

Resumen / Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica

Los trabajos de investigación presentados en esta publicación han sido realizados en el marco del Programa de Becas de Posgrado del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Estos proyectos instalan una epistemología y una hermenéutica del Diseño y la Comunicación vinculada a otras disciplinas. El Diseño así concebido es un arte integrador de lo múltiple articulado en síntesis disyuntivas e irreducible a ellas.

Palabras clave

Arte - Comunicación - Diseño - epistemología - hermenéutica - investigación - medios masivos - Psicoanálisis - Semiótica simbolismo.

Abstract / Communication and Design. Postgraduate research and hermeneutics

The research works presented have been done within the framework of the Postgraduate Scholarship Program of the Design and Communication Studies Centre of the School of Design and Communication, Universidad de Palermo. These projects introduce an epistemology and a hermeneutics of Design and Communication as linked to other disciplines. Thus conceived, Design is a form of art which integrates multiple issues articulated into a disjunctive synthesis and irreducible into them.

Key words

Art - Communication - Design - epistemology - hermeneutics - mass media - Psychoanalysis - research - semiotics symbolism.

Resumo / Design e Comunicação. Pesquisa de Pós-graduação e hermenêutica

Os trabalhos de pesquisa que se apresentam nesta publicação têm sido realizados no marco do Programa de Becas de Pós-graduação do Centro de Estudos de Design e Comunicação da Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo, durante o ciclo 2006. Estes projetos colocam uma epistemologia e uma hermenêutica do Design e da comunicação vinculada a outras disciplinas. O Design assim compreendido é uma arte integradora do múltiplo articulado em sínteses disjuntivas e irreduzível a elas.

Palavras chave

Arte - Comunicação - Design - epistemologia - hermenêutica - mídia - pesquisa - Psicanálises - semiótica - simbolismo.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 22 (2006). pp 9-17. ISSN 1668-0227

* Sylvia Valdés. Doctora en Historia de L'Ecole de Hautes Etudes en Ciencias Sociales de Paris. Fellow Ship del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge - Reino Unido. Miembro del Comité de Arbitraje del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP y UBA.
infocedyc@palermo.edu

Este trabajo es una introducción a perfiles conceptuales de los proyectos de investigación, que desde el Diseño y con enfoques transdisciplinarios, son realizados en el Programa de Becas de Posgrado de la Facultad de Diseño y Comunicación en el espacio académico del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación para la Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo.

La investigación en el campo del Diseño y la Comunicación, plantea problemas múltiples puesto que el diseño es una disciplina cuya autonomía es relativamente reciente y su epistemología no está todavía bien perfilada. Cuando se ha tratado de trazar un recorrido de su trayectoria, se lo ha hecho siempre desde la perspectiva de la epistemología positivista que no es más que un doble mimético de la ciencia, una simple metodología pragmática que lo recluye dentro de parámetros limitados. Cuando se busca la génesis del diseño contemporáneo se recurre, en general, a categorías plásticas o políticas, condimentadas con algunos elementos semióticos. En los casos más afortunados se buscan los condicionantes socio-históricos de estas categorías. Este conjunto de circunstancias hace que el Diseño, como disciplina nueva, sea aceptado mientras permanece entre bambalinas, cuando trata de salir a escena debe hacerlo en compañía. Es por eso que establece cópulas discretas con la historia, la socio-logía, la antropología o con alguna ciencia que pueda servir para encuadrarlo y para suturar las brechas de sus particularidades específicas que lo relacionan con el Arte. Resulta interesante, entonces, proponerse el operar desde la brecha. Esta palabra, proveniente de un vocabulario de combate, da cuenta de la tarea hermenéutica que es necesario llevar a cabo. Por otra parte sirve como relevo al término vanguardia, que si bien tuvo el mismo origen combativo fue desvirtuado por las modas posmodernas que proclamaron la muerte de las vanguardias y trataron de consumarla, aunque sin éxito, agregando los prefijos neo y post a diversos movimientos estéticos. A pesar de esta derrota de la intención posmoderna la expresión vanguardia está relacionada a momentos precisos de la historia del arte y reivindicarla, en el campo de la investigación del diseño, podría parecer un intento de asimilar esta disciplina nueva a algún movimiento determinado, o a todos ellos, lo cual plantearía equívocos irreversibles. Brecha, en cambio, connota un trabajo todavía subterráneo, de trincheras, que el Diseño debe realizar antes de emerger en el campo cultural armado de un soporte teórico propio, un poco más complejo y menos lineal que el que ha exhibido hasta ahora. Proveniente de la extensión del arte sobre el terreno de la comunicación el *Design*, como objeto de conocimiento, busca todavía un estatuto preciso. Sin necesidad de recurrir a una fenomenología trascendente o positivista este estatuto se puede fundamentar en las fronteras fluctuantes que tiene con otras disciplinas. Los trabajos de investigación que se presentan en esta publicación tienen la característica de operar desde la brecha e instalan una hermenéutica del Diseño y la Comunicación vinculada a otras disciplinas.

