelados 3d convencen a los inversionistas de su elevado costo, elaborados con sofisticados materiales industrializados, transportados de los confines de la Tierra, con el argumento falso que salvaran al Planeta; cuando en realidad, las externalidades en la extracción, producción y transporte, así como, el excesivo consumo de materiales y energéticos, son colaboradores la problemática ambiental antes señalada.

Entre más místico y sublime sea el chispazo que nos lleva a la idea rectora del diseño, mayores glorias recibe el diseñador, la llamada “caja negra” que oculta el proceso lógico y racional del diseñador se constituye en el velo perfecto para la expresión de las más retorcidas y caprichosas formas que hagan alarde a la alta tecnología y sofisticados cálculos estructurales, insultando al contexto

social con derecho de recursos económicos, en países con grandes distancias entre polos y flecos.

Muchos de los casos de arquitectura “biomimética” recurren a la forma de estructuras encontradas en la naturaleza para dar plasticidad y originalidad a sus proyectos, sin embargo, la aparición de la forma de tales edificios, no corresponde a su utilidad, ni al compromiso socioambiental del cual hacen alarde.

El arquitecto del siglo XXI se enfrenta a varios retos, entre los más importantes, es el *desempleo* producido por la masificación de la profesión (Larraga 2014); la *crisis* de la profesión al no satisfacer la necesidad del 70% de los que requieren vivienda; las recurrentes crisis en la construcción producto de los *desajustes económicos* de los países emergentes, y los grandes monopolios de la vivienda en serie. Frente a tales retos el arquitecto debe innovar en su oferta, debe ajustarse al concepto revitalizado del “arte de hacer arquitectura” –como se concebía antes del Renacimiento– concepto, que como fue revisado, es la capacidad de hacer bien el cobijo del hombre, con elemento adicional, utilizando los recursos –naturales, sociales, institucionales, económicos, culturales– sin poner en riesgo los recursos que permitan cubrir las necesidades de las futuras generaciones.

Un arquitecto que dirige su atención a las comunidades, que busque autoemplearse facilitando el desarrollo local. Un arquitecto que sabe dialogar y aportar en un ambiente multidisciplinar, interdisciplinar y metadisciplinar (Larraga 2014), sin olvidar la fortaleza de su disciplina para “hacer bien el cobijo del hombre”.

En este siglo se requiere un arquitecto, que transforme su entorno, alejado de la penumbra incierta de la “caja negra” donde salta la chispa de la *invención divina*, que lo caracterizó en los últimos tres siglos. Sino por el contrario, se desenvuelva en lugares públicos donde facilite las concurrencias del imaginario colectivo, donde el diseño colaborativo, y democrático hace valer los saberes ancestrales y da respuesta a las necesidades de una comunidad, explicitando y sistematizando el diseño en tiempos y costos.

Un arquitecto que busca en sus productos la autonomía, independencia, autosuficiencia de sus usuarios contribuyendo desde su trinchera a un mundo

más justo, equitativo, asequible, culturalmente diverso, democrático y con responsabilidad social.

Por ultimo queda, la consigna de negarnos a consumir lo que el *Statu Quo* refiere como “Arquitectura Sostenible”, una arquitectura superficial en el manejo del concepto de la sostenibilidad, que solo utiliza el concepto de marketing que no profundiza en las dimensiones, sociales, culturales, económicas, institucionales, que alardea en soluciones tecnocráticas pero no ponen en duda el sistema fallido del derroche de recursos y consumo desmedido de materiales. Una arquitectura de *revista* que arrastra a multitudes de estudiantes a un sueño frustrado de gloria y fama, y los aleja de lo fundamental de la arquitectura que es el usuario y su hábitat.

Busquemos innovar nuestra profesión, regresando a las raíces del quehacer de la arquitectura, sumando la experiencia de siglos, la tecnología pero también los saberes ancestrales, pero sobre todo, agregando valores humanos y ética a nuestra profesión.

Conclusiones

Para concluir, podemos poner en duda la continuidad de ésta *manera de hacer*. Esta “arquitectura” y todo lo que ha arrastrado no desaparecerá de la noche a mañana, aunque los acontecimientos han ayudado a frenarla considerablemente. Lamentablemente no han sido los críticos, ni los galardones, ni el público objetivo, los motivos por los que se ha puesto en duda la *arquitectura-artística* de los arquitectos estrella. Han sido motivos puramente económicos, una crisis mundial que frenó en seco muchos proyectos en plena construcción, proyectos en fase de anteproyecto y proyectos a punto de empezar.

Ahora nos toca a nosotros, los jóvenes arquitectos, cambiar el rumbo, hacia una arquitectura más vinculada con los problemas sociales y económicos que estamos viviendo, y que muchas veces no será construir edificios.

Tenemos unos cimientos muy claros, pero hay que desarrollar nuevas ideas e innovar hacia una manera de hacer nueva. Personalmente, creo que hay muchos que nos pueden ayudar en la búsqueda, como diseñadores, artesanos e ingenieros. Tenemos que dejar de lado la idea del arquitecto estrella y empezar a pensar en conjunto, en cooperación entre las diferentes disciplinas, en

trabajar en equipo para hallar soluciones más elaboradas, y no pensar en la firma de un solo personaje y mucho menos vincularlo a una marca.

Referencias

- Aulicino, P. & Abiko, A. (2008). *Evaluation of sustainability for housing agglomerate projects in the State of Sao Paulo-Brazil*. University of São Paulo, Brazil. Recuperado el 24 de marzo del 2012 de <http://alkabiko.pcc.usp.br/SB08PatriciaAbiko.pdf>
- Balée W. & Clark L. (2006). *Time and Complexity in Historical Ecology*. Introduction Chapter. New York: Columbia University Press, pp.1-17.
- Barkin, D. (2002). *El desarrollo autónomo: un camino a la sustentabilidad*. Ecología política. Naturaleza, sociedad y utopía. Alimonda Héctor (comp.). Buenos Aires, CLACSO, 352 p.
- Boyle, C. (2004). *Sustainable Buildings in New Zealand*. IPENZ. Recuperado 15 ene 2012 <http://www.prppg.ufpr.br/ppgcc/sites/www.prppg.ufpr.br/ppgcc/files/dissertacoes/d0132.pdf>
- Chiu, R. (2004), “Socio-cultural de la sostenibilidad de la vivienda: una exploración conceptual, de Vivienda”, *Teoría y Sociedad*, vol. 21, n.º 2.
- Daly, E. (2005). *Economics in a Full World*. Scientific American, Septiembre 2005.
- Di Paula, J. (2006, Agosto). *Gobernanza local en la política socio habitacional*. Revista INVI, año/vol. 21, n. 57. Univ. de Chile, Santiago de Chile, pp. 74-98.
- Delgado E., Jiménez L., Barbero J. & Ortiz R. (2005). *Cultura y sociedad en Iberoamérica*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). pp. 250 número: 1.
- De Paula, A. K. & Tenorio, R. (2010). “*Ribeirinhos: A sustainability Sesment of Housing Typologies in the Amazon Region.*”, N° 66.
- Duxbury N., Gillette E. (2007). *Culture as a Key Dimension of Sustainability: Exploring Concepts, Themes, and Models*. Creative City Network of Canada. Centre of Expertise on Culture and Communities. Recuperado el 12 de enero del 2012 de www.creativecity.ca/cecc.
- Fisher R.J., Maginnis, S., Jackson, W.J., Barrow E. & Jeanrenaud, S.(2005). *Poverty and Conservation*. Landscapes, People and Power. IUCN Forest Conservation Programme, Zurich, UICN, 167p.
- Fisk, P. (1992). *Towards a theory and practice of sustentainble desing*. Presented at the National Convention of the American Institute of Architects, Boston, Massachusetts.
- Foladori, G. (2001). *La Economía Frente a la Crisis Ambiental*. Controversias sobre sustentabilidad, México, Universidad Autónoma de Zacatecas-Miguel Ángel Porrúa-Colegio de Bachilleres, 229 p. (pp. 127-146)
- Fox, H. (2008). *Un orden urbano: paisaje, calidad de vida y sustentabilidad*. Revista URBANO 16. Págs. 89-97. Concepción,
- Galafassi, G. (2001) “*Las preocupaciones por la relación Naturaleza-Cultura-Sociedad*.”

Ideas y teorías en los siglos XIX y XX. Una primera aproximación”, Revista THEOMAI, número 3.

Gaja F. (2005). *Revolución Informacional, crisis ecológica y urbanismo* Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Galafassi, G. (2001). “*Las preocupaciones por la relación Naturaleza-Cultura-Sociedad. Ideas y teorías en los siglos XIX y XX. Una primera aproximación*” Revista THEOMAI, número 3.

Gudynas, E. (2002). *La ecología política de la integración: reconstrucción de la ciudadanía y regionalismo autónomo*, en *Ecología política. Naturaleza, sociedad y utopía* Ali-monda, Héctor (Comp), Buenos Aires, CLACSO, 352 p. (pp. 138-152)

Hernández, S. & Delgado, D. (2010). “*Manejo sustentable del sitio en proyectos de arquitectura; criterios y estrategias de diseño*”, Quivera, Vol. 12, Núm. 1, pp. 38-51. Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado en enero del 2012 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/401/40113202004.pdf>

Hopwood B., Mellor M. & O’Brien, G.(2005). “*Sustainable Development: Mapping Different Approaches*”, SustainableDevelopmentNo.13. Wiley Inter Science. Pp.38-52.

Johannesburgo (2002). *Cumbre mundial sobre desarrollo sostenible*. Recuperado el 5 marzo del 2011 de <http://www.un.org/spanish/conferences/wssd/>

Isunza, V. (2010, Septiembre). *Efectos urbano ambientales de la política de vivienda en la Ciudad de México*. Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad Vol. XVII No. 49.

Kim, J. & Rigdon B. (1998). *Introduction to Sustainable design*, Ann Arbor, National Pollution Prevention Center for Higher Education.

Kibwage, J. K. & Misreave, S. E. (2011). *The Value Chain Development and Sustainability of Bamboo Housing in Ethiopia*. International Network for Bamboo and Rattan. Recuperado en septiembre de 2011 de <http://www.inbart.in>.

Lárraga, R. (2014 a). “*Percepciones de la sostenibilidad en arquitectura: un mapa de las principales propuestas de aproximación*”, Revista Caribeña de las Ciencias Sociales, consultado en julio de 2014 <http://xn--caribea-9za.eumed.net/sostenibilidad-arquitectura/>

----- (2014 b). “*Globalización y anarquía formal en la arquitectura: producto de un vacío teórico*”, Revista Caribeña de las Ciencias Sociales, Consultado en <http://xn--caribea-9za.eumed.net/globalizacion-arquitectura>

----- (2014 c). “*componentes de la sostenibilidad de la vivienda tradicional*”, Revista Caribeña de las Ciencias Sociales, Consultado en julio de 2014 en <http://xn--caribea-9za.eumed.net/vivienda-tradicional/>

Lárraga, R. et al. (2014 d) “*El quehacer del Arquitecto frente a la masificación de la profesión y el desempleo: un profesionalista con la mirada más allá de sus fronteras disciplinares*” congreso Internacional de Filosofía y Arte en el Diseño, UAT.

Leff, E. (Coord). (2001). *Justicia Ambiental: Construcción y Defensa de los Nuevos Derechos Ambientales Culturales y Colectivos en América Latina*. Serie Foros y Debates Ambientales 1. México: UNAM, PNUMA, 275p.

- Najam A., Papa, M. & Taiyab, N.(2006). *Global Environmental Governance A Reform Agenda*. Canada: IISD, 114p.
- Nurse, K. (2006). *Culture as the Fourth Pillar of Sustainable Development*. University of the West Indies Trinidad and Tobago. Recuperado el 5 enero del 2012 de <http://www.fao.org/SARD/common/ecg/2785/en/Cultureas4thPillarSD.pdf>
- Nugraha, A. (2005). *Transforming tradition for sustainability*. Universidad de Arte y Diseño de Helsinki, Finlandia. Recuperado el 7 septiembre del 2011 de <http://www.uiah.fi/joiningforces/papers/Nugraha.pdf>
- Oktay, B. (2005). *A Model for Measuring the Level of Sustainability of Historic Urban quarters: Comparative Case Studies of Kyrenia and Famagusta in North Cyprus*. Unpublished PhD Thesis. Eastern Mediterranean University, North Cyprus.
- Oktay, B. & Hoskara O. (2009). *A Model for Measuring the Level of Sustainability of Historic Urban Quarters*. European Planning Studies, Vol, 17, no. 5.
- ONU. (2006). *Trends in Sustainable Development. Economic and Social Affairs*. New York: United Nations publication, 33 p. Recuperado el 6 de octubre del 2011 de http://www.un.org/esa/sustdev/publications/trends2006/trends_rpt2006.pdf
- Patetta, L. (1997) *Historia de la Arquitectura*, (Antología Crítica), Celeste Ediciones, Madrid. De Principi di Architettura Civile, Tomo I, pág. 3, Ed. Finale, 1781. De Dell'arte di verde nelle belle arti del disegno, Venecia, 1781. Versión castellana: Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño, Imprenta de Garriga y Aguasvivas, Barcelona, 1823. Trad. Ignacio March, págs 43-44, 45.
- Pedemonte & Yarque. (2009). *El paraguas de la sustentabilidad en la arquitectura*. Recuperado el 3 de febrero del 2010 de <http://arqsustentable.com/actualidad.htm>
- Perry, G. E., Arias O., López, H., Maloney W.F. & Servén, L.(2006). *Poverty Reduction and Growth: Virtuous and Vicious Circles*. Executive Summary, Washington, Banco Mundial, 31 p.
- Pettinari, L. (2009), *Leg. 136402 Artes Escénicas y Visuales* UADE Agosto de 2008 encontrado en <http://www.indabook.org/d/De-Architectura.pdf> .
- Pierri, N. (2001). *El proceso histórico y teórico que conduce a la propuesta del DS*. en Pierri y Foladori, Guillermo (2001) *¿Sustentabilidad? Desacuerdos sobre el desarrollo sustentable*. Uruguay: Trabajo y Capital, 219p. (pp. 27-79)
- Read, H. (1990), *Arte y sociedad*, Ediciones Península, Madrid, 1990.
- Río de Janeiro (1992). *División de desarrollo sustentable ONU*. Recuperado en abril del 2011 de http://www.un.org/esa/dsd/agenda21_spanish/res_riodecl.shtml
- Takács-Santa, A. (2004). "The major transities in the History of Human Transformation of the Biosphere", *Human Ecology Review*, Vol. 11, No. 1, 2004 [*]
- Tetreault, D. (2004). *Una taxonomía de modelos de desarrollo sustentable*, Espiral Estudios Sobre Estado y Sociedad, Teoría y debate, No. 29, pp. 55-59. México.
- Toledo, V. (1996). *Principios etnológicos para el desarrollo sustentable de comunidades*

campesinas e indígenas, Red latinoamericana y caribeña de ecología social. Recuperado el 8 de Febrero del 2010 de <http://www.ambiental.net/biblioteca/ToledoEtnoecologia.htm>.

----- (2000). *La paz en Chiapas, ecología, luchas indígenas y modernidad alternativa*, El Quinto Sol, México, UNAM.

Toledo, V., Alarcón P. & Barón, L. (2002). *Reconceptualizar lo rural desde una perspectiva multidisciplinaria*. Caps 1 y 2 de: *La modernización Rural de México: Un análisis sociológico*. México: SEMARNAT, INE y UNAM, 130 p.

UN-Hábitat I. (1976). *Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos*, Recuperado el 25 de enero del 2012 de http://www.onuhabitat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=85.

UN-Hábitat II. (1996). *Vivienda adecuada para todos*. Recuperado en junio del 2011 de <http://www.unhabitat.org/content.asp?typeid=19&catid=555&cid=5375>.

UNESCO, (2009) *El Conocimiento Indígena*. Recuperado en febrero del 2010 de <http://www.unesco.org/csi/LINKS/posters2009/SP%20LR/POSTER%20SP%20LR.pdf>.

Verdaguer & Cardenas. (1999). *Arquitectura, diseño de un futuro sustentable*. Apuntes para un necesario debate en el paradigma ecológico de la arquitectura. *Revista Urban*, No. 3, México.

Verhagen, Frans C. (2008). "Worldviews and Metaphors in the Human-Nature Relationship. An Ecolinguistic Exploration Through the Ages", En *Language and Ecology* Vol. 2 No. 3. 15 pp.

Villalobos, R. & Schmidt, D. (2008). *Ética, arquitectura y sustentabilidad: desafío en la arquitectura para el nuevo siglo*. Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Concepción, Universidad del Bio-Bio. No. 34, pp. 66-75.

Vitrubio (Siglo I a.c.) Vitrubio, M.L. De arquitectura, Alcalá de Henares, Ed. Facsímil.

Winston & ParejaEastaway, (2008). *Sustainable Housing in the Urban Context: International*. Sustainable Development Indicator Sets and Housing. *Soc Indic Res* (2008) 87:211-221. DOI 10.1007/s11205-007-9165-8

WRI (2003) *World Resources 2002-2004: Decisions for the Earth: Balance, voice, and power*. UNDP, UNEP, WRI.

Carlos Juárez Toledo
Irma Martínez Carrillo
Ana Lilia Flores Vásquez

Resumen

El presente trabajo analiza las ventajas y desventajas de un modelo de apropiación social de nuevas tecnologías, el cual contribuiría a conseguir una distribución eficiente de la energía eléctrica. Se describen los factores sociales y tecnológicos que se necesitan para su implementación, planteándose en diferentes escenarios y haciendo énfasis en las ventajas ambientales, tecnológicas y económicas.

Si bien el uso responsable de los aparatos electrodomésticos busca un mayor rendimiento energético también, conlleva nuevas problemáticas sociales y económicas. El artículo resalta la idea de que: ¡solo trabajando en conjunto los sectores social y científico se puede trazar un proyecto que beneficie y oriente a la democratización de la ciencia y tecnología!

Palabras clave: *Apropiación Social de la Tecnología, Factor de Potencia Residencial y Modelo Energético*

Introducción

Thomas Edison introdujo los primeros conceptos de energía eléctrica, basó sus conocimientos en motores y generadores de corriente continua pero, pronto descubrió que la energía eléctrica transmitida en corriente continua se perdía en los conductores.

Since the industrial revolution man's demand for and consumption of energy has increased steadily. The invention of the induction motor by Nikola Tesla in 1888 signaled the growing importance of electrical energy in the industrial world as well as its use for artificial lighting. A major portion of the energy needs of a modern society is supplied in the form of electrical energy. (Anderson 1997: 3)

La desventaja de la corriente continua es que debido a las pérdidas considerables de la energía, las plantas generadoras deben estar muy cerca del

lugar de consumo, lo cual genera contaminantes visuales, de ruido, de salud y ambientales.

Menciona Anderson y Fouad en su libro *Power System Control and Stability*: Nikola Tesla diseñó el primer motor de corriente alterna con la finalidad de poder transmitir la energía eléctrica con la menor pérdida de energía posible, con lo que las plantas generadoras de electricidad pudieron ubicarse lejos de las ciudades, disminuyendo principalmente los daños de salud a la población.

Esto mejoró la eficiencia energética pero, incluyó una nueva variable que se hacía presente al conectar equipos o líneas de transmisión, este nuevo fenómeno se le conoce como transitorio. Diferentes estudios como el presentado por Anderson en 1997 ha demostrado que el aumento de la demanda energética y la interconexión entre redes producen problemas en las redes eléctricas.

Industrially developed societies need an ever-increasing supply of electrical power, and the demand on the North American continent has been doubling every ten years. Very complex power systems have been built to satisfy this increasing demand. The trend in electric power production is toward an interconnected network of transmission lines linking generators and loads into large integrated systems, some of which span entire continents. Indeed, in the United States and Canada, generators located thousands of miles apart operate in parallel. (Anderson 1997: 3)

Adicionalmente a los transitorios como menciona Anderson las sociedades industrializadas necesitan cada vez mayor cantidad de energía, esto conlleva redes eléctricas cada vez más complejas. Para garantizar un abasto eficiente de energía se han motivado nuevos modelos y dispositivos que disminuyen los transitorios en las redes eléctricas.

Estos fenómenos en las redes eléctricas han motivado a los países a tomar medidas técnicas y tecnológicas que garanticen el buen funcionamiento de sus líneas de transmisión, como lo describen Crow en *Computational Methods for Electric Power Systems* y Pai en *Power System Dynamics and Stability*.

In today's deregulated environment, the nation's electric power network is being forced to operate in a manner for which it was not intentionally designed. Therefore, system analysis is very important to predict and continually update the operating status of the network (Crow M., 2003: 1).

The dynamic Structure and time-range classifications of dynamic phenomena illustrate the potential complexity of even small or moderate - sized problems. The problems of power system dynamics and stability are compounded immensely by

the current size of interconnected system. (Pai, 1998: 5)

Para garantizar el consumo eficiente de la energía eléctrica se instalan en las empresas dispositivos que indican el grado de aprovechamiento, las compañías suministradoras utilizan esta información para realizar la facturación, multado a aquellas empresas que desperdician la energía eléctrica y bonificando económicamente a aquellas que cuenten con índices de aprovechamiento adecuados de consumo. Se han desarrollado tecnologías muy económicas del monitoreo del índice del Factor de Potencia (F. P.) basadas, en el uso de microprocesadores y sensores industriales acoplados a procesadores robustos con herramientas numéricas para el análisis del índice del F. P. Adicionalmente

la compensación del bajo F. P. es cada vez más dinámica y puede conseguirse por programas autónomos como el presentado por Pandove.

This paper presents a low capacity photovoltaic system suitable for residential purpose. The roof mounted PV modules of 5-10 Kw rating may be very useful for domestic needs, where the parallel arrangement of PV arrays at low voltage is preferred due to safety reasons. However, for grid interconnection of these low voltage PV systems, the boost converters with high gain are required. For this purpose, a DC-DC boost converter with high frequency transformer is presented which is able to boost the voltage ranging in between 20-30V to a level of 600V DC suitable for inverter operation connected to 400V, 3-phase A.C. supply. Further, the grid interfacing inverter is also utilized to compensate the harmonics and reactive power of a typical domestic load. (Pandove. 2014: 1)

Esta tendencia apunta que sólo es cuestión de tiempo para que los países consumidores de grandes cantidades de energía empiecen a mostrar interés e

control, puede ayudar a mejorar la transmisión eléctrica de la red. Algunos estudios sobresalientes sobre el espectro de frecuencia son presentados en la transformada rápida de Fourier o la aproximación de Hermitte-Pade con transformada Z como lo muestra Sánchez:

A method for instantaneous identification of parameters from sub-synchronous oscillations is proposed. The developed methodology uses an IIR band-pass filter bank to separate a generator speed signal into mono-component signals. A Simplified Recursive Newton Type Algorithm is employed to estimate modal parameters from the separated mono-component signals. Simulations with synthetic and test power system signals are used to assess the proposed method. (Sánchez, 2011: 1)

El bajo F. P. es un problema que se ha investigado y se ha corregido desde que se implementó la energía alterna para suministrar la electricidad, tratando siempre de compensar el bajo F.P. que ocasionan algunos aparatos electromecánicos. Es un hecho que la creciente demanda de la electricidad ha motivado al desarrollo de técnicas de análisis para aprovechar al máximo el rendimiento energético y, estudios como los presentados en redes eléctricas estresadas son cada vez más frecuentes.

On the basis of this representation, a systematic technique is then proposed to extract the underlying dynamics of the process directly from time-domain transient stability simulations. The analysis tool takes into account both, the dynamics of the slow inter-area oscillations and the dynamics of the fast inter-machine oscillations. Criteria to interpret inter-area oscillations in terms of the kinetic energy transfer between the most disturbed machines, and the rest of the system following the onset of a major contingency are given and methods to implement the proposed approach are discussed. (Juárez, 2006: 180).

Como lo menciona Juárez, estudios dinámicos sobre compensaciones de Vars en sistemas pobremente amortiguados, son indispensables para garantizar la estabilidad de las redes eléctricas, ya que tener índices como el F. P. garantiza el correcto aprovechamiento de la energía (ver lo planteado por Basu en donde expone un caso incluyendo costos de instalación).

This paper explores the approach of having a common Power Factor Correction circuit for domestic and commercial loads. This leads to lower harmonic distortion without the need to install (expensive) active rectifiers in each end-user device. The need for power-factor correction as well as a number of design options is discussed in this paper. The design and cost estimation of a common Power Factor Correction scheme and some reliability issues are discussed (Basu, 2005: 2257)

Conocer las características específicas de un sistema regulatorio del F.P., permite tener un ahorro económico importante en la facturación del servicio eléctrico, también, el análisis de las frecuencias dominantes del sistema

contribuye a la reducción natural de armónicos, por lo tanto se preserva el estado físico de los equipos y de la red eléctrica.

Técnicamente, las empresas donde el factor de potencia juega un rol importante, la corrección se realiza conectando capacitores en paralelo con la línea de suministro, de esta forma la compensación ocurre desde el buffer de consumo.

La conexión de capacitores en el buffer es cada vez menos usada, existiendo nuevas ideas como las planteadas por Reljic, donde no sólo corrige el bajo F.P. si no también estudia los armónicos que ocasionan los capacitores.

The traditional approach to power factor correction in industrial applications involves installation of capacitor banks. But, with the widespread use of non-linear loads, such as variable speed drives (VSDs), power factor improvement has become more difficult. The presence of harmonic currents cause power capacitors to absorb them, as capacitor impedance is inversely proportional to frequency (Reljic, 2012: 12-1).

Se han desarrollado tecnologías que consisten en el monitoreo y control por zonas críticas de una red eléctrica, es decir, se plantea la posibilidad de realizar la compensación de manera individualizada e inclusive corregir el F. P. desde regiones remotas; tiene grandes beneficios técnicos a las redes eléctricas debido a la flexibilidad de la instalación de bancos de capacitores remotos.

En este trabajo se propone el análisis del F. P. individualizado de cada zona o componente residencial, similar a lo que ya se está haciendo en la industria, para corregir el F.P. a nivel residencial.

Impacto social del uso de nuevas tecnologías para una facturación correcta del Factor de Potencia Residencial

En el mercado existen aparatos electrónicos que se ofertan como sistemas autónomos de regulación del factor de potencia, con los cuales es posible disminuir la facturación de electricidad, lamentablemente la mayoría de estos dispositivos son fraudulentos y sólo confunden al usuario sobre la importancia de la regulación del Factor de Potencia Residencial (F. P. R.).

En países como los que conforman la Unión Europea empiezan a mostrar interés en analizar el F.P.R., debido a diferentes estudios que han demostrado

que el uso de electrodomésticos convencionales en los hogares ocasiona problemas globales en el F. P. de la red eléctrica.

En la Guía Técnica de Iluminación Eficiente del Sector Residencial y Terciario avalado por la *Intelligent Energy Europe*, describen los índices en los cuales se puede cobrar penalización por bajo F. P.

Factor de Potencia término utilizado para describir la cantidad de energía eléctrica que se ha convertido en trabajo útil. Indica la eficiencia del uso de la energía eléctrica. Toma valores entre 0 y 1, de forma que un $\cos \phi = 1$ indica que toda la energía consumida por los equipos se ha convertido en trabajo útil. A menor valor del factor de potencia, mayor consumo de energía es necesario para producir trabajo útil. El factor de potencia está normalizado a un valor mínimo de 0,9, por debajo del cual la compañía eléctrica aplica una penalización económica. (Dirección General de Industria, Energía y Minas, 2006: 51)

Con la finalidad de proporcionar una energía eléctrica de calidad y preocupados por la creciente demanda eléctrica residencial en algunos países, comienzan a analizar los reglamentos que regulan el suministro y facturación eléctrica de baja potencia. Entre otras medidas como lo son cambios de luminarias ahorradoras de energía y spots donde muestran la importancia para el país de un uso correcto de la energía, se han planteado las condiciones necesarias para mantener un índice correcto de F. P. R. Si se pretendiera solucionar el problema del F. P. R. tal y como se lleva actualmente en las empresas por medio del uso de bancos de capacitores se tendrían serios inconvenientes en la población.

La conexión de bancos de capacitores a nivel residencial para garantizar un nivel óptimo del F. P. trae principalmente los siguientes inconvenientes:

- Económicos: Los bancos de capacitores de última generación tiene costos adicionales y requieren instalaciones y equipo especial para su buen desempeño
- Peligro de explosión: un capacitor es un elemento eléctrico que almacena energía en forma de campo eléctrico y cede esta energía cuando es necesario. Cuando un capacitor se encuentra cargado el peligro a una explosión aumenta considerablemente, es por eso que es necesario un plan de mantenimiento adecuado.
- Contaminación visual: los bancos de capacitores son elementos que por su naturaleza de sobrecalentamiento es recomendable que se encuentren al aire libre, lo cual puede romper con la armonía y estética de un paisaje o lugar.

En la medida en que se siga con procesos de eficiencia energética que retiren carga esencialmente activa (estufas, cocción eléctrica, iluminación

incandescente etc.), reemplazándola por carga eléctrica de característica distorsiva, el Factor de

Potencia seguirá disminuyendo. Teniendo en cuenta que la disminución de FP trae como consecuencia un menor aprovechamiento de las instalaciones de distribución eléctrica, deberán tomarse medidas para evitar este efecto nocivo.

Aquí se presentan dos opciones:

- 1) La empresa distribuidora exige al cliente que corrija el FP actuando sobre su instalación.
- 2) Es la distribuidora la que se hace cargo de una compensación centralizada cargando los costos en la tarifa que le aplica al cliente.

La primera de las soluciones resulta poco adecuada dada la compleja característica del tema y los pocos conocimientos del cliente o del personal al que puede recurrir para solucionar el problema.

Existe una tercer posibilidad, que es la de actuar por medio de regulaciones comerciales sobre los fabricantes de aparatos de uso hogareño, para conseguir que estos mejoren su factor de potencia. Esta última posibilidad incrementa el costo de los equipos, en algunos casos en forma notable (Brugnoni, 2006: 6).

Como lo menciona Brugnoni en su artículo *“El Factor de Potencia y el URE en el Sector Residencial”*, la solución que parece más adecuada es que el fabricante incorpore desde su diseño y construcción de sus equipos dispositivos electrónicos que corrijan el factor de potencia.

Modelo de Apropiación Energético del Factor de Potencia Residencial

Diferentes análisis y soluciones técnicas se han planteado para la corrección del F. P. R., así como también se han realizado estudios sobre el impacto negativo en las redes eléctricas de mantener bajos índices de F. P. R. En los países donde la demanda energética aumenta considerablemente, la corrección del F. P. R. empieza a plantearse como una necesidad para mantener la calidad de la energía eléctrica.

Aunque técnicamente ya es posible llevar a cabo el monitoreo, instalación, facturación y control del índice del F. P. R., socialmente no es aceptado principalmente por el costo de la instalación de los equipos de corrección eléctrico, el peligro a la explosión por manipular capacitores residenciales y la contaminación visual que generarían. Es un hecho que la apropiación social de la nueva tecnología no se ha conseguido, debido a que todos los estudios han sido planteados sin tomar en cuenta la opinión de la población y sin analizar los impactos ambientales que pueda tener.

Principalmente el alto costo de la instalación y mantenimiento de los equipos para controlar el F. P. R. hacen que sean inalcanzables para muchos sectores

sociales además, al no ser un beneficio que el usuario final pueda apreciarlo de manera directa hace que no sea tan atractivo su instalación de forma masiva. Aunado al alto subsidio de la electricidad que en ocasiones llega a ser mayor al 80%, hacen que sea improbable que estas nuevas tecnologías sean valoradas.

En México como el resto de América Latina estos modelos son todavía difíciles de implementar, primero es necesario crear una conciencia de la importancia de cuidar los energéticos de manera responsable y los beneficios que esto conlleva.

Conclusiones

Propuestas para tener energéticos de calidad son incluidas en los planes de desarrollo de toda nación y es una necesidad poder alcanzar alianzas entre la sociedad y los tecnólogos para tener una calidad adecuada de la energía eléctrica.

El aumento de demanda energética ocasiona que se deba operar con altos niveles de eficiencia, la disyuntiva surge cuando se quiere llevar a cabo la implementación de la nueva tecnología sin el consentimiento de la población, debido a que la sociedad al no estar bien informada de la importancia del tema no se involucra en la solución.

En la medida en que se entienda que la apropiación social de la corrección del índice del F. P. R. no consiste en la aplicación masiva de la tecnología, tampoco es el entendimiento de ella y, además, no es suficiente con hacerla de dominio público como si fuera un tema de moda. La apropiación social de la corrección del F. P. a nivel residencial consiste en llegar a una solución que concientice a la sociedad y que beneficie todos los sectores.

Para tener una práctica correcta de la apropiación social de la corrección del F. P. R. es indispensable involucrar a una sociedad bien informada de los beneficios de la aplicación de la nueva tecnología. Cuidar nuestras líneas de transmisión y plantas generadoras son una acción que debería realizarse de forma cotidiana, ya que este tipo de tecnologías hacen que la energía eléctrica sea aprovechada al máximo, disminuyendo de forma directa la producción de las plantas generadoras y por lo tanto disminuye la quema de energéticos.

Referencias

Anderson P. M. y Fouad A. A. (1977) *Power System Control and Stability*, New York, IEEE PRESS, Power Systems Engineering Series, ISBN.

- Basu S., Bollen M. H. J., (2005) *A novel common power factor correction scheme for homes and offices*, Power Delivery, vol.20, no.3, pp.2257,2263, IEEE Transactions on.
- Brugnoni M. (2006) *El Factor de Potencia y el URE en el Sector Residencial*, Proc. del II Congreso Internacional sobre el uso eficiente de energía - CIUREE 2006, Cali, Colombia.
- Crow Mariesa (2003) *Computational Methods for Electric Power Systems*, Missouri, US, CRC Press, ISBN 0 - 8493 - 1352 - X
- Dirección General de Industria, Energía y Minas, (2006) *Guía Técnica de Iluminación Eficiente del Sector Residencial y Terciario*, Intelligent Energy Europe pp: 57
- Juárez T C., Messina A. R. y Ruiz-Vega D. (2006) "Analysis and Control of the inter-area mode phenomenon using selective One-machine Infinite Bus dynamic Equivalents", Electric Power Systems Research, Volumen (76): Páginas 180-193, Editorial Elsevier
- Pai M. A. (1998) *Power System Dynamics and Stability*, New Jersey, US, Prentice Hall, ISBN
- Pandove G., Singh M. (2014) *High-frequency DC-DC boost converter for residential PV system with power factor correction*, Power India Conference, 2012 IEEE Fifth, pp.1,5, ISBN: 978-1-4673-0763-5
- Reljic D. D., Vasic V. V., Oros D. V., (2012) *Power factor correction and harmonics mitigation based on phase shifting approach*, Power Electronics and Motion Control Conference (EPE/PEMC), 2012 15th International, pp. DS3b.12-1: DS3b.12-8, IEEE
- Sanchez J. I., Barocio E., Zuniga P., Betancourt, R. (2011) *Instantaneous modal estimation of sub-synchronous oscillations using Simplified Recursive Newton Type Algorithm*, Power and Energy Society General Meeting, IEEE , pp.1,8

Fátima Guadalupe Munguía Ramírez

Resumen

El tema de la economía ha llegado a tener un lugar propio dentro de las discusiones internacionales, se ha considerado como un problema mundial por distintas cuestiones tales como: la injusta distribución del ingreso a los hogares, la desigualdad, falta de empleo, exclusión social y pertenencia a cierta clase social, que por ende conlleva a la asignación per se de los espacios. El plano de la economía es muy complejo y no puede reducirse a un solo aspecto de la vida humana, sino también de la apropiación y reconfiguración de los mismos; por lo que se tiene que buscar un equilibrio entre desarrollo económico y desarrollo humano, una alternativa a este problema lo podemos encontrar desde el paisajismo.

Palabras claves: *economía, desigualdad, espacios, paisajismo.*

El tema de la economía ha llegado a tener un lugar propio dentro de las discusiones internacionales, se ha considerado como un problema mundial por distintas cuestiones tales como: la injusta distribución del ingreso a los hogares.

Entendemos la injusticia como falta o ausencia de la justicia, la cual se presenta en sucesos, actos y situaciones de derechos que están dirigidas a un sujeto o bien a un grupo social. Esta injusticia se presenta en las sociedades causando un gran estrago dentro de ellas, un ejemplo claro de esto es la injusta distribución de ingresos para las familias que conforman una sociedad; lo que causa una diferencia económica y da origen a un problema grave en cuanto a la economía de cada familia, abarcando no sólo a la sociedad en sí, sino a todo el país en general, partiendo de la distribución asignada para cada familia, la cual se determina a partir del trabajo.

Debido a la sobrepoblación que ha crecido en los últimos años, la distribución de ingresos se ha visto afectada porque se crea un nivel de desventaja en cuanto al capital monetario de las familias; el cual es obtenido por medio de una labor realizada en periodos de tiempo que generan ingresos y pueden ser derivados del trabajo, por algún alquiler, transferencias, etc.

Las diversas fuentes de trabajo que generan el capital económico de las familias crean una diferencia de ingresos económicos, lo que provoca una división muy amplia entre los que cuentan con un mayor ingreso económico y los que tienen uno menor (ricos y pobres). El hecho de que algunas familias posean un

tener mejores oportunidades en cuanto a la forma de vida, lo cual generará un mejor desarrollo personal y social.

La desigualdad también se ve reflejada en no poder contar con una vivienda propia o bien, con una fuente de trabajo fija que pueda desarrollar un estado de bienestar para las familias.

Aspectos como la desigualdad, la falta de ingresos, la falta de trabajo, etc., llevan a las familias a dejar sus hogares y buscar un lugar donde puedan obtener los recursos necesarios para poder sustentar sus necesidades, incrementando cada día más el número de exclusión social

La exclusión también se debe a la sobrepoblación que sigue creciendo en algunas ciudades, lo cual causa que las familias emigren a zonas remotas u otras ciudades o países, ya que debido al incremento de los precios de las cosas y a los alquileres de las casas en renta, el poder permanecer en las ciudades genera un mayor gasto del capital monetario.

En los últimos años, el incremento poblacional se ha elevado de manera rápida, por lo que los países se han visto envueltos en problemas de sustentabilidad, los cuales se ocupan de los procesos de urbanización que las ciudades van teniendo con su desarrollo, en los que se busca sustentar las necesidades de la sociedad sin dañar al medio ambiente, esta percepción ha creado diferentes posiciones sobre el tema, “ya que mientras que unos piensan que la sustentabilidad ayudará a lidiar con los problemas del crecimiento poblacional, otros piensan que sólo es un capricho más de los ambientalistas para preservar el medio ambiente” (López, 2002:1-32).

Se entiende por pertenencia, a la acción de pertenecer o formar parte de algo, por ejemplo a grupos, asociaciones, o bien a clases sociales, esto forma parte de los problemas que causa la exclusión social de las familias, ya que se crea con base en los diferentes ingresos económicos de las familias o mejor dicho, de los ingresos monetarios que ganan con su trabajo.

La pertenencia a estos grupos sociales crea una desigualdad de familias, en el sentido de los ingresos económicos de cada una de ellas, ya que las clases

sociales son creadas para dividir o diferenciar a las personas de altos recursos económicos de las personas de bajos recursos.

Generalmente la idea de las clases sociales se enfoca en el aspecto económico, para saber quién tiene más y quién tiene menos, y con base en esto crear un estado de poderío; los que tienen mayores recursos económicos son los que tienen el poder sobre los demás, generando así otro problema importante de desigualdad.

Esta división social es clasificada en: clase social alta, media y baja, dependiendo del estado económico de cada familia es a la clase social que debe pertenecer según los criterios establecidos por la misma sociedad; con todo esto también se ve reflejada la cuestión de contar con una mejor calidad de vida en cuanto a los lugares donde sea posible radicar, tomando en cuenta los recursos económicos de cada familia, que por ende conlleva a la asignación *per se* de los espacios, debido a que entre mayor sea su nivel económico, y pertenezca a una clase social más alta, tendrá la oportunidad de elegir dónde quiere vivir, mientras que la otras familias con una clase social baja, deben conformarse con lo que tienen para vivir y adaptarse o mejor dicho conformarse con los lugares que estén a su alcance para poder vivir en ellos.

El plano de la economía es muy complejo y no puede reducirse a un solo aspecto de la vida humana, pues desde ella se establecen los elementos que se juegan en las relaciones que enfrentan los individuos, ya que son capaces de posibilitar o bien, impedir una vida prolongada, sana y aceptable, dificultando el desarrollo de toda la sociedad y un estado de bienestar adecuado que tiene que ver finalmente con la reconfiguración y apropiación de las sociedades y los espacios respectivamente.

La reconfiguración de las ciudades se ha dado principalmente por el crecimiento social, el cual genera la falta e insuficiencia de los espacios como instituciones educativas, espacios abiertos, parques y medios de transporte, los cuales deben ser reconfigurados para que puedan sustentar las necesidades de las familias.

En las ciudades la reconfiguración y la apropiación de los espacios, se da con base en el *vacío urbano*. Lo cual es un poco confuso de comprender; se refiere a la ausencia, y al mismo tiempo a la presencia de personas en esos espacios, porque aunque no son habitados literalmente, siempre están presentes, un ejemplo que simplifica esta cuestión, se da por medio de los locales, casa, estructuras o espacios abandonados, los cuales no son habitados pero siguen

siendo parte de la comunidad, por lo que la reconfiguración de estos da lugar a una mejor vista de las calles de la ciudad donde se encuentran estos espacios.

Así mismo “nos encontrarnos con los *cinturones de miseria*, los cuales son conocidos como los lugares donde se sufre de pobreza extrema y donde no existe la posibilidad de que las familias tengan oportunidades económicas”, (Guadarrama, 2003:389-394), se cree que en esas zonas más que vivir, se sobrevive debido a la carencia de recursos que se tienen.

Dichos cinturones de miseria se presentan en las afueras de las grandes ciudades, por lo tanto no es difícil darse cuenta de la diferencia que existe entre estos y los centros de las ciudades, en donde se goza de una gama más amplia de posibilidades de desarrollo económico, que las que se tienen en estos establecimientos.

El diseño de las ciudades marca las diferencias en el aspecto visual de los espacios donde se encuentran establecidos los cinturones de miseria, a partir de esto es posible distinguir el desarrollo social con el que se cuenta en cada entidad. En el centro de las ciudades es posible apreciar la planificación y diseño con el que fueron creados, mientras que en las zonas marginales, se aprecia la falta de planeación al igual que la carencia de lugares que atiendan las necesidades básicas de las familias con las cuales se logre tener un buen estado de bienestar.

La apropiación de los espacios en donde se crean estos cinturones, se da a partir de la adaptación y remodelación de los espacios o lugares de vida, formando parte de los procesos creadores y recreadores constantes de los lugares.