El Diseño como integrador de lo múltiple

El concepto de Diseño implica una multiplicidad de áreas y actividades. Richard Buchanan (1995) considera que esta gama casi ilimitada de territorios operativos no impide pensar el Diseño como poseedor de un núcleo teórico común a todos ellos. Según este autor dicho núcleo teórico debe constituirse en términos de una retórica del diseño que debe ser complementada por una poética del Diseño destinada a ocuparse de la actividad creativa de los diseñadores. Según Buchanan (1995) el Diseño es un arte integrador que vincula conocimiento y tecnología. Distingue cuatro ramas básicas 1) diseño de lo simbólico y de la Comunicación Visual 2) diseño de los objetos materiales 3) el de las actividades y servicios programados 4) el de sistemas de entornos físicos. Dice además que ya que ninguna convención de terminología, descripción o formulación ha emergido con claridad, la naturaleza precisa de este arte permanece dudosa y abierta a debate.

El Diseño, así concebido, es un arte integrador de lo múltiple articulado en síntesis disyuntivas e irreductible a ellas. Para encontrarle su estatuto epistemológico hay que "...retener solamente... lo que incrementa el número de conexiones." (Buchanan, 1995) Esto implica que no es factible trazar un plan unificado de desarrollo para una disciplina que pasa perpetuamente de un punto singular a otro y, a su vez, establece conexiones con otros campos de la cultura, la economía, la sociedad, etc. Sólo es posible examinar someramente las formas y modalidades que vinculan las ramas del diseño en el contexto académico. Dentro de las categorías académicas reconocidas del mismo se pueden enumerar siete: Arquitectura, gráfica, industrial, textil, de indumentaria, de paisaje, de imagen y sonido. Esta última resulta la más próxima al arte ya que al cine se lo ha reconocido tradicionalmente como el séptimo arte. Pero es preciso aclarar que todos los diseños pueden convertirse en arte cuando el diseñador, transformado en artista, decide cambiar su intención haciendo que su voluntad de comunicación se subordine a su necesidad de expresión estética.

Por otra parte Hegel en su *Estética* considera a la Arquitectura la más importante de las artes.

"La Arquitectura es entre todas las artes la que debe considerarse como primera.... nos proponemos mostrar que, en el orden de la existencia precede a todas las otras artes." (Hegel, 1835)

Hegel dicta sus cursos de estética entre 1818 y 1829, los apuntes de sus clases fueron editados por sus alumnos en 1835, después de su muerte. En estos textos sostiene que existen tres estilos en el arte que se suceden a lo largo de la historia ellos son: Simbolismo, clasicismo y romanticismo. Las formas de arte particulares son, según Hegel cinco en este orden; arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Cada forma de arte pasa por cada uno de estos momentos o estilos. De manera que el comienzo propiamente dicho del Arte está constituido por la arquitectura simbólica que es arquitectura bajo su forma más pura, definida por Hegel como la forma de arte simbólica por excelencia. La historia y el concepto, la cronología y la lógica, el hecho y el derecho con-

currirían, si se cree en Hegel, para reconocer a la Arquitectura este valor inaugural para la estética en su conjunto. (Hegel, 1835)

Hegel sostiene que la forma que ocupa el último lugar en este orden jerárquico la poesía se supera a sí misma en un movimiento que permite salir del campo del arte éste es el discurso sobre el arte o sea la estética misma, como momento de la reflexión filosófica superación de la poesía y el arte por la prosa del entendimiento en la cual el espíritu, dice Hegel, se encuentra en contacto directo consigo mismo sin necesidad de recurrir a una materia significativa, el concepto no tiene necesidad de palabras y letras para desplegarse. El arte se supera y se transforma en prosa. (Hegel, 1835)

De esta manera el discurso teórico supera al arte pero es también la poesía el último de los géneros artísticos el que, en determinadas circunstancias, es capaz de generar a todos los demás, tal como lo demuestra Mallarmé en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. El sistema que elige el poeta para engendrar música pintura, formas escultóricas y bloques arquitectónicos es el diseño gráfico. Es a través de la tipografía que consigue expresar todo esto:

El papel interviene cada vez que una imagen termina o comienza, aceptando la sucesión de otras y no se trata siempre de trazos sonoros regulares o versos - más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea... El género que resulta es como una sinfonía, junto al canto personal deja intacto el verso antiguo al que rindo culto y le atribuyo el imperio de la pasión y los ensueños... (Mallarmé, 1914:10)

También la arquitectura interviene en este poema total, en su *béante profondeur en tant que la coque d'un bâtiment penché de l'un ou l'autre bord*. (abierto profundidad cáscara de construcción colgada de uno al otro borde)

El Diseño surge de un proceso histórico objetivo. Su origen está en el devenir histórico de las sociedades pero nuestra época tiene la ventaja de enunciarlo como disciplina autónoma. Es bajo la presión de una práctica concreta y bajo el peso de una tradición cultural constitutiva que el diseño se independiza. Esta independencia se verifica a través de una lógica que plantea las leyes generales de producción de los sistemas significantes y lo extrae de una heterogeneidad material de la práctica histórica. Si bien a nivel académico todos los diseños parecen desprenderse de la gran matriz de la Arquitectura en realidad están regidos por otras leyes. Cuando las leyes del mercado exigen la expresión de cada uno de los diseños en sus especificidades objetuales. El primero surge como una rama independiente de la arquitectura pero el último tiene una historia más compleja. En sus orígenes es una proeza de la mecánica y la óptica en manos de los hermanos Lumière, es una obra plástica en manos de Meliès y del expresionismo alemán y se transforma en producto en el *Hollywood* de los años '50. Su función comunicacional aparece en el cine publicitario y en el documental. Géneros en los que el componente artístico esta a menudo deliberadamente presente, como en los films publicitarios de Richard Lester y en el documental *El hombre de la cámara* de Dji

Vertoff, para nombrar ejemplos emblemáticos.

En relación a las implicaciones semióticas del Diseño la postura más amplia es la de elegir como parámetro la idea peirciana de semiosis ilimitada. Afirmar que la característica básica de la semiosis, es decir la interpretación de los *semas*, es potencialmente ilimitada no significa que no tiene objeto y que puede encadenarse en derivas paradójicas. Esta noción no debe conducir a la conclusión de que la interpretación carece de criterio. Es posible afirmar que la interpretación de un texto literario, plástico, musical o simplemente comunicacional puede no tener fin, o bien tener solo el fin que decida acordarle el intérprete. Esto no significa, como postula, Eco que lleve siempre a un final feliz. (Eco, 1997)

Más divertido es el aforismo de Lichtemberg citado por Todorov "Un texto es sólo un picnic al que el autor lleva las palabras y los lectores el sentido." Otro aforismo de Lichtemberg plantea una semiosis más intimista. "Me gusta sorprender a las palabras en la intimidad de sus acepciones." (Todorov, 1987:12)