Con todos los cambios que han tenido las ciudades en los últimos años, la apropiación de espacios se ha vuelto un tema común en las familias que buscan vivir en un lugar alejado del centro de las ciudades, o bien que las circunstancias económicas las han llevado a esa decisión, dando lugar a la adaptación de los lugares en donde finalmente decidan vivir, lo cual genera una proyección del lugar para poder mejorar y apropiar los espacios de acuerdo a las necesidades de cada familia, lo que crea un daño ambiental que termina impactando a las sociedades en el sentido de la preservación de zonas naturales.

Por otro lado, la apropiación y reconfiguración de los espacios rurales, conlleva a tener que tomar en cuenta la naturaleza que se encuentra presente en la zona donde se desea vivir; para poder construir un hogar, es necesario realizar

distintas actividades que dañan al medio ambiente, un ejemplo de esto es la tala de los árboles que se encuentren en el espacio donde se construirá la vivienda.

La asignación de los espacios donde vivimos, se dan a partir de los ingresos económicos de cada familia, debido a que cuanto menor sea el ingreso de una familia menor será la posibilidad de vivir en zonas más destacadas, por ejemplo residenciales, condominios o bien casas particulares, de las cuales la ubicación varía dependiendo el nivel económico que se tenga, ya que entre menor sea el ingreso económico de las familias, más alejada de la ciudad será la ubicación de los hogares.

El gran reto de los países emergentes, es que representan un gran atractivo para la inversión del capital tanto nacional como extranjero, esto se debe al gran contenido de materia prima con la que se cuenta en estos países, de la misma manera los recursos naturales son otro de los atractivos que se presentan a la hora de invertir, siendo que los países emergentes cuentan con mucho de estas características, por lo tanto logran despertar el interés de los grandes inversionistas tanto nacionales como extranjeros.

Despertar un gran interés en los inversionistas, y el que estos inviertan en los países emergentes con base en los recursos naturales que se tienen en estos no es malo, lo malo está en que los negociantes no analizan el daño que pueden generar sus proyectos, dado que para poder crear una empresa es necesario la apropiación del espacio, lo cual genera daños a los recursos naturales con los que cuentan los países, debido a que para poder edificar una empresa es necesario destruir parte de la naturaleza que exista en el lugar, al igual que la elaboración de sus productos pueden dañar los ríos con las sustancias químicas que sean utilizados para la creación de estos, por eso es que tienen que ser muy cuidadosos en el diseño de los espacios.

Hoy en día estamos frente a la triada económica conformada por las regiones de América de Norte, Europa Occidental y la región de Asia, por lo que es importante llamar la atención de los inversionistas, ya que pudiera ser que alguno de los países que forman parte de esta triada decida invertir en los países emergentes como China, Brasil, México y Argentina, los cuales cuentan con los recursos naturales y de materia prima que les permiten desarrollar sus empresas, siempre y cuando sea prestando completa atención para que la

infraestructura de estas no dañe el medio ambiente, sino que mejor creen un estado de bienestar en los lugares donde decidan edificarlas.

Es necesario tener presente hasta qué punto la libertad de los inversionistas puede influir sobre la recreación de sus empresas, y la apropiación de los espacios que tengan que ver con una cierta estabilidad entre el desarrollo de sus negocios, el bienestar personal y el social, para poder crear un equilibrio con el entorno en el que se esté situado.

La preservación del paisaje se ha ido tomando con más importancia en los últimos años, ya que se pretende mantener un equilibrio entre la preservación de los lugares sociales y el desarrollo de las sociedades, para que de alguna manera genere ingresos y se resguarden los espacios naturales que se encuentran en los países, dando un mejor aspecto de sus ciudades y generando capital económico para los países.

El paisajismo es un punto importante al momento de pensar en realizar construcciones, ya sean edificios, casas, tiendas, hoteles y cualquier tipo de estructuras; las cuales puedan generar daños a los paisajes con los que se cuenta en algunos países. A partir de la preservación que se tenga en esos lugares, será la calidad de vida que tendrán sus habitantes, pues se contará con recursos naturales que den un buen aspecto y así dar lugar al turismo.

Se tiene que buscar un equilibrio entre el desarrollo económico y el desarrollo humano, una alternativa a este problema la podemos encontrar desde el paisajismo, el cual es importante mantener en una constante preservación; por él se puede generar el capital económico a partir del turismo, el cual crea numerosas fuentes de ingresos y da lugar a un mejor desarrollo humano de los involucrados en éste.

Conclusión

Es importante tomar conciencia sobre todos los aspectos que se generan con base en la economía; estos afectan de manera particular a cada familia creando

riqueza o bien generando más pobreza, lo cual es un tema que deja mucho que desear y es insuficiente abordarlo en unas cuantas líneas.

Se necesita tomar muy en serio el papel de querer mejorar esa situación e ir abordando cada uno de los puntos generados, los cuales son dañados a partir de las cuestiones económicas que se viven en el país.

La sobrepoblación es otro de los puntos que genera las diferencias económicas de cada familia, ahí se tiene que buscar la manera de sustentar las necesidades que la sobrepoblación crea, para así dar solución y cubrir todas las necesidades que se presenten, sin duda el gran desarrollo de las ciudades es algo que no se puede frenar, por lo que es necesario tomar en cuenta la preservación de los paisajes con los que cuentan los países, ya que a partir de ellos, se puede generar ingresos económicos para las familias y así sustentar las necesidades de cada una de ellas.

Al mismo tiempo el paisajismo es algo que ayuda a dar un buen aspecto a las entidades, ciudades o poblaciones donde se viva, garantizando de alguna manera un buen estado de bienestar entre las personas que habiten en dichos lugares.

Referencias

- Carrasco, M. E. (2008). *LA ECONOMÍA ECOLÓGICA: ¿un paradigma para abordar la sustentabilidad?* DOSSIER, 75-97.
- Carrasco, M. E. (2009) “*Nueva ruralidad comunitaria y sustentabilidad: contribuciones al campo emergente de la economía-ecológica*”, *Revista Iberoamericana de Economía Ecológica*, 41-55.
- Guadarrama, G. (2003) “*Nuevas perspectivas sobre la pobreza urbana*”, *redalyc*, 389-394.
- MatiasTenca. (2011). *Las tesinas de Belgrano*, Universidad de Belgrano.
- Prado, R. G. (2005). *Organización Social y Estructura Urbana en las Ciudades Ideales de Platón y Aristóteles*. Madrid España.
- Rngel, R. L. (s.f.). *L sustentabilidad paradigma emergente*.
- Samaniego, J. L. (2014). *Economía para un desarrollo sostenible e inclusivo: La experiencia de países emergentes*, Buenos Aires, RED LATINO.
- SPALLASSO, L. C. (2007). *Planificación y Conservación de Paisaje*, Buenos Aires, AKIAN.
- Vargas, R. L. (s.f.). *La sustentabilidad paradigma emergente*.

Jimena Vanina Odetti
Alberto Reyes González
Andrés Enrique Reyes González

Resumen

El presente trabajo analiza la relación sobre el diseño, la educación y la gestión medioambiental, a través de la aplicación de la metodología del ecodiseño en el marco de la sustentabilidad, mediante el diseño participativo entre docentes y estudiantes del Instituto Tecnológico Superior de Puerto Vallarta, con el fin de diseñar productos que representen un beneficio para la sociedad. La metodología utilizada tuvo como finalidad vincular a los estudiantes con las necesidades de la comunidad tecnológica, la formación de la conciencia ambiental se transmitió con nuevas estrategias metodológicas y de producción del diseño arquitectónico e industrial, en distintas escalas con la ayuda del diseño participado y experimentación de materiales de desuso.

La base del proyecto es el ecodiseño, la reutilización, reducción, reuso y tiempo de vida del producto, son elementos vitales para poder concretar el producto final.

Palabras clave: *Diseño sustentable, Gestión ambiental, Innovación, Diseño de producto.*

Introducción

El artículo plantea la necesidad de establecer la relación entre el diseño, la educación y la gestión medioambiental, a través de la aplicación de la metodología del ecodiseño en el marco de la sustentabilidad, con la implementación práctica de estos conceptos en un proyecto de investigación aplicada.

El Instituto Tecnológico Superior de Puerto Vallarta ha buscado la integración de la institución con el paradigma de la sustentabilidad, fortaleciendo proyectos como *Diseño e Innovación de productos para el ITSPV con base en Artículos de desuso*. Esto con la intención y compromiso institucional con la Norma ISO14000, con la cual se encuentra acreditado.

El proyecto se identificó como una incubadora para desarrollo de productos para el ITSPV con base en artículos de desuso, de acuerdo a los nuevos paradigmas

de la sustentabilidad, siguiendo las metas institucionales como la certificación ambiental, con la premisa de la innovación como factor de cambio y desarrollo económico para las instituciones y la sociedad.

El trabajo académico tuvo como finalidad vincular a los estudiantes con las necesidades de la comunidad tecnológica, donde la formación de la conciencia ambiental se transmitió con nuevas estrategias metodológicas y de producción del diseño arquitectónico e industrial, en distintas escalas con la ayuda del diseño participativo y experimentación de materiales de desuso. La base del proyecto es el ecodiseño, la reutilización, reducción, reuso y tiempo de vida del producto, son elementos vitales para poder concretar el producto final.

Los estudiantes establecieron, con estas metodologías, nuevos acercamientos a los procesos creativos, pudiendo encontrar áreas de oportunidad como la patente y la incubación de negocios, dentro de la filosofía del emprendedor.

En el marco de la sustentabilidad, se establece que el equilibrio entre los factores económico, social y ambiental, deben estar implícitos en el discurso y la producción del diseño actual, por lo cual es de vital importancia, generar procesos para la innovación metodológica del diseño y de la producción de éste, siendo los ambientes académicos y de investigación los escenarios ideales para la formación de profesionales y vinculación con el sector productivo, para determinar la pertinencia del diseño a través de análisis contextuales.

En este sentido es necesario reforzar lo que en muchos países se conoce como la política de las 3R –reducir, reutilizar, reciclar– que corresponde a una propuesta fomentada inicialmente por la organización no gubernamental GreenPeace, (2015) que promueve 3 pasos básicos para disminuir la producción de residuos y contribuir con ello a la protección y conservación del medio ambiente. La primera de las “3R”, Reducir, recoge quizás la parte más obvia de la teoría, si reducimos nuestro consumo, tanto energético como de bienes materiales, estamos reduciendo también el problema. *REDUCIR* la utilización y el consumo de materias primas y energía, recurriendo a fuentes renovables y minimizar los residuos durante el ciclo de vida de los productos. A continuación, el hábito de Reutilizar nos anima a tratar de alargar la vida útil de un producto, esto es, antes de tirarlo y sustituirlo por uno nuevo, debemos buscar el modo de repararlo o, de no ser posible, darle otro uso antes del final de su vida. *REUTILIZAR* productos y sus envases, empaques y/o embalajes, ya que impide que se consuman materias primas y energías vírgenes para fabricar nuevos productos. La última R, el Reciclaje se basa en tratar los desechos con

el fin de obtener nuevos productos, preservar materiales potencialmente útiles y evitar así el daño medioambiental que conlleva su eliminación (gases y otras sustancias tóxicas). La práctica del reciclaje tiene múltiples vertientes y su aplicación abarca desde sencillos hábitos domésticos hasta complejas regulaciones de orden internacional. *RECICLAR* como señala Pardavé Livia “Depende principalmente de tres factores: el valor del material como residuo, el costo del proceso de reciclaje, y la aplicabilidad de la materia obtenida” (Pardavé Livia, 2013). Esto es comprender y reconocer la relación que existe entre nuestros hábitos de consumo y la repercusión que tienen para el medio ambiente. Es importante adquirir conciencia de cómo nuestras acciones individuales, y colectivas, pueden acentuar los problemas ambientales, o bien, marcar el rumbo para resolverlos.

En el marco de este proyecto se consideró que a estas R habría que agregarles algunas R más. Por ejemplo: Repensar, que implica que algunos de los productos deben ser diseñados nuevamente para hacerlos menos contaminantes, menos consumidores de recursos, etc. Otra es Responder, y con esto se señala la oportunidad de observar como consumidor si existe algo en un producto que pueda dañar el ambiente, exista la posibilidad de escribirles a los productores para hacerles saber tal preocupación.

Lo que significa que se pueda abrir el diseño y la producción de los objetos a la participación de la comunidad, involucrándola en todo el circuito de producción y en la posterior difusión poniendo énfasis en la concientización desde la práctica hacia la teoría.

Reducir, Reutilizar, Reciclar, Responder

Lo importante no es hacer un solo proyecto verde, sino poner verde en todos los proyectos. Se debe tratar de utilizar solamente lo necesario. Y es aquí donde el diseño cumple una función muy importante: la de resolver los problemas de la vida en la institución y la comunidad tecnológica sin sumar otros nuevos.

Por lo cual se considera un nicho de oportunidad el emprender una segunda fase para relacionar a la comunidad tecnológica con la cultura del respeto al

medio ambiente y la innovación, empezando por las instalaciones del instituto, su mobiliario, y los productos que se consumen y se comercializan ahí.

El trabajo realizado partió de una metodología concreta, en el proceso de generación de productos con base en materiales de desuso, a través de los principios del ecodiseño.

El Ecodiseño entendido como “la integración sistemática de las consideraciones medioambientales en el diseño de los productos y los procesos.” (OECD, 2006, p. 53) pone énfasis en la evaluación medioambiental del ciclo de vida del producto, desde la extracción de las materias primas, hasta la gestión de los residuos, incluyendo el reciclado y la eliminación final.

El ecodiseño, consiste en acciones orientadas a la mejora ambiental del producto en la etapa de diseño mediante: mejoras en su función, selección de materiales menos impactantes, aplicación de las mejores tecnologías disponibles en los procesos productivos, disminución del impacto ambiental en el transporte y los envases, reducción del consumo de recursos el uso, minimización de los impactos en la etapa final de los productos (Martinez Gasol; Rieradevall Pons; Gabarell Durany; Oliver Solá y García Lozano 2013)

Se comprende así como un concepto complejo que debe representar una estrategia de innovación. Diseñar para la sustentabilidad desde la perspectiva del ecodiseño, va más allá de hacer un producto ecológico porque los productos en sí mismos no son sustentables, hay que tener en cuenta el sistema completo.

Materiales y Métodos

Dentro del trabajo que aquí se presenta se distinguen tres etapas de desarrollo, la primera dedicada a la formulación del problema, que implicó el estudio del estado del arte sobre los procesos y metodologías que conforman el ecodiseño, a través de la revisión de literatura existente y análisis de desarrollos de productos diseño industrial bajo esta metodología.

El análisis de esta etapa implicó el desarrollo de una metodología de diseño específica que contempla todo el ciclo de vida del producto a diseñar y desarrollar. Teniendo en cuenta desde la elección de la materia prima, los procesos de modificación de la misma, la fabricación, la utilización hasta la gestión de los residuos, incluyendo el reciclado y la eliminación final.

Cada una de estos aspectos agrupa una serie de factores que se podrían asimilar como grupos dentro de un sistema, los cuales fueron desglosados

en requerimientos específicos que tuvieran la posibilidad de ser valorados a través del trabajo en el laboratorio de diseño en forma participada.

La segunda etapa se dividió en dos fases: una de identificación de los usuarios y sus necesidades en función de las actividades que realizan en la institución, y la segunda en la identificación de las materias primas con las que cuenta el ITSPV a partir de todos aquellos materiales que desecha en su operación como institución educativa.

Para ello se dividió a los usuarios en tres tipos: Administrativos, Docentes y Alumnos. Se aplicaron encuestas para detectar en, primer lugar, las necesidades específicas que cada usuario identificaba entorno a mobiliario o productos que implicaran una mejora en sus actividades dentro de la institución.

La segunda fase consistió en el trabajo con grupos focales delimitados por las categorías de usuarios, en donde se obtuvieron datos entorno a qué materiales son los que desechaban específicamente en sus actividades dentro del Instituto. La tercera etapa del proyecto implicó el desarrollo de la actividad creativa de diseño bajo la metodología específica desarrollada y el análisis de los datos que arrojaron los trabajos de campo. En esta etapa se involucraron alumnos de las carreras de Arquitectura y Gestión Empresarial junto con los docentes responsables del proyecto.

El resultado de este trabajo se materializó en diseños específicos de mobiliario para el ITSPV desarrollados con materiales de desuso, que fueron sometidos a valoraciones según los requerimientos específicos que la misma metodología había enunciado. Se desarrollaron modelos en 3D, maquetas, y la conclusión de prototipos que serán susceptibles de iniciar un proceso de patente.

Resultados

La etapa inicial destinada a la formulación del problema, tuvo como resultado la elaboración de una metodología de diseño propia, basada en la literatura consultada y en el trabajo en el laboratorio de diseño, el resultado se puede

observar en la Figura 1, donde se explica conceptualmente los pasos a seguir para el diseño de productos.



Fuente: Elaboración Propia. / Figura 1. Metodología de Diseño

En este planteo se puede distinguir una etapa fundamental que involucra al concepto de ecodiseño que es el paso de la verificación, etapa en la cual se somete al objeto a una evaluación de parámetros que tienen que ver con su eficiencia y con su impacto, tomando en cuenta todo el ciclo de vida del producto.

Para la segunda etapa se aplicaron encuestas y se desarrollaron grupos focales con la intención de poder visualizar los materiales que el ITSPV desecha, y que se convierten en la materia prima de los productos a desarrollar, y cuáles son

las necesidades en cuanto a mobiliario y objetos que los usuarios identifican en sus actividades.

En esta etapa se encontraron distintas categorías de materiales desechados por los usuarios del ITSPV, siendo el papel, cartón y pet en sus distintas presentaciones los que en su mayoría destacan.

En la Figura 2, se muestran los principales productos que la comunidad plantea como necesarios, entre ellos sillas y mesas, para poder tomar decisiones en cuanto a cuáles serían los productos a desarrollar primero.

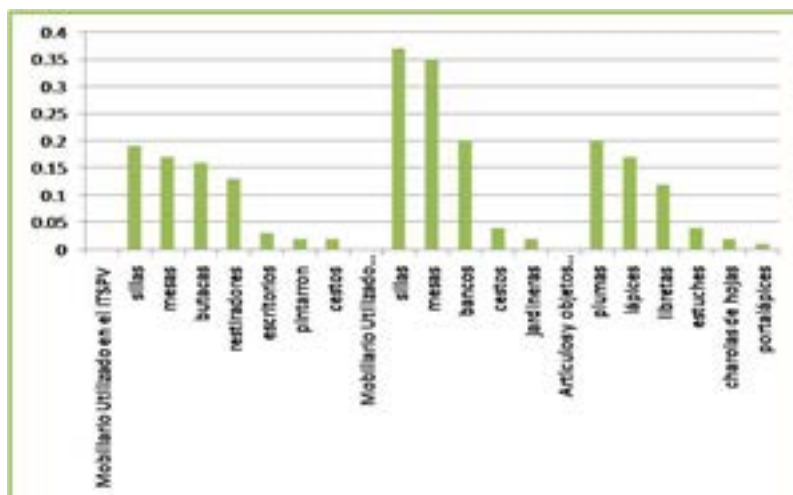


Figura 2. Resultados de encuestas aplicadas para detectar necesidades de los usuarios del ITSPV. Fuente: Elaboración Propia

La tercera etapa de este proyecto significó el trabajo creativo, a partir de la metodología elaborada y bajo la perspectiva del diseño participativo.

Alumnos y docentes que participaron en el proyecto plantearon diseños conceptuales que comenzaron a dar respuesta tanto a las necesidades planteadas por los usuarios, como al trabajo con la materia prima detectada. La materia prima se identificó a través de los siguientes criterios, Accesibilidad al Material, Resistencia, Plasticidad, Tecnificación. Se describen a continuación estos criterios:

Accesibilidad al Material. Se refiere a la localización dentro del área de aplicación y desarrollo de los prototipos sin necesidad de un proceso de traslado que implique la utilización de un transporte motorizado, dadas las

características conceptuales de reducción de emisiones contaminantes para la reducción de la huella ecológica.

Resistencia, Se analizaron las características de uso y medio ambientales por usuarios y colocación de los prototipos integrando así, el ciclo de vida del producto como uno de los elementos conceptuales para el proceso de diseño.

Plasticidad, Generaron diferentes escenarios sobre el uso de los materiales y las diferentes maneras mediante las cuales se pudieran resolver una propuesta formal.

Tecnificación. Referidas al proceso de fabricación desde la extracción, conceptualización, y ensamblaje.

Los materiales que se obtuvieron como resultado de la segunda fase del proyecto fueron Papel, Cartón, Pet, pero cabe la aclaración que a pesar que

durante la aplicación del instrumento no se detectó Madera, como parte de la materia prima, se tuvo acceso a ella en la unidad de Almacén de la Institución.

En la figura 3 se explica el proceso de diseño para el desarrollo de los prototipos.



Figura 3. Proceso de diseño para prototipos / Fuente: Elaboración propia

Este proceso se dividió en distintas etapas:

Etapa 1. Es el inicio y la identificación de cuestiones sobre diferentes problemáticas presentadas en determinado contexto.

Etapa 2. Es el momento de analizar posibles oportunidades a través de las carencias o elementos problemáticos presentes en los usuarios con algún perfil

en específico, observando como primer punto la opción de reducir, reutilizar y reciclar.

Etapa 3. Es la etapa en que surge la posible solución a dicho problema, a través de ideas lógicas que pueden tener un fin, éstas pueden partir desde el tipo, reducción, reutilización y reciclaje de material, proceso a utilizar, el objetivo como función, desfragmentación de la materia prima, entre otras.