El analizar un diseño consiste en revelar la manera que ese conjunto de líneas, colores y, a veces, palabras pueden hacer diversas cosas por el modo en que son interpretadas. La diseminación y el deconstructivismo, de la mano de Jacques Derrida potenciaron ampliamente, a partir de los años '60, esta noción de semiosis múltiple de Pierce. El deconstructivismo sirvió para erradicar un prejuicio y una idea limitada, según la cual, el único acto de interpretación válido era el que conducía a descubrir la intención del autor. En el otro extremo esta la posición del pragmatismo americano de Rorty quien postula que hay que golpear un texto hasta darle la forma que servirá a nuestro propósito. (Rorty, 1982:151) El deconstructivismo conduce, en cambio, a descubrir entre las distintas partes de un texto, que se recorre como un laberinto, aquellos fragmentos en los que el lector se reconoce y disparan nuevas ideas creativas. Navegando entre las islas del archipiélago -metáfora insular del laberinto- textual el lector descubre el terreno que más lo atrae, aquel en el que le gustaría afincarse con el propósito de construir un paisaje propio a partir de la propuesta del autor. Frente a un texto-diseño estimulante es fundamental intentar engendrar nuevos estímulos. Es importante también recordar que no se trata solo de un estímulo puro sino, en cierta forma, de una interpretación del mundo que se puede enriquecer con otras interpretaciones.

Cuando el Diseño es realmente una interpretación nueva y no un hábito productivo puede engendrar nuevas formas y fórmulas, probablemente también estéticas nuevas, que se volcarán en el campo comunicacional o en el artístico, según las estrategias del diseñador.

Las interpretaciones que pueden considerarse como fracasadas son las incapaces de producir nuevas interpretaciones, las que cierran un círculo de semiosis auto-referente o tautológica, las que configuran universos autosuficientes, las que no pueden ser confrontadas con otras interpretaciones.

Por otra parte una interpretación es creíble y compatible si esta sustentada en datos concretos y verificables.

Dos de las investigaciones que se presentan, la de Mariela D'Angelo *El signo icónico como elemento tipificador en*

la infografía y la realizada por Daniela Chiappe *Medios de Comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura*, están fundamentados en una hermenéutica del diseño de cuño semiológico. El primero, a partir de bien fundamentados argumentos, analiza la Comunicación Visual y, en especial, la semiosis del mensaje infográfico en el marco de la comunicación social. El segundo realiza un análisis semiótico a través del contrato de los medios comerciales de lectura presentes en Internet. El trabajo de Eva Koziner; *Diseño de Indumentaria Argentino. Darnos a conocer al mundo*. También indaga, aunque de forma elíptica aspectos semiológicos y pone su acento en los actores sociales e individuales que intervienen en la constitución del diseño de indumentaria argentino. De estos dos trabajos se desprende que la interpretación de textos y diseños complejos resulta más interesante que aquella que se elabora a partir de consideraciones simples y lineales. Resulta más apasionante interpretar un cuadro de Hieronimus Bosch que uno de Rafael Sanzio, los cuartetos de Beethoven que un vals de Strauss, los jardines de Bomarzo que los de Versailles y es más fascinante la novela *Sylvie* de Gerard de Nerval que *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust aunque las dos tratan de un tema similar. El mismo Proust decía que la fascinación de *Sylvie* venía del efecto niebla que Nerval había conseguido en el texto, a través del cual, nunca se sabe si está hablando en tiempo presente o pasado. Esta atracción por los efectos velados de las diversas variantes discursivas radica en las mayores posibilidades de interpretación que ofrecen.

Ni la lógica dialéctica materialista, ni la semiosis podrían existir sin la intervención constituyente del psicoanálisis. El psicoanálisis plantea la producción de sentido a través de la heterogeneidad de la materia, por lo tanto soslayar el psicoanálisis equivale a soslayar la lógica dialéctica. En este sentido la investigación de Julieta Sepich *¿Quién desea por mí? La pasión mediática y mediatizada* aborda la constitución de la matriz cultural del deseo como orden hegemónico. Plantea los alcances de la manipulación de los medios, en especial de la T.V que consiguen desviar los deseos individuales para conseguir un estatuto colectivo del deseo que facilita la manipulación comercial. El análisis de casos configura una verdadera radiografía de la falta de escrúpulos de los canales mediáticos comerciales.

Es claro que el tema de la semiosis está anclado en las posibilidades interpretativas del sujeto o como diría Dalí en su capacidad paranoico-crítica. Esta idea de interpretación paranoico-crítica planteada por Dalí en su artículo *El asno podrido*, publicado en 1928 en el N°3 de la revista *El Surrealismo al servicio de la revolución*, sirvió de base a Lacan para su trabajo sobre el caso Aimée.

El análisis lacaniano de lo real, lo imaginario y lo simbólico, que constituyen la base de su sistema, resultan un soporte fundamental en el proceso de interpretación del diseño. Estas nociones pueden enriquecerse con aportes como el psicoanálisis del fuego, propuesto por Bachelard, o con las consideraciones de Deleuze y Guattari acerca del esquizoanálisis planteadas en el capítulo IV del *Antiedipo*. Este último texto cuyo subtítulo es *Capitalismo y esquizofrenia*, al que se pueden sumar otros dos libros de los mismos autores que llevan el mismo subtítulo: *Mil mesetas* y *Qué es la filosofía*, son

obras que abren el panorama hacia nuevas derivas interpretativas.

Transposición y desplazamiento

El análisis del Diseño se enriquece en la medida en que su semiosis pueda vincularse con otros estamentos del campo cultural. Los diversos datos provenientes de distintos núcleos de información se vinculan entre sí a través de esferas significantes que el sujeto elabora a nivel psíquico. Las diferenciales significantes organizan un sentido complementario siguiendo dos tipos de procesos descriptos por Freud, *desplazamiento* y *condensación*.

Estos procesos primarios fueron considerados también por Jakobson en sus *Ensayos de lingüística general* donde los denomina *selección* y *combinación* -que pueden encontrar otros equivalentes en la sustitución y contextura, metáfora y metonimia, similitud y contigüidad. La profundización analítica resultante de la aplicación de estas operaciones es tanto más productiva cuando se utiliza la transposición de un nivel semiótico a otro. Por primera vez en la historia Mallarmé transpone la lengua para alcanzar un funcionamiento translingüístico. Esta revolución de la rítmica fónica en la literatura equivale a lo que Shöenberg denomina en términos musicales *Klangfarbenmelodie*, es decir, una melodía de timbres cuyo registro de armonías y de instrumentos es reducido y necesita del color instrumental subyacente en cada nota y variable en cada instrumentista para asegurar la continuidad del sistema semiótico musical. La *Klangfarbenmelodie* equivale a una red de timbres que pueden emparentarse con los del lenguaje y cuya coloratura puede ser asimilada al sistema de las artes visuales. Jakobson remarca la operación de desplazamiento cuando habla del pasaje de un ícono al símbolo verbal correspondiente que él atribuye al eje metafórico de la similitud. (Jakobson, 1963:53)

El desplazamiento en el sentido de transposición tanto como la condensación participan del eje metafórico que es la base del lenguaje poético que, como se verá más adelante, desborda el campo literario para operar en otros dominios.

El proceso metonímico, en cambio, opera sobre el eje de la contigüidad y favorece las relaciones lógicas intra y transfrásticas, es decir remite a los elementos sintácticos propiamente dichos: Adverbios, pronombres, y al contexto textual. En este sentido su uso parece recluírse en el campo de la literatura o del lenguaje. Sin embargo alimenta la capacidad metalingüística es decir la interpretación de un signo por otro.

Una de las características más importantes de la poesía, en especial la de Mallarmé pero también de otros poetas de fines del siglo XIX, como Lautréamont, es que a la vez acentúa las transposiciones y las condensaciones, que han sido siempre propias de este género y afirman también el sistema de la metonimia considerado como más específicamente metalingüístico.