Etapa 4. Aquí se estudia y proponen: el proceso de fabricación o producción, aplicando conceptos de reducción, reutilización y reciclaje de energía, economía, impacto ambiental y mano de obra.

El proceso de duración: en éste también se genera un análisis de parámetros sobre la vida del producto, considerando el tiempo de vida útil, el proceso de

transformación y el fin de dicho ciclo respondiendo a través de soluciones digitales.

Etapa 5. Etapa en la que una vez analizado los procesos, pasa a ser desarrollado a través de procedimientos reales y virtuales haciendo pruebas para su posible experimentación, verificación y revalidación.

Etapa 6. Esta es la etapa final donde una vez cumplida las normas metodológicas anteriores, se pasa a la presentación del producto final con sus elementos necesarios para solucionar el problema.

A continuación se presentan las distintas etapas de diseño y las limitas conceptuales de los productos trabajados.



Figura 4. Etapas del proceso de diseño para una Silla Mecedora.



Figura 5. Diseño de una Silla Mecedora. / Fuente: Elaboración propia



Figura. 6. Etapas de diseño para un Banco Mesa./ Fuente: Elaboración Propia



Figura 7. Lámina Conceptual. Diseño de Banco–Mesa./ Fuente: Elaboración Propia

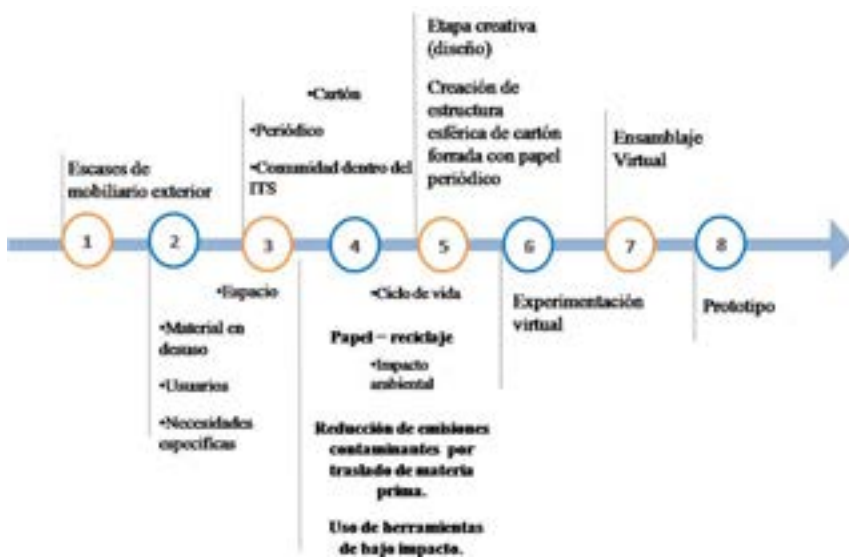


Figura 8. Etapas de diseño para una Silla Colgante / Fuente: Elaboración Propia



Figura 9. Lámina Conceptual. Diseño de Silla Colgante. / Fuente: Elaboración Propia



Figura 10. Etapas de diseño para un Muro-Librero. / Fuente: Elaboración Propia



Figura 11. Lámina Conceptual. Diseño de Muro-Librero / Fuente: Elaboración Propia

Discusión

El análisis y planteamiento del proyecto de investigación *Diseño e Innovación de productos para el ITSPV con base en Artículos de desuso* presentado en este artículo, pone el énfasis en la necesidad de emprender trabajos de diseño participativo que involucren en todas las instancias posibles a todos los actores que conforman una comunidad educativa, con el objetivo de generar aprendizajes significativos que partan desde la teoría a la práctica y viceversa para poder garantizar un cambio en la concepción de paradigmas tan complejos como el ecodiseño y la sustentabilidad.

Para poder llevar a cabo proyectos como estos es necesario repensar las prácticas más conservadoras, incorporando dentro de ellas nuevos enfoques y nuevos puntos de vista como los que plantea el ecodiseño.

Este es el papel que le corresponde al diseño y a la creatividad en general: el de detectar las carencias y saber hallar el modo de mejorar las cosas para adecuarlas a las nuevas exigencias del presente.

Por esto se destaca el planteo del proyecto de concebir al proceso de diseño con artículos de desuso como parte de un proceso creativo, que abra al diseño y la producción de los objetos a la participación de la comunidad, involucrándola en todo el circuito de producción y en la posterior difusión poniendo especial acento en la concientización desde la practica hacia la teoría.

Como señala Marchisio: Es necesario construir un nuevo saber del diseño, participativo, colectivo, holístico, articulador, que ofrezca la posibilidad a todos de transformarse en autores del cambio. Una nueva aptitud para todos los participantes del proceso de diseño, lo cual obliga a formar a la comunidad toda

para la participación y a ver lo macro con lo micro, lo ético con lo estético, lo sectorial con lo integral, el corto plazo con el largo plazo. (Marchisio: 2009, p. 44)
Desde esta perspectiva se señala la metodología del eco diseño como parte de un paso a paso imprescindible de seguir a la hora de generar un cambio en el trabajo creativo y en el consumo de los productos.

Para ello es necesario aclarar las distintas fases del eco- diseño dentro de su etapa experimental:

Fase 1: La etapa creativa, que va desde la imaginación, el concepto, la visualización, la búsqueda de los usos inusuales de los objetos , la descontextualización, las analogías, combinaciones y el bocetado.

Fase 2: La investigación, en donde se documenta la información y se elige la idea.

Fase 3: Los aspectos técnicos, que hacen posible la fabricación del objeto.

Fase 4: La fabricación del prototipo.

La consideración del medio ambiente, desde las primeras fases del proceso de diseño, facilita la gestión ambiental del ciclo de vida del producto resultante.

De hecho es poco probable que se consiga un producto respetuoso con el medio ambiente si no comenzamos por un diseño verde. Las decisiones adoptadas en la etapa de diseño determinan una gran parte del impacto ambiental en que se incurrirá en las fases posteriores de producción, comercialización y consumo.

(Arroyo Mena, A; Chamorro Mera, A; Miranda González, F, 1999)

Los autores Arroyo Mena, Chamorro Mera y Miranda González, recomiendan, a la hora de diseñar el producto que se deberán tener en cuenta los siguientes factores ambientales:

•*Uso de materiales.*- Se debe tratar de utilizar la menor cantidad de material posible, la mayor cantidad posible de materiales renovables, así como tratar de reducir al máximo el número de componentes del producto.

•*Consumo de energía.*- En este campo se debe tender a una reducción en el consumo de energía necesaria para la fabricación del producto y para su posterior utilización, así como a una utilización de fuentes de energía renovables y limpias (energía solar, eólica, hidroeléctrica, etc.).

•*Prevención de la contaminación.*- En el diseño del producto se deben evitar o, al menos, reducir al máximo las posibles emisiones tóxicas durante el proceso de producción, así como durante la utilización del producto.

•*Residuos sólidos.*- Se debe tratar de reducir al máximo el volumen de residuos sólidos generados al terminar la vida útil del producto, así como durante su proceso de fabricación. Para ello, se debe procurar que la mayor parte de los componentes del producto resultante sean reutilizables o, al menos,

reciclables, bien sea física o energéticamente. Para favorecer dichas actividades es aconsejable diseñar el producto de forma que se minimice el tiempo y el coste necesario para el desensamblado de sus componentes.

Se señala entonces la importancia de tener en cuenta el proceso del ciclo de vida de un producto para un diseño que respete al medio ambiente en todas sus etapas de producción:

- *Adquisición de materias primas y componentes.*
- *Fabricación:* minimizar emisiones, residuos, conservar agua y energía, reducir la toxicidad, utilizar materiales limpios, buscar nuevos usos a los materiales.
- *Envasado y distribución:* reducción de los envases, gestión de los riesgos de transporte, mejora de la logística.
- *Utilización del producto:* minimizar los residuos de mantenimiento y servicio, optimizar el uso energético, ampliar el ciclo de vida, diseño modular, garantizar la seguridad.
- *Reciclado y Reutilización:* diseño para la reutilización, re fabricación, separabilidad, desensamblaje, reciclabilidad.

Diagrama 1. Elaboración

de un producto a partir de materias primas y componentes, diseño modular, modificaciones de orden de fabricación, re fabricación, discapacidad (derecha). La explicación e interpretación se

Otra disciplina que enriquece el planteo de la cuestión medio ambiental y el diseño de los objetos es la ecología industrial (EI) que

se puede definir como una ciencia nueva que persigue mejorar el conocimiento y las decisiones en las distintas industrias sobre el uso de materiales, reducción de los desechos producidos y prevención de la contaminación. (Pentti, 2007, p. 183)

La Ecología Industrial, el Ecodiseño y la Eco eficiencia ofrecen una visión holística desde el inicio de la actividad creativa con el fin de proyectar objetos Eco eficientes satisfaciendo entre otros, la contribución a la resolución de las grandes necesidades de la población, pero especialmente, forja en su verdadera dimensión medioambiental, una selección y uso racional de la materia prima; disminución del uso de energía; calidad ambiental de los sistemas de procesamiento industrial que participan en la elaboración del producto; el uso del producto por parte del usuario, y finalmente cuando concluye su ciclo de vida, su desensamblaje y re inserción al medio ambiente o su uso como materia prima reciclada para la elaboración de un nuevo producto. (Contreras Miranda,W; Owen de C., M. E; Capuz Rizo, S., 2003, p. 728)

Como metodología, no persigue una ruptura con las fases del diseño tradicional, sino que basándose en las mismas, incorpora nuevos aspectos.

Ahora es necesario destacar algunos aspectos fundamentales para que este tipo de proyectos lleguen a concretarse en los ámbitos de gestión medioambiental,

como señala Rieradevall Pons (2013) estos son: los actores claves, las barreras y las oportunidades que este tipo de metodologías y procesos conllevan. Los actores claves están integrados por:

- *Los diseñadores creativos*, que en este caso fueron alumnos y docentes.
- *Los consumidores*, que en este proyecto los conformaron toda la comunidad del Instituto Tecnológico.
- *Las empresas*, con las cuales se generaron vinculaciones.
- *La administración*, formada en este proyecto por todas las instancias públicas en las que interviene el tecnológico, por ser un organismo de gobierno.

Entre todos ellos se puede llegar a acuerdos y acciones que fortalezcan desde los distintos ámbitos y a través de la educación en el uso del ecodiseño, una alternativa en la gestión medioambiental.

Acciones como: la demanda de eco productos por parte de los consumidores de la comunidad tecnológica, el desarrollo de herramientas ambientales de producto, la implementación de programas de formación en ecodiseño, la incorporación de programas de prevención en la gestión ambiental, la compra verde por parte de la administración, el desarrollo de programas PILOTO de I+D en ecodiseño.

Se puede comprender entonces que la implantación de metodologías de ecodiseño en el ámbito educativo y en el marco de una gestión medioambiental, genera múltiples beneficios, algunos de ellos son:

- Proporciona un mecanismo para la gestión de los factores medioambientales.
- Permite a la institución acrecentar la concientización de los consumidores.
- Permite a la comunidad educativa hacer frente a las demandas que como organismo público se suceden en el marco de las certificaciones internacionales.

Conclusiones

Los principios ambientales y buena parte de los postulados que definen hoy día al diseño ambiental, las corrientes ecológicas y los nuevos paradigmas de sustentabilidad están integradas a las nuevas propuestas en múltiples sectores del diseño, la arquitectura y también la gestión de instituciones comprometidas con el medioambiente y con los principios del desarrollo sustentable.

Actualmente hay soluciones que evidencian este interés en los principios ecológicos, se ha avanzado en el tema experimentándose un importante auge, en la consideración de estos aspectos, todo ello, gracias a un importante número de profesionales que intentan implementar soluciones para diseñar y

construir con respeto y en armonía con el entorno, reduciendo el impacto en el uso operativo, actividades y gestión de instituciones amigables con el ambiente, aprovechando las fuentes de energías renovables para el abastecimiento energético, manifestando una clara conciencia del valor del reciclado, la cultura y la práctica de las 3 “R” : *REDUCIR - REUTILIZAR - RECICLAR*

Principios estos que enmarcan el proyecto de innovación y desarrollo de productos para el ITSPV con base en artículos de desuso, teniendo como meta, disminuir el impacto ambiental en su funcionamiento como institución educativa promoviendo estas prácticas a la región y la comunidad.

En este proyecto se incorporan las variables ecológicas, de Diseño, naturales y humanas, ratificando así la relación, hombre, medio ambiente, sociedad.

La importancia de emprender este tipo de investigaciones radica en los resultados tangibles de la misma resolviendo las necesidades operativas de la institución con productos hechos con materiales de desuso, reduciendo el impacto ambiental de los mismos y generando un proyecto innovador susceptible de ser difundido en la comunidad, la región y el sector educativo.

Además de contribuir a la vinculación del ITSPV, con el sector productivo y la comunidad a través de la innovación, la creatividad y la sustentabilidad.

Referencias

Arroyo Mena, A; Chamorro Mera, A; Miranda González, F. (1999). Diseño para el medioambiente, hacia una integración entre innovación y medio ambiente, Extremadura, Universidad de Extremadura.

Contreras Miranda,W; Owen de C., M. E; Capuz Rizo, S. (2003). La ecología industrial, el ecodiseño y los procesos más limpios en la industria del mueble en venezuela. Congreso Internacional de Ingeniería de Proyectos (págs. 727-738). Pamplona, Asociación Española de Dirección e Ingeniería de Proyectos (AEIPRO).

Fernandez Alcalá, J. M. (2002). Ecodiseño: Introducción de criterios ambientales en el diseño industrial. XVI CONGRESO INTERNACIONAL DE INGENIERÍA GRÁFICA. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Greenpeace. (2015). Greenpeace México. Recuperado el 2 de Septiembre de 2015, de <http://www.greenpeace.org/mexico/es/>

Marchisio, M ; Buguña, P. (2009). Diseño sustentable. Aplicación de indicadores de sustentabilidad en el proceso de diseño. I Congreso Latinoamericano de Diseño. Buenos Aires, Universidad de Palermo.

Martinez Gasol, Carles; Rieradevall Pons,Joan;Gabarell Durany, Xavier;Oliver Solá, Jor-

di; García Lozano, Raul. (17 de 11 de 2013). Agronomía. UTALCA. (ICTA, Ed.) Recuperado el 10 de abril de 2014, de http://agronomia.utralca.cl/docs/PDF/2010/Presentacion_Dr_Joan_Rieradevall.pdf

OECD. (2006). El Medio Ambiente y las Líneas Directrices de la OCDE para Empresas Multinacionales. París, OECD Publishing.

Pardavé Livia, W. (2013). Estrategias Ambientales: de las 3R a las 10R. Bogotá, ECOE ediciones.

Pentti, R. (2007). "Un ejemplo del estudio sobre las metas de diseño: Ecología de Productos en Arteología, la ciencia de productos y profesiones", 183-190. (22 de Marzo de 2007).

Richard, D. (1997). The Industrial Green Game: Implications for Environmental Design and Management, Washington, DC., The National Academies Press.

Sherin, A. (2009). Sostenible. Un manual de materiales y aplicaciones prácticas para diseñadores gráficos y sus clientes. Barcelona, Gustavo Gili.

María de la Luz Palacios Villavicencio
Jorge Espinoza Colón
Consuelo Jaqueline Estrada Bautista

La discapacidad no debería ser un obstáculo para el éxito.

Stephen W. Hawking

Imagen 1. Pruebas de
material didáctico para

Resumen

Este trabajo presenta algunos ejemplos del uso del diseño como una herramienta para mejorar el bienestar social en niños con discapacidad. Se plantea la diferencia del concepto de bienestar desde la perspectiva de las personas regulares con respecto a la percepción de personas con discapacidad. Se muestran estrategias que se han seguido para identificar las necesidades de niños con discapacidad en el ámbito educativo. Se evidencia la importancia del diseño y su integración con otras áreas del conocimiento, como la psicología, la pedagogía y la ingeniería, para lograr resultados exitosos de bienestar social.

Palabras clave: Bienestar social, discapacidad infantil, diseño, integración multidisciplinaria.

Introducción

En la época de la industrialización, una expectativa compartida, era que el diseño fungiera como pieza fundamental en el delineamiento de la “libertad para todos” (Newark, 2002:42). Hoy a más de 100 años, tenemos la posibilidad de valorar si efectivamente el diseño, la industrialización y la tecnología, cumplieron la esperanza que en el prominente futuro se vislumbraba. De cierta manera, la libertad esperada se ha convertido en una nueva forma de atarse a lo establecido. Con la llegada de la web 2.0¹ o su transición a la 3.0 y 4.0, los sistemas tecnológicos, muchos de ellos informáticos, han incrementado sus alcances de aglutinar lo que, en otro momento, se esperaba fuera libre. Han logrado encerrar y aislar a grandes grupos de personas que por momentos parecen irreconciliables y por momentos parece que verdaderamente se tocan, a través de las redes sociales.

Tomando como referencia a Innis (2003), los productos o sistemas tecnológicos pueden ser desde textos impresos, internet, universidades hasta hábitos o características sociales e individuales. En todas ellas la participación del diseño ha sido crucial para mantener un nivel de contacto y por lo tanto de transferencia de ideas e idiosincrasias compartidas.

Las preguntas aquí son ¿Cuál ha sido el impacto de esas nuevas formas de vida y de organización social, cultural y tecnológica en la vida cotidiana de las personas? ¿De qué manera se han visto beneficiados los grupos sociales vulnerables en comparación con los favorecidos? ¿Cuál puede ser la participación del diseño en la amortización de situaciones frágiles en las que viven algunas personas como los discapacitados? ¿De qué manera los docentes podemos influir en la responsabilidad de los estudiantes de diseño para resolver problemas relacionados con poblaciones vulnerables? Estas y otras preguntas se tratan de responder en esta presentación con ejemplos de experiencias que se han tenido dentro de la formación en diseño.

Diseño y grupos vulnerables

Si hacemos una pausa para revisar de manera exploratoria y curiosa los objetos de diseño que más han impactado y cambiado al mundo, se pueden encontrar artefactos, escenarios, materiales, y millones de productos a través de los cuales el diseño se hace presente día a día. Algunos de esos productos, por supuesto, son más brillantes, más útiles o necesarios, que otros; unos satisfaciendo necesidades básicas y otros sólo atrapando espacios perceptuales² de quienes les contemplan o usan. Los usos y abusos que se han hecho del diseño, han

llevado a reflexionar y a actuar en torno a lo que de manera tangible ofrece el oficio de diseñar en pro del bienestar social de los más desfavorecidos.

Como menciona Vite (2012: 153), la vulnerabilidad es la fase previa de ruptura de los lazos sociales. El arraigamiento y fortalecimiento de esos lazos se ven favorecidos, o no, en la medida en que la sociedad genere acciones que contribuyan a la integración de los no-regulares, de los no adaptados, de los que caminan de manera diferente, de los que piensan más rápido o más lento, de aquellos que sin saberlo son distintos y no escuchados o vistos. Es en ese sentido en el que se enmarca éste trabajo, desde la perspectiva de que los diseñadores tenemos la oportunidad de cambiar y favorecer a los más vulnerables.

Las necesidades y las preguntas son muchas. Lo trascendente es determinar, como diseñadores, en qué momento y hasta donde conviene sólo trabajar en la imagen, la estética y el *marketing* o por el contrario trabajar a la par en las aportaciones útiles que el diseño puede hacer para cambiar el mundo de los más desfavorecidos.

Particularmente a nosotros nos ha interesado trabajar con estudiantes guiando su proceso hacia un camino en que puedan aplicar sus habilidades del diseño en la solución de problemas. El objetivo, regularmente, es la integración social y mejorar la calidad de vida de niños con discapacidad en etapa escolar.

El informe mundial sobre la discapacidad emitido por la Organización Mundial de la salud estima que, en el mundo, alrededor del 15% de personas viven con algún tipo de discapacidad, de las cuales el 5.1% está conformado por niños de 0 a 14 años. Las políticas gubernamentales han sido determinantes para disminuir los contrastes en la calidad de vida entre las personas. Sin embargo, existe una agenda pendiente en temas como la accesibilidad en productos, servicios y espacios (OMS, 2011). En ese sentido, la integración de personas con discapacidad en el diseño de productos destinados a satisfacer necesidades educativas especiales (NEE), ha logrado mediar de manera integral la relación que se establece entre la sociedad y las personas con algún tipo de discapacidad. Para Francisca Guzmán Ruíz.

Los niños con discapacidad y las personas que les atienden, viven día a día los problemas de no contar con material o herramientas adecuadas que les permitan entender, interpretar, dialogar con otros e integrarse en prácticas comunes de socialización. Trabajar con este tipo de población implica no sólo afrontar el reto de descubrir sus necesidades más importantes y los

requerimientos para poder diseñar objetos acordes al problema en cuestión. El reto real es identificar las vías de comunicación e intercambio de información que permitan obtener los datos reales de éstos como usuarios directos o primarios y de las personas que les cuidan o se encargan de ellos en sus programas educativos como usuarios secundarios.

En ese sentido, el camino es complejo, largo y sinuoso. Pues, no sólo se trata de una población no escuchada sino además se trata de una población que genera consciencia de sí misma en su relación con la vida social y de manera más independiente, a un ritmo distinto al de los otros.

Bienestar social

Las sociedades forman parte del problema que limita en gran medida a las personas discapacitadas para su inserción regular. Sin embargo, son éstas las que tienen en sus manos la solución de eliminar esas barreras impuestas.

Cárdenas (2011) menciona que la conceptualización del bienestar social y su estudio han evolucionado de un enfoque individualista a un enfoque de factores psicosociales. El primero se centra en la percepción del individuo respecto a diferentes aspectos de su vida como la salud, el trabajo y la economía, mientras que en el segundo la persona contribuye en el bienestar social de los demás. En el caso de las personas con discapacidad, la toma de consciencia del bienestar social no necesariamente depende de su autopercepción sino de la que los demás tenemos de ellos y de la manera en la que los integramos a las dinámicas sociales, económicas o laborales; es decir, la eliminación o la manifestación de la discapacidad son impuestas por el medio ambiente y social (Yupanqui, 2014:96) haciéndolo evidente en la acción de marginar o incluir a dichas personas.

Diener (1985), representante del enfoque individualista, concibe el bienestar social como subjetivo. Los identifica como factores cognitivos y como factores emocionales. Asocia el placer con la experimentación de emociones placenteras o positivas y a la insatisfacción con otras negativas.

Por su parte Ryff (1998) propone una diferenciación entre bienestares, el social y el psicológico; concepto que se basa en el uno ligado a ciertas formas de vivir orientadas por el desarrollo personal. Para ello estructuró un modelo de bienestar psicológico que incluye seis dimensiones: tener propósitos en la

vida, calidad de las relaciones sociales, desarrollo persona, sentido de dominio, autonomía y aceptación.

Para Ryff (1998) los estudios del bienestar subjetivo consideran la felicidad en un sentido hedónico, es decir, el sujeto lo experimenta a partir de emociones, mientras que los estudios que refieren al psicológico se dirigen al análisis del bienestar como despliegue de las capacidades personales en contextos sociales. No obstante, el autor ha encontrado a partir de estudios empíricos que ambos enfoques están correlacionados.

Una de las razones por las que se incluyó el bienestar social y no el psicológico en este trabajo es porque desde nuestra perspectiva, los niños con discapacidad son insertados en ambientes determinados por lo social, como las escuelas de educación especial. En ellas, como en otras escuelas regulares, el autoconcepto de los niños es moldeado en función de los alcances que logran en esos microambientes³. El problema que detectamos es que si desde esos microambientes, los niños tienen limitadas oportunidades de desarrollo, y no alcanzan a visualizar sus propios alcances como seres individuales, fuera de su cerco de cuidado, a nivel social, el rezago es fuerte y terminan siendo excluidos y segregados.

Partir de la perspectiva de bienestar social, no necesariamente implica, que ésta sea más importante que la perspectiva psicológica, subjetiva o individual de los discapacitados. Más bien consideramos que es la puerta de entrada que tenemos para abordar la urgencia de integrarlos dentro de las dinámicas sociales.

La estrategia como diseñadores parte de la toma de consciencia de nosotros mismos como creadores de formas, objetos y realidades que permitan a esos niños adquirir habilidades encaminadas a su bienestar social. En esos términos, la importancia de nuestra labor como diseñadores, adquiere dimensiones extraordinarias poniéndonos al servicio de la utilidad del diseño para la transformación social. Eso nos llevará de alguna forma a aprehender la realidad en la que estamos inmersos y a compenetrarnos con ella.

En cuanto a la aprehensión de la realidad, Osorio (2001:20) considera que el conocimiento de lo general y lo particular constituyen momentos importantes

para lograrlo. En ella, el acto de conocer reclama pasar del conocimiento nomotético al ideográfico y viceversa.

lo ideográfico se encuentra subordinado a lo nomotético, pero no en el sentido de que el conocimiento de lo general resuelve el conocimiento de lo particular, sino que las especificidades de este último alcanzan inteligibilidad dentro de un campo de interpretación global (Osorio, 2002:22).

Es decir, pasar de enunciar las leyes de validez universal o principios generales, al conocimiento convencional representado por las particularidades. En nuestro caso, es partir de la forma en la que vemos, tratamos y ayudamos a los discapacitados en su inserción hacia las implicaciones que puede tener dicha inserción en la percepción y función de ellos mismos dentro de la sociedad.

Estableciendo así una tendencia de no solo evaluar el bienestar social desde una perspectiva individuo-céntrica, sino además a integrar el estudio de factores sociales, los cuales no sólo son fuente de bienestar personal, sino que contribuyen a incrementar algunos indicadores de bienestar social.

De acuerdo con Keyes (1998:122) el bienestar social se compone de cinco dimensiones: integración, aceptación, contribución, actualización y coherencia. Entendida como la valoración que hacemos de las circunstancias y el funcionamiento dentro de la sociedad. Si bien, los niños con discapacidad no pueden evaluar su bienestar social, este aspecto sí puede ser estudiado a través de las relaciones que establecen con su medio ambiente, en la sociedad y en la familia.

Como menciona Limiñana (2005:102) brindar atención a niños que sufren alguna discapacidad desde la edad temprana, les ayuda no sólo a superar o

disminuir los efectos de su discapacidad, sino también a reforzar aspectos emocionales, educativos y familiares

Por otro lado, en la medida en que ellos se preparen y desarrollen habilidades estratégicas para compensar sus carencias (visuales, auditivas, motrices, etc.) se podrán incorporar a la vida cotidiana con mayor soltura e independencia personal.

Dimensiones de bienestar social para niños discapacitados

El bienestar social de los discapacitados y su inserción, forma parte de los alcances que tiene la sociedad para asimilar las diferencias y asumir la responsabilidad de integrarlas en sus dinámicas de organización. Sin embargo, en el tema de la discapacidad, algunos personajes son claves para ayudar a que esa inserción sea exitosa. Se trata de las familias y de los centros de orientación o formación educativa destinadas a estos niños. Estas estructuras sociales básicas, son las primeras responsables del proceso psicológico de los niños que requieren atravesar por un bienestar que les permita el pleno desarrollo de sus capacidades a fin de reafirmarlos como seres individuales con potencialidades únicas y valiosas.

En nuestra búsqueda de identificar las formas en las que el diseño puede insertarse en la mejora del bienestar social de los niños con discapacidad, tomamos como referencia la propuesta de Keyes (1998:122) para reflexionar en torno al tema, considerando lo que hasta ahora hemos realizado en la educación especial. Como se mencionó, el modelo ha sido ampliamente

utilizado en la investigación del bienestar social. Incluye cinco categorías descritas a continuación.

1. *Integración*: Es la identificación con los iguales. Es el sentido de pertenencia que da el saberse parte de un grupo. Y que al mismo tiempo logra afianzar la percepción de sí mismo como parte de un núcleo de la sociedad.

2. *Aceptación*: Se refiere al placer de formar parte de un grupo en términos de salud mental, es decir, aceptar actitudes positivas y negativas propias y ajenas dentro del grupo.

3. *Contribución*: La confianza en sí mismo que se adquiere al sentir que se aporta algo útil que el grupo valora.

4. *Actualización*: Se trata de la confianza depositada en el potencial de crecimiento que la sociedad tiene para sus integrantes. Asumirla como un ente cambiante y dinámico que va hacia el crecimiento constante.

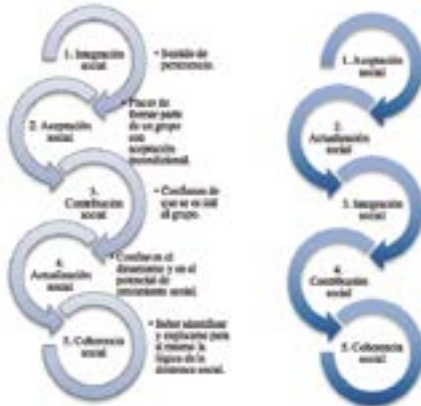
5. *Coherencia*: Saber identificar y explicarse para sí mismo la lógica que sigue la dinámica social, los cambios que ocurren e identificar la lógica de lo que acontece en el grupo.

Nuestra propuesta para valorar el bienestar social de los niños con discapacidad, parte de la idea de Keyes, pero con dos modificaciones sustanciales: 1) La responsabilidad de iniciar la incorporación del bienestar no es de los niños, sino de los adultos encargados de ellos; y 2) el orden de las categorías que explican el este bienestar de los niños cambia debido a que la toma de consciencia empieza por los grupos sociales que acogerán a los nuevos integrantes con capacidades diferentes. Es a partir de la aceptación en la sociedad que los mismos niños empiezan a vivir con bienestar. Haya o no toma de consciencia de ello, la sola integración les hace colocarse y vivir con la confianza de que a nivel social son importantes y útiles.

Se podrá cuestionar qué parámetros se consideran para determinar que la inclusión es importante para afirmar que los niños viven en bienestar social. Pero la respuesta es sencilla, cuando hay discriminación, los niños, igual que la mayoría de las personas regulares, se niegan a participar en la vida dentro de la sociedad. Cuando se sienten bien, deambulan y participan activamente desde sus posibilidades. Retomando las categorías de Keyes, queda explicitado que el orden de las categorías es importante para explicar el proceso del bienestar social que sigue un individuo con discapacidad. En donde a diferencia de las

personas regulares, los niños con discapacidad tienen que ser insertados por otros que les ayuden a sentirse parte de un grupo.

1. **Aceptación:** que inicia con la aceptación de que los niños con capacidades diferentes existen, tienen necesidades específicas y requieren de ayuda extra para incorporarse a la vida social con otras personas y en contextos distintos. Como diseñadores, esa aceptación incluye la búsqueda de soluciones que pueden incluir objetos que les sirvan de puente para comunicarse y relacionarse con otros.



2. **Actualización:** en donde cabe preguntarse ¿qué se puede hacer para que los niños con discapacidad puedan integrarse socialmente? En este aspecto los centros educativos y las familias deben confiar en que los niños están en crecimiento y que con la ayuda adecuada, el establecimiento de planes y programas acordes a ellos, los niños podrán desenvolverse dentro de las dinámicas sociales. El objetivo aquí debería de ser confiar en su potencial de crecimiento.

3. **Integración:** Este aspecto explicado por Keyes, se centra en el sentido de pertenencia de los individuos, misma que se forma a partir de la identificación con otros integrantes del grupo con quienes se comparte algo en común. Él menciona que es como sentir que se llega al barrio de uno, donde se le conoce, se respeta y aprecia. En los niños con discapacidad ese sentido de pertenencia sólo se puede dar a partir de su identificación con otros a partir de lo compartido, por lo que la labor de los centros académicos, la familia y

los diseñadores requiere identificar ¿en dónde podemos insertarlos como seres independientes y productivos?.

4. *Contribución:* De la mano con el punto anterior, una vez que se identifican los lugares, las acciones o habilidades que pueden desarrollar los niños con discapacidad se puede hablar del nivel y tipo de aportaciones que lograrán hacer socialmente.

Aclarando que los niveles dependen del alcance de cada individuo, en donde sus aportaciones pueden ir desde lavar su plato cuando terminan de comer hasta alcances ilimitados como los que ha logrado Stephen W. Hawking en la astrofísica. Ante esta disparidad de resultados, la pregunta es ¿Cómo podría el diseño ayudar a que cada niño logre alcanzar su máximo potencial? La respuesta implica muchas complejidades pero no pierde su sencillez. En el primer caso, lograr lavar el plato en el que se ha comido, la alternativa de diseño sería implementar un aditamento de agarre para evitar la caída del estropajo o del plato mientras se consigue coordinar las manos para lavarlo adecuadamente. O en el caso del astrofísico, diseñar ergonómicamente la silla en la que se puede mover por su laboratorio para continuar con su labor de descubrimientos científicos.

5. *Coherencia:* Comprender y asumir que la integración de los grupos vulnerables minimizan el impacto de la desigualdad social, apuntando hacia el desarrollo íntegro como personas conscientes de sí mismas con derecho a ser felices. Favoreciendo la oportunidad de desarrollar cada uno sus propias potencialidades, que llevarán ineludiblemente a un bienestar psicológico individual y social, propio y ajeno. El entendimiento de las dinámicas en la sociedad pondrán al descubierto la importancia de cada individuo que la conforma. Como última parte de esta exposición, presentaremos algunos ejemplos del trabajo que hemos realizado con los estudiantes de diseño que se han dado a la tarea buscar soluciones a problemas de niños con discapacidad.

Soluciones de diseño a problemas de discapacidad

Algunos antecedentes

Los antecedentes del desarrollo del trabajo que se presenta nos han permitido tener un estrecho contacto con la realidad que viven tanto los niños como el personal docente de los centros educativos a los que asisten.

En los últimos cuatro años, hemos trabajado estrechamente con un Centro de Atención Múltiple (CAM-04) ubicado en la misma localidad de la universidad, con quienes, incluso, firmamos un acuerdo de colaboración que involucra

la investigación y lo académico. Esto último es lo que nos ha permitido realizar proyectos con nuestros estudiantes. Hasta el momento los productos desarrollados han formado parte de nuestras investigaciones y han sido donados al Centro en cuestión para uso interno con sus estudiantes.

El proyecto más grande que generamos en el cual participamos, dos de los ponentes de esta presentación, en compañía de otros compañeros de la universidad fue crear el primer espacio de estimulación sensorial para discapacitados en Oaxaca (Palacios, 2012). Los problemas tratados han sido diversos y todos ellos se han ubicado en una de las categorías de discapacidad señaladas por la OMS.

Los mecanismos que se siguieron estuvieron basados en las competencias curriculares que los niños tenían que alcanzar (pedagogía), la factibilidad de logro de acuerdo a su desarrollo personal y social (psicología) y los instrumentos de enlace o productos de diseño que podían ser construidos a partir de los requerimientos técnicos identificados (ingeniería). Las evidencias de logro se basaron en la adquisición de habilidades sociales y de adaptación que les permitieron adquirir mayor autonomía.

Principios pedagógicos

Se partió de tres aspectos manejados por las docentes del CAM basados en el Programa de Educación Preescolar (PREP, 2004): características infantiles, procesos de aprendizaje, diversidad, equidad e intervención educativa.

Factibilidad de logro de acuerdo a su desarrollo personal y social

Se centra en las actitudes y capacidades relacionadas con el proceso de construcción de la identidad personal y de sus competencias emocionales y sociales (PREP, 2004).

Requerimientos técnicos

Basado en la identificación de los requerimientos de diseño que favorecieran el desarrollo productos enfocados a satisfacer la necesidad detectada en el aula de clases, la interacción de los niños con sus compañeros, con el espacio de trabajo y con sus maestras.

Esos mecanismos nos permitieron identificar las necesidades más importantes para que los niños lograran integrarse de mejor manera con sus compañeros y a sus actividades escolares.

Casos de aplicación

Hasta qué punto los diseñadores podemos y debemos contribuir a la eliminación de obstáculos para “liberar el inmenso potencial de las personas con discapacidad” (Hawking en OMS, 2011:3). En nuestra experiencia, hemos

destinado recursos que nos han permitido, de alguna manera, facilitar la vida de muchos discapacitados, particularmente niños. Los logros se han basado en facilitarles el desarrollo de actividades diarias que les permitan moverse, aprender, jugar, guiarse o tener mayor independencia. La experiencia individual, como equipo y con nuestros, ha sido muy satisfactoria. En consideración al tema del coloquio en el que se enmarca esta presentación, “idea y diseño”, presentamos algunas imágenes de los materiales desarrollados con los estudiantes y tesistas. Y de manera extensa se presentan con mayor detalle tres casos abordados con estudiantes, de la carrera de Ingeniería en Diseño, que realizaron productos destinados a cubrir necesidades específicas: movimiento voluntario, incrementar tono muscular, aprendizaje de números con lenguaje de señas.

Caso 1

El problema central era elaborar un objeto que estimulara el deseo de movimiento voluntario y dirigido de niños de estimulación temprana con discapacidad motora, problemas de motricidad fina y motricidad gruesa. Se exploraron las opciones que se tenían para llamar la atención del niño, identificando sus instrumentos musicales predilectos, siendo el tambor el que tuvo mejor aceptación; pero el tambor por sí mismo no era suficiente para llamar la atención de los niños sordos, por lo que se buscó un estímulo extra para estimular que ellos, sin ayuda de nadie, intentaran tocar. La tarea del estudiante fue identificar de qué otros elementos podían servirse para lograr que el niño moviera sus manos.



Se planeó elaborar una serie de instrumentos musicales utilizando acrílico, madera, arena, vinyl, pintura y circuitos luminosos que detectan el movimiento. En el diseño de los instrumentos se consideró el empleo de formas

y colores que fueran atractivos para los niños, así como materiales resistentes. El resultado fue un tambor con luces activado por un circuito electrónico que al detectar el golpeteo o sólo el movimiento de los niños cerca de las pantallas del tambor activa una serie de focos.

Caso 2

La necesidad detectada fue que algunos niños con problemas para mantener el tono muscular no contaban con una andadera adecuada a sus dimensiones para mantenerse de pie, sentarse o caminar. Los productos del mercado no sólo no se adecuaban a sus dimensiones, sino que además estaban diseñados para hacer una de las tres funciones. La solución planteada fue realizar la adecuación de una andadera para adultos que permitiera a los niños hacer cualquiera de las tres funciones sin correr peligro de caer o resbalar, y tener la opción de descansar sentados cuando así lo necesitaran. El estudiante puso especial énfasis en el sistema de frenado, para permitir a los niños avanzar y detenerse sin peligro.



Imagen 2. Tambor con luces de encendido al tacto.

Elaborado por el estudiante: Armando Rosas González.

Caso 3

En este caso el problema central fue la dificultad que presentaban los niños sordos y débiles visuales para aprender los números, sumas y restas. La alternativa elegida fue la elaboración de un ábaco con lenguaje de señas, sistema braille, lenguaje convencional y gráficos de apoyo. La solución del producto se enfocó en niños con problemas visuales y de audición quienes inician su formación en una escuela de educación especial con posibilidades de ser incorporados en una escuela regular. El producto se proyectó como un auxiliar

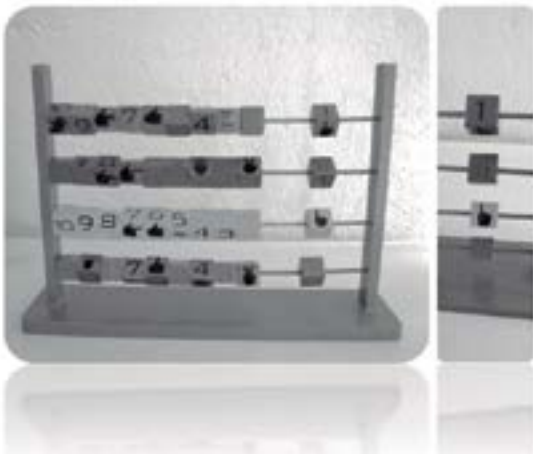
er.
m
y c



on
la

Imagen 3. Andadera con sistema de frenado y arrastre para niños con tono muscular disminuido. Elaborado por el estudiante: Neri Arroyo Rivera

La experiencia de los estudiantes y de todas las personas involucradas en los proyectos se ha basado en el conocimiento a fondo de los requerimientos especiales de nuestros singulares clientes: los niños. La primer barrera que se rompe es la de sensibilizarse ante las distintas problemáticas que se abordan. En nuestra experiencia nos hemos dado cuenta de que la labor de un diseñador al proyectar una solución acorde al problema planteado cambia estilos de vida. La satisfacción que se vive al ayudar a otros, que están en situaciones de desventaja, es placentera y estimulante. Estamos seguros de que, con consciencia o sin ella, los niños beneficiados han logrado mejorar su bienestar social, por lo que creemos que el problema sigue siendo en la sociedad y está en nuestras manos resolverlo.



A manera de conclusión

Las categorías de Keyes explican, en sí mismas, la forma en la que los individuos se valoran a sí mismos en torno a su papel dentro de los grupos sociales. Para nosotros han servido de base para reflexionar en torno a lo que se puede hacer desde el diseño para grupos con discapacidad. El fin es contribuir a mejorar las

condiciones de los niños con discapacidad disminuyendo los obstáculos que les evitan estar en contacto más estrecho con la sociedad. La percepción que tienen ellos mismos y la visión de sus cuidadores o familias es determinante para lograr su bienestar social y vivirse como seres humanos importantes y útiles

El diseño en su papel de transformador de escenarios o espacios, ha logrado moldear el momento que vivimos. Actualmente es casi imposible ver las implicaciones de la era *smart* y de las muchas funciones que han ayudado a que un reducido porcentaje de la población realice sus actividades de manera más eficiente, eficaz y grata. Tal vez nos falta mucho para llegar a la satisfacción total, pero en los últimos 10 años la tecnología ha tomado un poder extraordinario de dirigir la forma y organización de las masas de manera cada vez mejor.

El futuro vislumbrado por las primeras escuelas de diseño como la Bauhaus o la escuela de Ulm, junto a sus anhelos de unir el arte con los oficios y mejorar las condiciones de vida, se han centrado en ciertas clases privilegiadas y bajo parámetros mercadológicos que meramente ejecutan las estrategias que más convienen a los que tiene el poder y el dinero.

Es importante plantearnos que la fuerza de la influencia que ejerce el diseño en la sociedad es suficiente para transformar objetos pero también consciencias. Cabe preguntarse si estamos dispuestos a seguir a merced de la industrialización, de la tecnologización, de la virtualización del mundo o incluso del ego humano que busca satisfacer en mayor medida la automatización de las tareas más simples y absurdas. La búsqueda ha partido de la satisfacción de necesidades básicas a cubrir otras banales. Es necesario atender el llamado de acercar los caminos de las desigualdades hacia nuevas oportunidades de integración y el incremento de la calidad de vida y por tanto del bienestar social de los desfavorecidos.

Notas

¹Concepto definido en 2005 por O'Reilly para referirse a las potencialidades de interacción que ha provocado la evolución de la World Wide Web, por mencionar ejemplos: experiencias enriquecedoras del usuario, generación de redes de conocimiento y trabajo, educación en línea y a distancia.

²Un ejemplo son los productos desarrollados en Estados Unidos durante la crisis de 1926, los cuales se embellecieron exteriormente para cautivar la mirada y con ello estimular

la compra, aunque su estructura funcional quedara inalterada.

³En este trabajo, el concepto microambientes se entiende como el conjunto de entornos con condiciones particulares para la interacción social; la escuela es un micro ambiente que agrupa entornos como el salón, el jardín y la biblioteca, por mencionar algunos.

Referencias

- Blanco, A. (2005) "Bienestar social: su concepto y medición" *Psicothema* Vol. 17, no. 4, pp. 582-589.
- Cárdenas, V. (2011) Capital social y bienestar social, En Acosta (coord.) "Bienestar social y democracia: psicología social". México, Miguel Ángel Porrúa.
- Diener, E., Emmons, R. A., Larsen, R. J., & Griffin, S. (1985). The Satisfaction with Life Scale. *Journal of Personality Assessment*, 49, 71-75.
- Innis, R. E. (2003) "The Meanings of Technology", *Techné* 7:1 Fall pp. 49-58
- Keyes, C. (1998). "Social Well-Being", En *Social Psychology Quarterly*, 61, 121-140.
- Limiñana (2005) "Discapacidad e intervención psicomotriz en la atención temprana. Vínculo, diferenciación y autonomía", Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, núm. 022. Universidad de Jujuy. San Salvador, Argentina.
- Newark, Q. (2002) ¿Qué es el diseño gráfico?, México, GG.
- OMS (2011) "Informe mundial sobre la discapacidad" Organización Mundial de la Salud. Consultado el 23 de noviembre de 2014, en http://who.int/disabilities/world_report/2011summary_es.pdf.
- Osorio, J. (2001) Fundamentos del análisis social. La realidad social y su conocimiento, México, UAM y FCE.
- Palacios, V. M. y cols. (2012) "Sensory Space Focused On Elementary School Children With Disabilities In The Mixteca Region, Oaxaca, Mexico" *Proceedings of INTED2012 Conference (6th International Technology, Education and Development Conference) 5th-7th March 2012, Valencia, Spain.* pp 1333-1341.
- PREP (2004) "Programa de Educación Preescolar" Secretaría de Educación Pública. México.
- Ryff, C. & Singer, B. (1998) "The contours of positive human health". *Psychological Inquiry*, 9(1), 1-28.
- Stephen W. Hawking (2011) en "Informe Mundial sobre la Discapacidad" Organización Mundial de la Salud. Consultado el 23 de noviembre de 2014, en http://who.int/disabilities/world_report/2011summary_es.pdf.

Martha Susana Andrade Mayer

Resumen

Durante mucho tiempo se ha estigmatizado al artífice de la joyería considerándolo un simple orfebre, sin embargo, esta concepción ha ido cambiando con el surgimiento de la escuela de artes y oficios a principios del siglo XX, la industrialización y más adelante en los años 60 con la mirada artística dirigida a la joyería. La joya adquiere importancia como medio de expresión. Actualmente esta nueva concepción de joyería de autor o joyería contemporánea representa al arte contemporáneo; la libertad de creación y la abstracción lo caracterizan.

Ahora los artistas no sólo se obsesionan con desarrollar la técnica orfebre, sino que son los materiales y las técnicas aplicadas a los mismos las que constituyen el fundamento de su obra. El concepto ha tomado un papel importante en el desarrollo de piezas que buscan expresar la contemporaneidad a través de sus formas, su significado y su material. Estos elementos conforman ese objeto de uso cotidiano que permite expresarse y diferenciarse.

Con el surgimiento de nuevos materiales y tecnología el universo de la joyería crece de manera exponencial; arte y diseño de joyería se separan por una línea muy delgada. Todo tipo de material es válido, el concepto toma mayor fuerza y la experimentación de los materiales brinda posibilidades infinitas, la joyería contemporánea toma dos rumbos: el artístico y el comercial.

Palabras clave: *joyería, contemporáneo, materiales.*

Introducción

Metodología

La presente investigación forma parte de distintos acercamientos al objeto de estudio: la joyería contemporánea; primeramente, un acercamiento al concepto de joyería contemporánea, su concepción y campo de acción, seguido de una breve reseña de los materiales de la joyería y su evolución a través del tiempo. Así mismo se enlistan los materiales utilizados en la joyería contemporánea. Por último los comentarios sobre las entrevistas virtuales que se utilizaron como herramienta de sondeo, para un acercamiento previo y general al objeto de estudio, preguntas abiertas cuyo objetivo es conocer la visión de algunos

respetables joyeros actuales con respecto al material y expresión en la joyería contemporánea.

Una aproximación a la joyería contemporánea

La joyería, tal como se conoce, consiste en objetos que sirven de ornamento conformados a partir de metales nobles y piedras preciosas; sin embargo, esta manera de concebir una pieza de joyería podría interpretarse como ambigua.

Hasta principios del siglo XX la joyería fue considerada como parte de las artes decorativas, no como una obra de arte; después del surgimiento de la revolución industrial empieza a tomarse en cuenta su rol dentro del mundo artístico, que hasta la fecha no ha sido definido.

Sin embargo, actualmente no tiene solamente relación con el mundo del arte: está también influenciada por el marketing, el lujo, la moda, la tecnología, las dinámicas sociales, los procesos creativos, solo por mencionar algunos. Ante esta diversidad de influencias, clasificarla resulta en extremo complicado; si el punto de partida para la clasificación es el proceso, se está hablando de

amuleto, mientras que los griegos se encargan de crear los camafeos, piezas utilizadas hasta nuestros días, y que tuvieron otro periodo de importancia en la época victoriana.

Durante el Imperio Romano los metales se aplican a otros accesorios como peines y recipientes para perfumes, se utilizan además huesos y cerámica en las ornamentaciones.

El desarrollo de la soldadura de oro por parte de los fenicios proporcionó otro gran giro al desarrollo de la joyería. Hasta este periodo es utilizada sólo por los líderes religiosos, familia real y comerciantes adinerados, representa el poder y la autoridad. Para el siglo XV los multidisciplinarios artistas realizaban también joyería, no solo pintura o escultura, aportándole a cada pieza un sentido de moda, por el cual la realeza tenía un gusto desmedido.

Con la llegada de la industrialización, la pieza única compite ahora con piezas de menor calidad y precio más bajo. Así mismo, surgen movimientos como Arts and Crafts, Art Neveau y Art Deco, donde destacan los trabajos de Lalique y Cartier. En los años veinte surge la “bisutería”, se utiliza en mayor medida en la industria de la moda, y en los años 60 artistas reconocidos se aventuran al diseño de joyería. A partir de este momento se empiezan a analizar los materiales, la forma y la función de la joyería contemporánea, y continúa la experimentación de diversos materiales en contraposición a la tradicional y al arte orfebre. Búsqueda e innovación que continúan hoy en día.

Los materiales de la joyería contemporánea

Tradicionalmente en la joyería se han utilizado metales como el hierro, el cobre, el bronce, el oro, la plata y el platino. Estos metales han proporcionado cualidades específicas a cada pieza por la facilidad de ser manipulados para la creación de objetos ornamentales. Los llamados metales preciosos, el oro, la plata y el platino son los más utilizados.

Al oro asociado al sol, por su brillo y tono dorado, se le atribuyen poderes curativos, además de su valor como signo de ostentación (Codina, 2010:160), tiene la capacidad de tomar y retener un brillo de larga duración, es químicamente inactivo cuando es puro, es casi incorruptible y no se oxida en el aire. Estas cualidades le dieron al oro un significado místico, y se le asoció simbólicamente con la idea de la inmortalidad.

Desde la antigüedad joyeros y trabajadores del metal, han apreciado la facilidad con la que el oro se puede trabajar por cualquier medio y en todos los procesos

decorativos. Debido a sus características físicas es extremadamente maleable, lo que significa que por la compresión se puede exprimir a golpe de martillo a la más increíble delgadez. Su ductilidad y gran resistencia a la tracción permite dibujar, torcer, doblar, laminar y trefilar. (Untracht, 2011:864)

La plata es un metal noble caracterizado por su brillo, comparado con la luz de la luna. Generalmente no se utiliza puro y se liga con otros metales para conferirle mejores cualidades físicas. Esta aleación provoca una oxidación que oscurece el brillo de la plata, característica que simboliza la parte corruptible de la naturaleza humana que necesita limpieza (Bruce – Mitford, 1997). Es un material asequible y con propiedades resistentes a la conformación y deformación dimensional, se endurece con relativa rapidez, por lo que requiere un recocido regular para ablandar el metal antes de continuar con los procesos. (Young, 2011: 320).

El platino es muy duro, por lo tanto difícil de trabajar con técnicas artesanales; a menudo se utiliza fundición para crear piezas, tiene un costo elevado y alta densidad, por lo que es utilizado para piezas pequeñas.

El cobre, primer metal utilizado por el hombre ya en 13.000 antes de Cristo. Los egipcios hacían armas de cobre por fundición y trabajo en frío alrededor del 6000 a.C., es el más utilizado de todos los metales no ferrosos de la industria y se utiliza ampliamente en las artes, tanto en estado puro como aleado. Cuando es puro, es de un color rojo caliente, rosado. Es dúctil y maleable, además de ser el mejor conductor metálico de calor y electricidad. Se trabaja fácilmente en todos los procesos orfebres, se convierte en metal duro, pero puede ser fácilmente restaurado a suavidad por recocido.

Las piedras preciosas se relacionan con diferentes creencias, mitos y poderes curativos (tanto físicos como mentales), por lo que se utilizan como amuletos. Por ejemplo, una de las piedras más significativas es el diamante; por su transparencia, calidad de refracción de la luz, brillo y dureza, tradicionalmente es valorado como símbolo de incorruptibilidad, de inmortalidad, pureza y perfección, ha sido utilizado en joyas de la realeza.

Existe una gran variedad de piedras preciosas, sin embargo, los materiales contemporáneos son los que llaman la atención de este estudio. Entre ellos, el vidrio, considerado la construcción de los contrarios, espíritu y materia (Tello, 2008: 205). Es símbolo de luz, pureza, espiritualidad; el cristal murano, el vidrio dicróico y la vitrofusión son algunos ejemplos este material en la

actualidad. El papel es uno de los materiales contemporáneos más accesibles, su reducido precio y gama cromática, lo hacen apto para trabajarse de muy diferentes formas.

El acrílico o PMMA¹ es un termoplástico utilizado desde los 70's. La superficie del acrílico se vuelve gomosa y suave cuando se calienta, pero permanece así hasta su temperatura de descomposición de aproximadamente 185°C y no fluye. Por lo tanto, es muy útil para los joyeros el estado gomoso al calentarla, ya que se forma y se estira. Además, disolventes, adhesivos y cementos ideados específicamente para unir componentes de acrílico están disponibles, por lo que un número de partes pueden ser unidas.

La arcilla de metal es un polvo muy manejable, que a diferencia de las técnicas de joyería tradicionales, permite realizar piezas sin necesidad de herramientas y máquinas especiales. Se ha trabajado desde principios de los 90's pero su uso se está extendiendo y diversificando.

Consiste en una mezcla de un aglutinante orgánico, agua y un metal en estado puro (oro, platino, plata, acero, bronce, o cobre). Se moldea y se hornea, al hornearse se quema el aglutinante devolviendo al metal a su estado sólido. Tiene presentaciones diversas: jeringa, hoja, pasta, polvo; para utilizarse en diferentes proyectos. Es importante conocer el acondicionamiento del material para trabajar en el modelado de piezas ya que tiende a researse. Una vez horneado el metal puede trabajarse como cualquier otro. Los polímeros moldeables o arcillas de polímeros son de PVC² con una serie de plastificantes y otros productos que le confieren su característica maleabilidad. Deben cocerse a 130° C. su consistencia es parecida a la arcilla cerámica. Existe una amplia gama de colores.

Las resinas son polímeros líquidos que se solidifican al entrar en contacto con otros agentes, pueden ser catalizadores o endurecedores, que le otorgan la rigidez característica. Se suelen utilizar resinas de poliéster, epoxi o de poliuretano; coloreadas como sólidos o tener cierta transparencia, cualidades con las que el joyero obtiene un sin fin de posibilidades.

Otro de los materiales que está ganando terreno es el acero inoxidable grado quirúrgico, sobre todo por ser hipoalergénico, es muy duro por lo cual no se deforma, es estable, fácil de limpiar, su calidad y brillo son perdurables, de apariencia similar al oro blanco y al platino. Es un material que no puede trabajarse con las técnicas tradicionales de manera artesanal por su gran

dureza y punto de fusión elevado. Tiene una amplia aplicación en expansiones y piercings.

Expresión en la Joyería Contemporánea

Roland Barthes (2005: 434), en el *Sistema de la Moda*, describe cómo la joya ha cambiado como signo, perdiendo sus connotaciones de poder económico y social y se ha convertido en bisutería, en un objeto democrático y homogéneo. Expresa cómo el sentido dado por usuarios y observadores cambia su poder de significación, por último demuestra el carácter social de la joya y posible interpretación como signo.

Para comprender la importancia y el significado de la joyería basta con analizar la multitud de conceptos que la mente humana ha concebido en la creación de ornamentos personales. ¿Cómo a través de lo intangible de los sentidos, lo conceptual se convierte en realidad para crear una pieza?, ¿Cómo la evolución de una idea puede ser comunicada en términos visuales y posteriormente elaborada en un espacio tridimensional por medio de un proceso de fabricación?

La composición formal y el material utilizado son los elementos que permiten a una joya comunicar su intención, los que le otorgan su poder económico y social, y es en especial la joyería contemporánea, la que, a diferencia de la convencional y la bisutería, combina la diversidad de materiales y simbología.

Por el momento el objeto de estudio son los materiales, para lo cual se realizó un sondeo entre algunos joyeros contemporáneos destacados para conocer su punto de vista mediante preguntas abiertas referentes a cuáles son los materiales que utilizan, si consideran que tiene importancia el material para expresarse y la experimentación de los materiales .

Fueron escogidos, entre el vasto mundo de joyeros, los que particularmente llaman la atención del investigador por estética, formación, su participación en diversos eventos nacionales e internacionales, entre otros.

La mayoría de ellos considera que el material es muy importante a la hora de generar el concepto de joyería; la experimentación de los materiales es fundamental para definirse como diseñador. También concuerdan en la importancia de conocer las diferentes técnicas de trabajo de los mismos,

dominar alguna técnica o simplemente sentirse más cómodo trabajando con determinado material, definitivamente influyen en el diseño de una pieza.

Luis Fettolini, director de Workshop R2, considera que el material es un factor determinante. Al experimentar con ellos se le proporciona a la pieza mayor riqueza tanto artística como comercial. Como consultor de importantes firmas en el ámbito joyero, está interesado en la incorporación de materiales nuevos y alternativos para potenciar la expresión artística, poniendo especial énfasis en las prácticas éticas y respetuosas con el medio ambiente.



Para Jorge Anaya, el 50% de la expresión de una pieza de joyería reside en la técnica y el material. Desde su punto de vista como diseñador industrial, experimentar, probar y jugar con los materiales es lo más importante del diseño, “haciendo y probando es como surgen las ideas”. En su estudio Nueve25plata, se llevan a cabo talleres con diferentes materiales y técnicas.

Trabaja como material base la plata, lo combina con diversos dependiendo de su propuesta. Tiene un gusto particular por trabajar la resina.



Fig. 2. Anillo en Mokume Gane. Jorge Anaya

Por su parte para Hena Francolugo, Diseñadora Gráfica y técnico en Joyería y Orfebrería, la joyería contemporánea, al buscar ser una expresión artística e individual del creador, dejar de lado la función primera del objeto, de ser portable, e incluso su durabilidad; enfocándose en la cuestión creativa y experimental, rescatando lo manual sobre la producción en serie, a través de la utilización de materiales convencionales, arriesgándose a experimentar otros como papel, plástico, resinas, hilos y telas, e incluso algunos inverosímiles como plantas y desechos para reciclaje.



Fig. 3. De la Serie "De corazón a Corazón". Por Hena

“El concepto de una joya, no viene dado por el material, sino por su diseño y ejecución” comenta Nuria Parrado, Diseñadora Industrial y técnica en Artes Plásticas y Diseño de Joyas. La experimentación y uso de materiales alternativos no es una tendencia actual, desde la prehistoria, durante el

renacimiento y hasta nuestros días la experimentación ha estado presente en el proceso de construcción de una pieza de joyería. Desde el punto de vista artístico, todo material es válido, sin embargo comercialmente hay que considerar otros aspectos. Nurria, en su trayectoria, ha trabajado diversos materiales tanto de joyería tradicional como de bisutería. Siempre ha tenido la inquietud de elaborar anillos que cambien de color dependiendo del vestuario elegido para cada día, sin embargo, este interés la condujo a la conclusión de que comercialmente una pieza de materiales alternativos no es valorada como lo es una pieza artística. Ha tenido un acercamiento a las nuevas tecnologías y sus bondades, el diseño y la impresión 3D le han facilitado el trabajo técnico obteniendo así más tiempo para expresar su creatividad.



Fig. 4. Crisis Rings. Por Nurria Parrado

Lorena Lazard, artista plástica, actualmente trabaja con materiales alternativos, como la arcilla de polímero en la que está particularmente interesada. Utiliza la transferencia de imágenes puede lograr expresarse desde diferentes ángulos. Estima que el uso de materiales no preciosos les permite a los artistas expresarse de una manera diferente, con una intención premeditada en el uso de cada uno de ellos desde una perspectiva conceptual.

Isaac Pineda, director de Plata Laguna, escuela joyera del Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, considera que los materiales son importantes desde la concepción de la metodología para diseñar, deben ser elementos que reflejen lo que realmente se quiere expresar. Trabaja con textiles, fibra de nopal con colorantes naturales combinados con plata. La mezcla de materiales

está justificada si el concepto así lo requiere, ya que es un medio para ofrecer diferentes lenguajes en las diferentes líneas de joyería.



Fig. 5. Raíces Africanas. Isaac Pineda Damián



Fig. 6. Detalle de "City Survival Vest"

Conclusiones

La actividad de la joyería se ha simplificado en comparación con lo que existía hace unos 25 años. Hoy en día se cuenta con numerosas y novedosas herramientas, diversidad de materiales y técnicas.

La joyería contemporánea se convierte para el diseñador en un medio para liberarse y fantasear, acercarse al "yo interno", la vida, y a su mundo, lo que

motiva a crear una pieza de joyería implica a las emociones humanas, es elemental, eterna y personal.

El diseñador debe llegar a composiciones estéticas que satisfagan las necesidades propias y las de aquellos que portarán la joya, a partir de un adecuado análisis de los códigos visuales que permitan que la pieza se convierta en un elemento comunicativo capaz de expresar las características de una persona o de una cultura y convertirse en parte del escenario donde transcurre la vida de una comunidad, pueblo o nación, como mensajes de fondo de la interacción humana.

La joyería puede surgir como un proceso artesanal o industrial, la joya se materializa y debe corresponder ergonómicamente. No se trata de negar o reinterpretar la joyería tradicional sino de definirse a través de un estilo, un estilo que se fundamentará en el conocimiento de los materiales y las diferentes técnicas para trabajarlos, reconocer la inestabilidad de un papel y

la translucidez de un acrílico, la delicadeza de un vidrio y la maleabilidad de una arcilla.

Trabajar y mezclar los materiales es fundamental en la joyería contemporánea, como también lo deben ser la responsabilidad y la ética con el medio ambiente, utilizar o proponer un material es importante considerar su ciclo de vida, así como el impacto ambiental de los diferentes procesos técnicos.

Finalmente, en definitiva, el material es importante para expresarse en la joyería contemporánea, el conocimiento de las diferentes técnicas de trabajo de cada elemento incrementa notablemente las posibilidades de uso, todo material es válido, metales nobles, piedras, plantas, reciclables; son parte del lenguaje de cada artista o diseñador.

El material representa una historia, un espacio, un tiempo, un lugar; por ejemplo, del vidrio se tienen vestigios de su trabajo desde tiempos ancestrales pero al día de hoy se trabaja de manera diferente, y qué decir del metal, si en la actualidad puede modelarse como si fuera una masa.

Cada diseñador impone su estilo, cultura, cotidianeidad, a través del material en cada una de sus creaciones, cada elemento tiene un lenguaje propio que el diseñador debe comprender para hacerlo parte de su propio estilo.

Notas

¹ Un factor clave que regula el comportamiento de PMMA es la configuración lineal de las cadenas de polímero, y sus cadenas laterales voluminosas rígidas que se extienden desde lados alternos de la cadena principal de carbono. El acrílico se clasifica como termoplástico porque los ciclos repetidos de calentamiento y enfriamiento para dar forma y remodelar el material son posibles. Por encima de la temperatura de transición vítrea, aproximadamente 104°C, cualquier movimiento y flexibilidad dentro de las cadenas, alentado por vibraciones térmicas, son limitados, porque el enredo cadena prohíbe movimiento.

² El policloruro de vinilo (PVC) es el producto de la polimerización del monómero de cloruro de vinilo. Es el derivado del plástico más versátil. Este se puede producir mediante cuatro procesos diferentes: Suspensión, emulsión, masa y solución.

Referencias

- Barthes, R. (1996). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires, Paidós.
- Bruce-Mitford, M. (1997). *El libro ilustrado de los símbolos y signos*, México, Diana
- Codina, C. (2010). *La joyería*, Barcelona, Parramon.
- Codina, C. (2010). *La nueva joyería*, Barcelona: Parramon.

Correa, D. (2014) *El discurso masculino de la joya: hacia un discurso estético de género. Las señales masculinas representadas en la joya* (Tesis de Maestría), Buenos Aires, Universidad de Palermo.

Löbach, B (1981). *Diseño industrial. Bases para la configuración de los productos industriales*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A.

Santisteban, Y. (2010) *La influencia de los materiales en el significado de la joya* (Tesis de maestría), Buenos Aires, Universidad de Palermo.

Tello, N. (2008). *Diccionario de Símbolos*, Buenos Aires, Kier.

Untracht, O. (2011). *Jewelry Concepts & Technology*, Knopf Doubleday Publishing Group. Crafts & Hobbies, New York.

Young, A. (2011). *Guía completa del Taller de Joyería Barcelona*, Promopress.

Figuras:

•Fig. 1 <http://www.fettolini.net/p/porfolio.html>

•Fig. 2 <http://www.nueve25plata.com.mx/index01.html>

•Fig. 3 <https://www.facebook.com/PlataLaguna/posts/951762678183758>

•Fig. 4 <http://www.nuriaparrado.com>

•Fig. 5 http://issuu.com/edgarlopezjimz/docs/nano_compendio_de_joyeria_en_mexico_3_edicion página 68.

•Fig. 6 <http://klimt02.net/jewellers/lorena-lazard>

Rogelio del Prado Flores

Resumen

El trabajo presenta el tema de las redes sociales digitales dentro de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot. La comunicación es un asunto de gran importancia, involucra al tejido social. Se analizan las categorías de icono digital, de lo virtual, de la interacción en las redes sociales. A partir de la distinción de argumentos de “integrados” y “apocalípticos” se propone un conjunto de reflexiones convergentes con la ética de las virtudes, sobre todo desde la prudencia para favorecer una interpretación que valore la participación responsable y asuma con serenidad las ventajas de las redes sociales digitales para construir una democracia.

Palabras clave: *redes sociales digitales, icono, prudencia, hermenéutica analógica*

Introducción

“En nuestro tiempo, al parecer, todo se ha vuelto un problema de comunicación” (Baudrillard, 2000: 32). Dice Mauricio Beuchot: “se ve ahora la comunicación

como una exigencia ineludible y urgente, (...) hay aquí algo por demás importante: la comunicación puede llegar a deshumanizar.” (Beuchot, 1996: 65). En efecto, en la actualidad la sociedad depende del uso del Internet y de las redes sociales digitales para comunicarse. El uso de las redes sociales digitales está en apogeo y en aumento gracias a que posibilitan interconexiones a la velocidad de los fotones.

Existen considerables ventajas sobre la proximidad en las interacciones humanas, pero hay indicios de una desertización del territorio donde se teje el entramado social; la responsabilidad de cada individuo es inaplazable e insustituible sobre el tipo de amistad que construye en la interacción digital. Las investigaciones en ciencias sociales centran sus objetivos en caracterizar usos, consumos, tipologías de usuarios y en la descripción de las tecnologías que hacen posible esta interconexión. Las hermenéuticas estructuralistas argumentan sobre generaciones mediáticas, según actividad y competencias de los usuarios, en cambio; este trabajo reflexiona desde la perspectiva ética de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot.

En lugar de describir la evolución del consumo digital, se propone una argumentación analógica del icono digital, a la vez que expone la responsabilidad que implica la interpretación y la interacción del sujeto en las redes sociales. La hermenéutica analógica es una filosofía que ubica al ser humano en su justa dimensión, ni esclavo de la nueva estructura mediática -videoesfera, ni como un usuario-consumidor ingenuo, sino como intérprete en una serenidad que lo responsabiliza del entramado digital en el que participa.

Se trata de una lectura sobre los efectos interpersonales y sociales que causa la comunicación digital, dados los acontecimientos sociales tales como la llamada Primavera Árabe, los movimientos de indignación en New York, España y Chile, y del movimiento estudiantil mexicano #Yosoy132; cuestionar si la comunicación digital junto con una actitud interpretante virtuosa, del modo prudencial, pueden ser en conjunto condiciones de participación ciudadana. La pregunta inicial es si las redes sociales digitales permiten en realidad una transformación sustancial de lo social pero, sobre todo, del orden político desde la virtud de la prudencia de modo que la hermenéutica analógica provee una interpretación de lo social que evita endiosar las nuevas tecnologías de la información, sin que se menosprecien las capacidades humanas, esto lleva a una formación del juicio dentro de una educación de las virtudes (*conf.* Beuchot, 2014: 24).

La relevancia de la aplicación de la hermenéutica analógica a la interacción en las redes sociales digitales es doble; por un lado, nos provee de una

interpretación aproximativa que revela el sentido del icono virtual, de lo virtual mismo y, por otro lado, ofrece una lectura humanista, revela una ética como virtud interpretativa más allá de la simple empatía, sobre todo en parsimonia, en serenidad, lo cual lleva a una propedéutica de la interacción digital, a una pragmática humanista, es decir, en la medida que el sujeto, interpretante e interactuante, asuma la hermenéutica analógica es posible que adopte la *phrónesis* o prudencia en la comunicación a través del uso de iconos digitales que él produce o que proviene del otro, del contexto de la comunidad virtual.

Parafraseando a Beuchot, el sujeto interpretante interactúa recreando-reorientado-resignificando el icono digital con sentido de verdad y de humanismo para evitar dos tipos de excesos: el exceso de consumo digital que lleva a la desertización de lo real, y el exceso de ingenuidad dogmática que argumenta felizmente que el ecosistema digital es la condición de posibilidad para la ciberdemocracia. El material de análisis se forma por los diversos trabajos de comunicación publicados sobre el tema de las redes sociales digitales y sobre el Internet; son interpretados, como ya se ha dicho, desde la hermenéutica analógica. La hermenéutica analógica de Beuchot posibilita asumir una interacción digital razonable al proponer “un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía” (Beuchot, 2009: 7).

Sobre la hermenéutica analógica y virtualidad del icono digital

Son dos posturas que juzgan el presente y el porvenir de una comunicación del tipo de las redes sociales digitales; por un lado, están los “integrados” y por el otro, los “apocalípticos”. Esta distinción es de la autoría de Umberto Eco, popularizada por los deseos editorialistas, pero sirve como eje para señalar que la cultura de masas, la cultura compartida por todos es una contrasentido: “la cultura de masas es la anticultura.” (Eco, 2014: 24).

Redescribiendo de manera sucinta, los “integrados” resaltan las nuevas ventajas que trae consigo la comunicación digital, como el hecho de mantener en “amistad” a personas físicamente distantes; mientras que los “apocalípticos” advierten que las redes sociales digitales, junto con el Internet, traerán consigo la destrucción del tejido social por el tipo de comunicación basada en la superficialidad de la información y no en la profundidad del conocimiento, se trata de una comunicación simple que sigue el modelo de la pantalla (*conf.* Baudrillard, 1988). La aplicación de la hermenéutica analógica sitúa al sujeto interpretante en la capacidad de deducir un uso moderado de las redes sociales digitales. La base proporciona la ética de las virtudes, en particular la *phrónesis* (*conf.* Aristóteles, 1985). Unido a esto, las redes sociales por sí mismas no son garantes de una

comunicación profunda; será responsabilidad de cada persona encontrar vías para consolidar una verdadera amistad basada en íconos digitales cargados de significatividad, más que en la simple información.

El ícono digital aparece en un contexto de comunicación virtual que le da la posibilidad de aumentar la flexibilidad, combinar el potencial de fluorescencia eléctrica con un audio. El ícono significa desde la imagen y el audio en anudamiento con otros íconos digitales, significando más de sí mismo, recreando sentidos a partir de otros. La imagen digital cumple *de otro modo que ser* el ícono convencional; Beuchot lo sugiere brillantemente:

El ícono no es únicamente visual, también es verbal. De modo que también el ícono visual contamina las palabras que se usan para describirlo y el ícono verbal contamina las imágenes con las que se lo trata de representar. El ícono, además, privilegia el plano del discurso, con lo cual posibilita la función generalizadora del lenguaje” (Beuchot, 2009: 20).

De este modo, la comunicación digital cumple el cometido universal del lenguaje, el ícono nos habla, nos dice más allá de las diferencias culturales y contextuales. El otro ser humano, parafraseando a Emmanuel Lévinas, se convierte en prójimo, no en usuario, ni en consumidor; la comunicación digital revela el sentido de proximidad, el otro tiene que ver conmigo, me incumbe a mi pesar.

Esto es así porque el ícono digital es híbrido, como dice Beuchot, está cargado de un sentido cultural, pero también hace referencia a lo real del sujeto interpretante. En el ícono digital se anudan dos aspectos sobre una base eléctrica que no hay que descuidar; por un lado, refiere un sentido convencional, cultural, histórico, que puede mezclar aspectos del capitalismo de mercado; también hace referencia a una dimensión objetiva, comunica algo de lo real, ya sea del ser humano, de la comunidad, del mundo.

Estos aspectos hacen que el ícono funcione, que sea medio y vehículo digital, para ser descifrado por el sujeto intérprete, no cabalmente, pero sí asumiendo un sentido que lo hace interactuar con sentido, comunicando algo de sí mismo, construyendo comunidades virtuales. “...la iconicidad es analogicidad, analogía, y esta nos ayuda a interpretar con mucho riesgo de error pero con suficiente objetividad” (Beuchot, 2007: 16), así, el carácter analógico del ícono digital que lo vuelve medio de comunicación, conjunta, algo semejante del sujeto y algo propio-semejante de lo otro, de la comunidad virtual; no puede

ser totalmente extraño, ni enajenante, pero tampoco puede ser transparencia de lo real, sino como dice Beuchot:

El ícono es algo intermedio, un signo que no es completamente artificial, convencional o cultural. No es completamente cultural porque no es mero producto del acuerdo, sino que requiere cierta semejanza con lo que representa. Tampoco es completamente natural, pues requiere la intervención del hombre, que lo capta ya interpretándolo. (Beuchot, 2007: 18).

Hermenéuticas estructuralistas y la interacción digital

Existen dos polos de interpretación que son contradictorios sobre los efectos de la interacción digital. Los “integrados” exaltan los beneficios y las oportunidades de la Internet, mientras que los “apocalípticos” nos advierten de los cambios en la convivencia, en el tejido social, el cual se recrea bajo simulacros. Es importante rescatar los análisis de estas hermenéuticas estructuralistas porque permite precisar los vectores, los abismos y los desafíos a los que se enfrenta el sujeto interpretante.

La mediología, cercana al estructuralismo, es una forma de abordar la interacción en las redes sociales digitales, encargada de enfatizar las condiciones ineludibles que impone el soporte técnico sobre el pensamiento y la sociedad. Para Derrida y Debray, la materialidad del signo y del soporte conducen modos de convivencia, entonces, las estrategias de vigilancia, control y gobierno que el poder emplea dependen de los dispositivos de comunicación.

En Esparta, oligarquía militarizada, donde el voto se efectuaba por aclamación, y no por votos, había cien veces menos de estelas grabadas (nueve inscripciones en seis siglos) que en Atenas (donde el número de inscripciones disminuye en periodos de restauración oligárquica, 480-457) (Debray, 2001: 62).

Jean Baudrillard advierte que la pantalla electrónica se parece tanto a un desierto como a un enjambre, también como aluvión de luminiscencias vectorizadas, heterogéneas, superficiales y contingentes. La memoria es llevada al límite en la interacción digital, del tiempo presente a la simultaneidad, de la contingencia del tiempo al estallamiento del vértigo, de la finitud de los procesos psíquicos a una tormentosa transparencia. La instantaneidad, la simultaneidad crean la transparencia obscena, entonces, es necesario preguntar: ¿qué le ocurre a nuestra memoria, a nuestra salud psíquica, cuando sus fantasmas acechan sin tregua? ¿Cómo cambia el Internet nuestra comprensión del pasado y nuestra responsabilidad con el porvenir? ¿Qué dificultades se presentan a la convivencia humana una vez que existimos interconectados, o de que la interconexión se convierta en modo de ser, de

estar en el mundo y en el simulacro a la vez? Para Baudrillard el olvido del ser deja de ser un problema, el simulacro es apremio de lo actual.

En la interacción en la web las barreras entre lo público y lo privado desaparecen, hay una disponibilidad permanente del sujeto. La lógica de estar siempre actualizado, conectado, eclipsa el tiempo de retiro para el descanso en soledad. El instante en la web es como epicentro de todas las facetas del hombre, éxtasis de la temporalidad desajustada, “Out of joint” (Derrida, 1995: 33), el mundo enloquecido, trastornado por el acecho de espectros.

Es importante cuestionar la naturaleza comunicativa que se construye en las redes sociales digitales, lo cual nos lleva inevitablemente a preguntar por lo virtual, a cuestionar con mirada aguda qué tipo de realidad es esta que tiene efectos ambivalentes, es y no es a la vez, permite la simultaneidad del ser y de lo que no es: el acontecimiento de lo fantasmagórico, la interacción artificial de presencias y ausencias (Del Prado, 2014).

En realidad, en la virtualidad de las redes sociales se observa la participación de ausencias que, paradójicamente, terminan por afectar situaciones concretas. En lo real se conjuntan aspectos ideales y espectrales que dan sentido al acontecer, el símbolo remite a situaciones que no están presentes entre los interlocutores, por medio de la analogía el mundo se revela con sentido. Las interpretaciones de un hecho son válidas en la medida que comparten un horizonte cultural. Las dicotomías metafísicas estructuran la gramática, el lenguaje se desenvuelve por sus referentes. El problema que presentan las interacciones, en el internet, es apoyarse en experiencias artificiales, que imitan la simulación, reproducen la nada y provocan el escepticismo puro: la comunicación virtual no se sostiene en nada real, sino en el ecosistema digital.

Para Baudrillard la equivocidad del signo, la desaparición del vínculo con el sentido, acarrea la muerte de la realidad. En la interacción digital acontecen efectos alegóricos, luminosos, sin la participación de la abstracción. En la historia ocurría en la combinación entre lo ideal y la realidad física, insertando como fundamento la temporalidad sincrónica, condición para la reflexión y el distanciamiento del sujeto. Estas dos cuestiones están ausentes o en crisis a partir de que se desdibujan las fronteras del papel, de la página (*conf.* Derrida, 2009).

La interacción en las redes digitales, según la lectura de las hermenéuticas estructuralistas, sufre de la crisis del distanciamiento, del respeto y la

diferencia; acontece que la comunicación se libera de la lentitud del tiempo sincrónico y de la pesada carga del espacio físico. Los vectores de las redes virtuales estructuran interacciones verticales, horizontales, encadenamientos ilimitados de información, simulación de epicentros alegóricos donde se condensan imágenes como en enjambre. La escritura se transforma en vínculos, conectores y vectores. Los bordes de las páginas desaparecen, la escritura lineal cede su lugar al hipertexto: el texto aparece y desaparece, la pantalla como pizarra en *collage*, tendadero artificial.

Ética y virtualidad digital desde la hermenéutica analógica

Desde una hermenéutica estructuralista preoriginaria, cercana al equivocismo de Emanuel Lévinas, se denuncia la proximidad del cara a cara, asignación insustituible de responsabilidad, “el rostro es una presencia viva, es expresión” (Levinas, 1995: 89), pierde terreno cuando la comunicación se reduce a la interacción con espectros digitales. El otro, el prójimo, no habita en la web, sin embargo, al parecer su persona se revela igual que yo en la interacción artificial.

La comunicación en Internet hace que la experiencia se vuelva contradictoria, fantasmagórica, real y ficticia. Las apariencias son los modos de conexión. El compromiso con el otro, el porvenir de la democracia tendrán un acontecer ambiguo, un espacio vivo y desértico, reino de las apariencias y de encuentros contingentes. Bajo este esquema de interpretación sospechosa se abren las siguientes cuestiones, ¿qué le sucede a la grafía cuando se abre un abismo de interacciones y de sentidos equívocos?, ¿qué amenazas se le presentan a la sociedad cuando todos los recursos informativos desvelan la intimidad, la privacidad y los secretos de cualquier otro?

La hermenéutica analógica apuntaría a una interacción prudente, virtuosa y respetuosa de las libertades, de las capacidades de los interlocutores, como afirma Beuchot:

Una ética de la *phrónesis*... que no tiene una universalidad cerrada, unívoca; pero tampoco una universalidad equívoca y contundente, sino una universalidad analógica, respetuosa del individuo, de la persona única e irrepetible, situada en la historia, pero no de una manera evanescente y huidiza (Beuchot, 2009: 127).

Los estructuralistas denuncian que el nuevo ecosistema digital absorbe las capacidades de resistencia de los individuos; la estrategia que sigue el mercado es muy simple pero efectiva: se trata de convertir al consumo en una decisión racional y emotiva; de esta forma, el sujeto es rodeado de argumentos y emociones que modelan su conducta de compra. Como menciona Lipovetsky,

el hiperconsumo provoca felicidad paradójica (Lipovetsky, 2013:13). Si esto lo trasponemos al uso y consumo de tecnología, felices ideas acompañan a los “integrados”, escasean argumentos para permanecer desconectados de la web. En consecuencia, consumo sin freno, dependencia, hiperconcentración de la comunicación a través de la tecnología.

Hoy todos los ámbitos de la comunicación pasan y se tejen en las plataformas electrónicas. No hay problemática que no tenga que ver con la comunicación, ni desafío que se atienda en los márgenes. La hiperrealidad acecha cuando el drama humano, ya sea individual o social, pasa o se agota en el ámbito de las redes digitales.

La hiperrealidad es la apreciación que tenemos de lo real a través de los soportes tecnológicos. Hiperrealidad o éxtasis de la comunicación en palabras de Baudrillard, se trata del vértigo seductor de la inmediatez artificial de la interacción humana. La interacción digital no termina en el acto de compartir información, va más allá, se traduce en escenario, en contexto, en videoesfera, ecosistema, en hiperrealidad. La videoesfera construye perspectivas, modela enfoques, exagera la imagen, reduccionismo de lo real. Al suplir la textura, los bordes y los márgenes de la página, grafoesfera, la videoesfera dicta de otro modo nuestro papel en el mundo. Vectores que conducen a páginas en movimiento, textos e hipertextos en recreación banal.

A diferencia de otros soportes, como el libro, la hoja de papel o la página, las redes digitales producen un efecto seductor. Mientras que la escritura en papel invita a la reflexión, a la interiorización, a pensar, al goce de la lectura gracias a que permite el tiempo de distancia, el respeto entre el texto y el lector, la interacción en las redes digitales provoca encantamiento. La lectura en papel es a temperatura media, en ocasiones fría y con frecuencia causa malestar, sin embargo, la interactividad en las redes es mucho más intensa, emocionante y vertiginosa. Produce un éxtasis la comunicación digital: atracción irresistible, fascinación abductora frente estas nuevas posibilidades de interacción. En verdad el sujeto está hechizado, seducido por esta realidad de lo virtual, llegando al extremo de padecer una fuerte angustia cuando las conexiones fallan o faltan.

Una ética digital tratará de recuperar la experiencia de la mediación del texto de papel. La lectura en una página de papel suscita diálogo, acuerdos, disensos con el autor, con el texto. La contextualización de la obra implica interlocución con una tradición. El icono es legible en un contexto. “Los íconos son textos, textos icónicos, analógicos y pueden interpretarse de la mejor manera utilizando una

decodificación igualmente analógico-icónica, para que su comprensión sea lo más rica posible” (Beuchot, 2007: 15). La hermenéutica analógica nos permite recuperar el sentido analógico de la escritura como herencia, asignación de responsabilidades, legado que convoca. El texto en papel y el icono responden a la lógica del porvenir, de la justicia, de una sociedad diferente, mejor, más democrática. Una lectura prudencial, como la de este trabajo, dirá que el icono es una suerte de hospitalidad para el extranjero, performatividad de la promesa originaria, o preoriginaria como fundamento del qué hacer, del trato responsable, del contrato social.

La visión apocalíptica dice que no hay más a dónde ir, Baudrillard señala la muerte de lo real, la videoesfera es la conformación con la hiperrealidad, la anulación del motor que inspira a trabajar por un mundo diferente. Inmanencia, transparencia, obscenidad digital, todo secreto es revelado, transparentado; las redes digitales como espacio para la expansión de una comunicación pornográfica, es decir, lo íntimo se trasmite sin reservas, obscenidad, transparencia del mal. El mal es transparente. La sensualidad privada pierde su encanto al perderse el diálogo, la distancia, la diferencia, el respeto, la alteridad de lo otro. De cara al simulacro, la hermenéutica analógica nos ofrece entender el icono digital como diagrama en que se revela un sentido analógico de participación comunitario y democrático, no como algo absolutamente por venir, sino, como diagrama que opera para que las cosas sucedan en el presente sin perder de vista la noción de justicia. El icono digital se revela como diagrama operante de justicia:

El diagrama posee analogía con la cosa de manera más dinámica y movetiza, representando relaciones y procesos; y la metáfora continúa teniendo analogía con la cosa o hecho que represente, pero menos precisa aún, pues representa aspectos o funciones; con todo, no se desliza hasta la equivocidad, se mantiene en la analogicidad. (Beuchot, 2007: 18-19).

Conclusión

La hermenéutica analógica propone delimitar, acortar, seleccionar argumentos intermedios según jerarquía, con la intención de invitar al lector a asumir una postura propia, crítica, apuntando a la validez y considerando con mayor peso el lado equivocista, en este caso, el de los apocalípticos (Beuchot, 2009). La postura equivocista tiene un lado luminoso: ayuda a no ser ingenuos consumistas, a mirar con recelo crítico las supuestas bondades que acarrea la comunicación por Internet, de tal forma no habría que echar por la borda los argumentos de los apocalípticos: “la analogía es modo de significar (e, incluso

de hablar y de conocer) intermedio entre la univocidad y la equivocidad, pero en ella, a pesar de la semejanza predomina la diferencia” (2007: 15-16.).

De manera precavida, en serenidad y responsablemente, se puede cuestionar qué es lo que ocurre con la interacción digital que a la vez es simulación y encuentro con el prójimo. El mismo cuestionamiento se puede hacer respecto a la sociedad: ¿qué le ocurre a nuestra convivencia una vez que dependemos de la comunicación digital?, ¿cuál es el resultado de un éxtasis de la comunicación digital?

La hermenéutica analógica es prudencial, tiene cuidado de no absolutizar la postura apocalíptica. El ecosistema digital es una analogía impropia con riesgos de equivocismos; en esta alegoría la libertad del hombre es cuestionada. Es prudente decir que el abuso, la dependencia total en la comunicación digital, crea el riesgo de lo que Baudrillard llama desertización de lo social, la anulación de la misma naturaleza. Para los apocalípticos se trata de la muerte de lo real o su eclipse por medio de la invasión de pantallas digitales.

Actualmente las carreteras de la información son el paradigma de las carreteras por donde transitamos a pie o en auto: invadidas de publicidad y como fondo, la naturaleza muerta. Pantallas de todo tipo, pantallas planas, simples, sin trascendencia, pero en el centro, ocupando el lugar principal, más que decoración, armonización del entorno, son ecosistemas de pantallas.

La prudencia resiste al consumo desmedido, se aparta de la vida materialista, valora la utilidad de los móviles, de las computadoras y de la tecnología en función de propiciar encuentros reales con el otro, cara a cara con el prójimo: la proximidad con el otro, condición preoriginaria de la ética (*conf.* Levinas, 1995). El abuso es uso imprudencial y desmedido de la producción técnica de la imagen, propicia una comunicación obscena que no respeta nada, no hay lugar para el secreto y la intimidad, todo queda expuesto en la web.

El uso prudencial de las redes sociales digitales lleva a revisar la intencionalidad de los interpretantes. La intencionalidad del lector y del autor es condición de la comunicación analógica. El ícono digital se revela como medio entre una estructura referencista y procesual que se engarza a la intención del autor y del lector, como dicen algunos, del “prosumidor”; este aspecto hace, como dice Beuchot, de la hermenéutica analógica un carácter realista que se sobrepone a las semióticas estructuralistas de carácter idealista o inmanentista.

Referencias

Aristóteles (1985) *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

- Baudrillard, J. (1988) *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2000a) *El crimen perfecto*, Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2000b) *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama.
- Beuchot, M. (2009) *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México: Itaca.
- Beuchot, M. (2007) "Interpretación, analogía e iconicidad" en *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México, Siglo XXI
- Beuchot, M. (1996) *Posmodernidad, Hermenéutica y Analogía*, México: Editorial Miguel Ángel Porrúa, Universidad Intercontinental.
- Beuchot, M; (2014) "Filosofía del hombre y educación" en *Cultura, educación y hermenéutica. Entramados conceptuales y teóricos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Debray, R. (2001) *Introducción a la mediología*, Barcelona: Paidós.
- Del Prado, R. (2014) "El humanismo y las hipermediaciones", en *Ética y redes sociales*. México, Coedición de Tirant Humanidades México e Investigaciones y Estudios Superiores SC.
- Derrida, J. (2009) "El papel o yo, ¡Qué quiere que le diga...!" en *Marginales leyendo a Derrida*. Madrid, UNED.
- Derrida, J. (1995) *Espectros de Marx. El estado de la deuda. El trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid: Editorial Trotta
- Eco, U. (2014) *Apocalípticos e integrados*, México: TusQuets.
- Levinas, E. (1995) *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca: Ediciones Sígueme
- Lipovestky, G. (2013) *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*, Barcelona: Anagrama.

Técnicas visuales para la divulgación de la ciencia

Martha Patricia Alcaraz Flores

Resumen

El presente texto aborda desde diversos ángulos la importancia de involucrar las técnicas visuales en el trabajo de divulgación científica, del mismo modo que expone algunas de las ventajas y consideraciones previas al desarrollo de una campaña informativa con esta temática.

Las reflexiones que se muestran a continuación pretenden explicar el papel que ha jugado la imagen y las manifestaciones visuales en el desarrollo de la comunicación científica, las ausencias, las áreas de oportunidad y el contexto actual de la cultura visual.

Palabras clave: *Imagen, divulgación científica, comunicación visual, diseño gráfico.*

El aporte del diseño gráfico y la comunicación visual a la construcción del mensaje público de la ciencia

*Somos lo que vemos
Formamos nuestras herramientas
y luego éstas nos forman.
Marshall McLuhan*

La imagen siempre perdura en nuestra mente, desde las primeras manifestaciones visuales hasta los tiempos actuales, donde lo que cambia es la frecuencia con la que llega y la forma en que nos impacta a la vista; es decir, los canales por los que es transmitida y producida. La imagen, entonces, se ha convertido en un bastión sobre el que se soporta gran parte del conocimiento. El entendimiento del mundo se apoya en ella, y es con ella con la que las nuevas generaciones se conocen, se pronuncian y definen; al reconocer lo anterior, no se pueden ignorar las evidentes áreas de oportunidad, ya sea que se entable una relación con la imagen desde las formas más sensibles y expresivas, o desde las más violentas y engañosas.

El conocimiento es, para las nuevas generaciones, un conjunto de imágenes con las cuales razonan y visualizan el mundo, es decir, se tiene hoy más que nunca la responsabilidad de “adaptar el conocimiento”, principalmente el especializado, traducirlo a un lenguaje visual, que permita transmitir un conjunto de definiciones e información de modo puntual y asertivo. En lo personal, existe una gran preocupación por la cultura juvenil, aquella que cada vez con más fuerza se ve intervenida por los dispositivos tecnológicos en turno; una juventud influenciada por la imagen que se ha construido con referente fantástico; una identidad generacional que apenas se salpica de realidad.

Es la imagen la que hoy en día construye la pauta sobre la cual nos comunicamos, la cultura visual¹ llegó como un aparente estado transitorio, en el que aún nos encontramos y desde donde deben analizarse los contenidos que se elaboran con técnicas visuales producidas en diseños, artes y comunicaciones masivas. Cada canal de información por el cual nos comunicamos trasmite a velocidades diferentes y su recepción depende de múltiples factores que interviene en dicha recepción; podemos retomar la efectividad de la lectura visual y su importancia en el desarrollo de discursos masivos mediante el apoyo de la percepción visual:

Se dice que el ojo es el más capacitado de los sentidos para darle precisión a la información que se recoge del exterior, debido que al sistema nervioso central, millones de células visuales le comunican diariamente lo que se cree que existe

a su alrededor. La mayor parte de todas las informaciones a las que se encuentra expuesto un individuo, son percibidas al ver y escuchar, pero el ojo recolecta tres veces más que el oído. Entonces el mundo que entendemos y descubrimos a cada momento, es reconocido por medio del mensaje visual. La imagen como figura, semejanza y representación de aquello a lo que llamamos realidad está presente en nuestras vidas desde su inicio, llenándola de planos significativos colmados de posibilidades de interpretación y de sugerencia. (Alcaraz, 2012: 21)

Porque la imagen de contenido, la que pretende afectar la cognición de la persona, tendrá que competir con el universo visual en el que las sociedades actualmente viven, imágenes con las que no se rivaliza pero sí se compete, ya que cada imagen, como cualquier escaparate visual, tiene como objetivo atrapar la atención de su público.

Quizás los educadores, investigadores, ingenieros, médicos y/o científicos en general, tendrán la difícil tarea de llegar a su público objetivo después de un largo camino de estímulos visuales a los que ya se encuentra sujeta la persona. Y al conseguir acercarse a ese público, tendrán que generar un mensaje que logre impactar al individuo; una vez conseguido esto, se requerirá validar la vigencia y durabilidad de esos discursos, con la intención de conseguir un lugar perdurable en la memoria del espectador.

Toda información que busque penetrar dentro del conocimiento contendrá con un conjunto de estímulos visuales cotidianos (redes sociales, videos musicales, producciones televisivas, noticiosas, artísticas, fotografías, publicidad, etc.) que se encuentran en la memoria visual de las personas. Por ejemplo, la propuesta de muchas campañas publicitarias y propagandísticas ha apostado a la saturación de imágenes como su estrategia comunicativa, llevar a la mirada la repetición constante, provocar la retórica forzada de un mensaje para que el individuo termine por aceptarlo, generando así una legitimación colectiva.

La imagen en la divulgación científica

En este contexto de saturación visual, la imagen debería tener un papel fundamental en un proyecto para la divulgación de información especializada: la divulgación científica. En cualquier estrategia que pretenda divulgar la ciencia, la imagen deberá encontrarse como elemento prioritario. La imagen, entonces, deberá ser entendida como el proceso de “poner en común” la información, ya que en su transmisión, la necesidad de recursos didácticos y pedagógicos para hacer accesible el conocimiento será fundamental y requerirá necesariamente de técnicas visuales. Así mismo, una de las carencias en las instituciones es que el personal a cargo de la divulgación en ciencia y

tecnología en México no cuenta con las herramientas necesarias para acercar al público el conocimiento. Entonces, la pregunta es ¿cómo utilizar la imagen para que este conocimiento seduzca al común de la gente?

Para entablar una relación entre la institución u organismo y el público, deberá existir un vínculo directo entre ambos; una campaña que permita llevar información que logre impactar en la persona. Intentar despertar el interés de los individuos será la premisa básica para elaborar un proyecto de divulgación, tomar su atención y entablar un diálogo con un código común. Esto implicará que los programas de divulgación de la ciencia se elaboren con un lenguaje visual que retome conocimientos previos, para así intentar penetrar en la cosmovisión de los individuos jugando con las técnicas visuales de los productos mediáticos que suelen consumir.

Lo anterior implicará que si la población objetivo se constituye en su mayoría por jóvenes, se deberá considerar dentro de un análisis previo una valoración de las circunstancias en las que esa población se desarrolla, el tipo de escuelas a las que asisten, el entorno social, la ciudad, el consumo mediático, el acceso a nuevas tecnologías, entre otros tópicos de interés. Una vez conocido el marco contextual en el que se desenvuelve el público al que se busca dirigir el mensaje, solo se necesitará reconocer las plataformas comunicativas que reconoce y asimila previamente el público, retomarlo y darle un nuevo significado, para articular un mensaje visual efectivo. Divulgar los saberes científicos a la población mediante técnicas visuales permitirá presentar imágenes con valores interpretativos, recreativos y de experimentación gráfica.

Encargados de la divulgación científica

Es recurrente que los científicos manejen sus propios códigos y lenguajes a través de ecuaciones matemáticas y gráficas llenas de datos para comunicar su trabajo es decir, no cuentan con los conocimientos ni las competencias necesarias para comunicar los descubrimientos, hallazgos, fórmulas, mediante un lenguaje visual al grueso de la población. La ausencia de un lenguaje accesible genera una apatía por la ciencia, que en ocasiones puede llegar hasta el rechazo. Esta situación deja ver la gran necesidad de materiales didácticos que le permitan al individuo tener una mayor comprensión del acontecer científico.

Es pertinente reiterar la evidente falta de personal especializado dentro de los “departamentos de comunicación” en los institutos de ciencia, salvo en las unidades centrales quienes pueden tener en su equipo de trabajo a profesionales de diseño gráfico capacitados para comunicar el quehacer científico. Para

la mayoría de instancias de investigación científica y tecnológica del país, pretender escalar este modelo a departamentos e institutos más pequeños es una tarea complicada por cuestiones presupuestales; parte de esta problemática está relacionada con las carencias de materiales sobre la divulgación de la ciencia, a ello sumamos que la cantidad de información que se tiene que comunicar hoy en día es mucho mayor a la de hace un par de décadas.

A partir de esta problemática, se proponen dos líneas posibles de solución: la primera consiste en que los investigadores y científicos reconozcan el potencial de comunicar constantemente su trabajo, desde los conceptos más básicos de su disciplina hasta los más especializados, y que para ello se apoyen en profesionistas dedicados a desarrollar mensajes masivos y de carácter visual; la segunda es la necesidad de otorgar la debida importancia dentro de las instituciones de educación superior, de generar profesionales del diseño gráfico y de comunicación visual capaces de desarrollar discursos efectivos sobre temáticas relacionadas a la ciencia, que permita difundir de manera efectiva los conocimientos científicos desde ciencia básica, y posicionar el trabajo de investigación que se realiza en instituciones estatales a nivel nacional e internacional.

En suma, se requiere generar un modelo de comunicación visual para la ciencia; con un esquema que sea transferible y útil para cualquier interesado en comunicar conocimiento especializado a la población en general, que sea sostenido en los fundamentos básicos de las técnicas visuales, permitiendo trasladar códigos y mensajes al lenguaje visual. El progreso de una comunidad se apoya en el incremento de habilidades cognitivas de sus individuos, por lo que asumimos que la adquisición de estas competencias podrá darse en el proceso de la transmisión efectiva y lúdica del conocimiento científico, tan necesario para nuestro país.

La función de la imagen en la divulgación científica

El papel que juega la imagen en la comunicación de la ciencia no es únicamente el de un auxiliar didáctico, sino el de un poderoso recurso emancipado en lenguaje del contenido textual. La imagen en sí misma debe ser comprendida como un documento poseedor de un conjunto de códigos propios que permiten participar una información más allá de su sentido ornamental y estético.

Los flujos con los cuales se puede comunicar la información especializada en forma visual dependerán de un conjunto de parámetros con los que se elaboran los productos de diseño gráfico, comunicación visual, artes plásticas y otras disciplinas dedicadas a producir imágenes; todas concretan sus discursos

mediante técnicas visuales, las cuales agrupan conocimiento relacionado a la producción de mensajes visuales, tales como el punto, la línea, el color, el contraste, las proporciones, entre muchos otros elementos determinados a plantear una composición adecuada para realizar la imagen deseada.

Las nuevas tecnologías aplicadas a los medios de representación gráfica han revolucionado nuestra sociedad, haciendo omnipresentes las imágenes en los procesos de comunicación pública en todos sus contextos y, fundamentalmente, en los ámbitos de comunicación de masas y de comunicación del conocimiento, tanto en contextos especializados de investigación como en el ámbito de la didáctica de la ciencia. Puede afirmarse que la visualización de todo tipo de información referida a componentes de sistemas complejos o al tipo de relaciones entre los componentes de dichos sistemas se ha trasladado a todos los ámbitos de actividad humana, hasta el extremo de que, en la actualidad, parece obligado el uso generalizado del doble discurso - lenguaje abstracto e icónico- en los procesos de comunicación científica (Hernández, 2010: 29)

Dentro de una imagen existe una estructura elemental que comparten los textos visuales de cualquier disciplina. Teniendo de este modo un concepto de la imagen simplificado, que involucra todas las expresiones visuales existente, fundamentada en los principios de la *Bildwissenschaft*² o estudios visuales.

Cabe aclarar que la producción gráfica será, en la medida oportuna, una de las opciones más eficientes dentro de una campaña de divulgación científica, pero en definitiva no es la solución absoluta de todos los problemas existentes en las campañas informativas. La experiencia visual será exitosa siempre que el trabajo de diseño y comunicación previo sea pertinente y validado, considerando no caer en el abuso de la imagen, ni asegurar el éxito de una campaña únicamente por la implementación de documentos visuales. El uso de la imagen, como en toda solución que pretenda curar algún problema, deberá proporcionarse en dosis precisas y controladas para conseguir el efecto deseado, ya que el uso excesivo de la imagen puede producir invisibilidad.

La ilustración en la ciencia

Existen muchos ejemplos para describir lo trascendente que ha sido el documento visual en la transmisión de información a lo largo de la humanidad. En el caso de los gráficos científicos podemos encontrar las ilustraciones de los cuadernos de Darwin en su viaje del *Beagle*, donde dibujó los picos de diferentes aves y explicó las adaptaciones de estas y otras especies mediante los registros que documentó. Un caso semejante fue el de Leonardo da Vinci

y las descripciones anatómicas que realizó en el siglo XV que marcaron época debido a la poca información gráfica que existía hasta ese entonces del tema.

Para desarrollar ampliamente la idea, podemos retomar dos de los ejemplos más conocidos de la revolución científica. Uno de ellos aportado por el astrónomo y matemático alemán Johannes Kepler, y el otro por Galileo Galilei, a quien se considera el padre de la física moderna ya que incorporó el lenguaje matemático, la observación metódica y la experimentación en el estudio de los fenómenos naturales.

La mayor aportación de Kepler a la astronomía es el conjunto de tres leyes de movimiento planetario. En ellas deja claro un universo heliocéntrico, y describe, al mismo tiempo, cómo cambian las velocidades de los planetas de acuerdo con su distancia.

La Armonía de las Esferas es el título de una de las teorías de Pitágoras, en la cual explica cómo el universo posee un movimiento regulado por “proporciones numéricas armoniosas”, mismas que rigen los contenidos musicales y estos, a su vez, se relacionan con las matemáticas, particularmente con la geometría, se ven representadas en el “modelo de los sólidos platónicos del Sistema Solar”.

En dicho modelo (Fig.1) Kepler toma lo anterior como punto de partida y busca dar una base musical a la estructura del sistema solar, lo cual queda plasmado en su *Mysterium Cosmographicum* (1596): presenta un modelo usando los

sólidos platónicos para representar las proporciones geométricas, y por lo tanto musicales, entre las órbitas de los planetas.

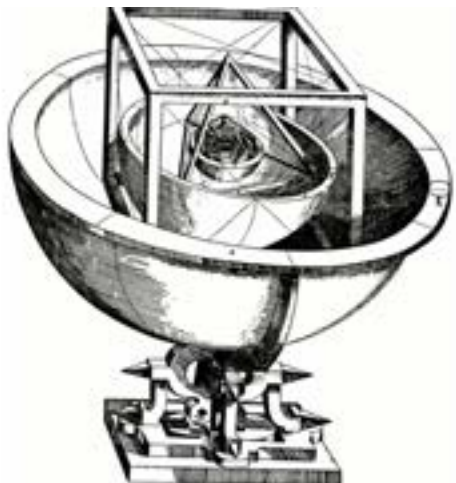


Fig. 1: Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, 1596

A Galileo se atribuye el uso pionero del telescopio para estudiar el firmamento. Así, expandió el universo conocido y aportó pruebas contundentes hacia una nueva comprensión. Entre sus descubrimientos destaca la observación constante de Júpiter durante dos años, en los que llevó cuidadosos registros plasmados en ilustraciones hechas en acuarela.



Fig. 2: Galileo Galilei, ilustraciones de la luna, 1892

Al observar a Júpiter, notó que había 4 pequeñas estrellas que cambiaban de posición con el tiempo de manera muy regular. Estudiando sus ilustraciones, concluyó correctamente que estas cuatro estrellas tenían que estar girando alrededor de Júpiter. Este descubrimiento fue un golpe certero a la concepción

geocentrista de Ptolomeo, ya que era evidente en su dibujo el hecho de que había al menos cuatro nuevos objetos que no orbitaban a nuestro planeta Tierra. Esta ilustración es una de las evidencias fundamentales en el nacimiento de un sistema heliocéntrico donde la Tierra dejaba de ser el centro del universo.

Kepler detalla sus hipótesis en el libro *Mysterium Cosmographicum*, donde apoya algunas de sus ideas con estas ilustraciones y, al igual que Galileo y sus lunas, el trabajo realizado para representar visualmente sus teorías queda plasmado para la posteridad, como algunas de las imágenes fundamentales dentro de uno de los primeros descubrimientos del universo.

Ambos esfuerzos no son otra cosa más que la necesidad de plasmar una información de manera visual, para registrar, estudiar y comunicar un conocimiento. Lograr contener esta información mediante una plataforma gráfica permite reflexionar sobre la imagen mediante la inteligencia visual, llegar a un punto de vista distinto, recorrer la mirada sobre los trazos y retener la información en la memoria colectiva.

Conclusión

Promover la imagen como herramienta de divulgación científica propondrá cautivar a los espectadores, ampliar el conocimiento, llegar a un mayor público y reflexionar sobre nuestra capacidad de observación de los fenómenos universales. Dentro del trabajo de las instituciones encargadas de la ciencia de nuestro país deberá existir personal que desarrolle y posea las competencias necesarias para realizar una efectiva comunicación de la ciencia, en la cual se prepondere el uso de herramientas y artefactos visuales con los cuales se socialice la ciencia y se le conceda un lugar en el día a día de los individuos.

La divulgación de la ciencia a través de imágenes buscará por definición generar un diálogo que participe en la comprensión del mundo, que provea de un cúmulo de herramientas para el entendimiento lógico, teórico y razonable del acontecer diario; que logre hacer próximos los conocimientos que le permitan al individuo generar habilidades, para la construcción de un futuro más prometedor y con mayores herramientas para avanzar en el desarrollo social.

Notas

¹ La “cultura visual” es una disciplina táctica no académica. Es una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de comunicación (Mirzoeff, 2003: 21)

² La intención de la *bildwissenschaft* es abrir espacios dentro de las disciplinas que es-