Julia Kristeva constata que ciertas modificaciones sintácticas de *Un coup de dés* son condensaciones pero otras consisten en el mantenimiento de la estructura lógica de la frase, disimulada por numerosas transformaciones. De la misma manera, continúa Kristeva...Si los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont estructuran los fantasmas por condensación y transposición las *Poesías*

acentúan las relaciones de contexto de sub-dinación lógica y de presuposición. Se puede concluir de esta observación que el borrar las fronteras entre los géneros, propias del texto moderno reposa sobre la utilización de dos, o si se quiere contar bien, de los tres mecanismos articuladores del lenguaje: La transposición, la condensación y el desplazamiento metonímico. (Kristeva, 1974: 427)

La importancia de este desplazamiento metalingüístico radica en que para transponer las fronteras de los diversos géneros es necesario un desciframiento del código que permita detectarlo en cada sistema significante.

La militancia en torno a la transposición y el desplazamiento en el análisis del Diseño y el trabajo desde la brecha que éste perfila en relación al campo del arte y de la comunicación, opera en favor de su autonomía y de su irreductibilidad estética. Las investigaciones aquí reunidas revelan que, aunque el Diseño sea por definición un oficio referencial -más acentuado en algunos tipos específicos- encierra también una función poética de alcances estéticos todavía mal explorados.

Para comprobar la evolución del simbolismo en el terreno del diseño y la comunicación resulta indispensable trazar una suerte de recorrido epistemológico que se inicia puntualmente en el campo literario. Es interesante comprobar las diferencias entre William Blake, considerado precursor del simbolismo poético y Mallarmé, quien lleva al simbolismo a su consumación final y lo vincula al arte -como Diseño Gráfico- y a la música. Los dos poetas hablan en nombre de la imaginación a la cual consideran una potencia soberana. Sin embargo los poemas de Blake como *The marriage of heaven and hell*, están poblados de símbolos, monstruos y seres fabulosos, que representan el triunfo de la metáfora. Blake le da forma a lo invisible, descubre figuras en todas partes. Mallarmé, en cambio, anula lo visible a través del procedimiento que él llama *transposición* y que consiste en volver imaginario todo objeto real. La imaginación transforma la realidad en Idea. La diferencia entre los dos poetas no radica únicamente en una diferencia de sensibilidad sino en los 100 años que separan *The marriage...* (1793) de *Un coup de dés* (1894).

El mundo había cambiado. La Revolución Francesa ya había efectuado su viaje de ida y vuelta desde la Primera República de 1792 hasta el Segundo Imperio de Luis Napoleón Bonaparte y hasta la Tercera República, proclamada después del aplastamiento de la Comuna de París (1871). Ciertos símbolos concretos como los símbolos patrios habían mostrado su debilidad y debían ser sustituidos por ideas con una mayor carga de abstracción. En relación a este tema Octavio Paz comenta en *Los signos en rotación*: En un segundo momento de su aventura Mallarmé comprende que ni la idea ni la palabra son absolutamente reales: La única palabra verdadera es tal vez y la única realidad del mundo se llama probabilidad infinita. El lenguaje se vuelve transparente como el mundo mismo y la transposición que anula lo real en beneficio del lenguaje ahora anula también a la palabra. Las nupcias entre el verbo y el universo se consuman de una manera insólita, que no es palabra ni silencio sino un signo que busca su significado. (Paz, 1965: 51)

En este mismo libro dice: Espacio, proyección, ideogra-

ma: Estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí que reciba y sostenga una escritura: Fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. Al imaginar al poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: Pienso en las islas Azores vistas como un archipiélago en llamas en la noche de 1938, en las tiendas negras de los nómades en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos en una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica, se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones, ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un coup de dés* y más adelante la disposición tipográfica...es una forma que corresponde a una inspiración poética distinta. En esa inspiración reside la verdadera originalidad del poema Mallarmé lo explicó varias veces en *Divagations* y otras notas: La novedad de *Un coup de dés* consiste en ser un poema crítico. (Paz, 1965:41)

Un poema crítico, es decir, un poema que es portador de su propia interpretación pero está, a la vez, abierto a muchas otras.

Maurice Blanchot (1965) señala que este poema contiene su propia lectura y añade que Mallarmé se refirió en muchos de sus textos a una lectura ideal en la cual las palabras se reflejarían unas a otras y, en cierto sentido, se contemplarían y leerían. La lectura de la que habla Blanchot no es la de un lector cualquiera, ni siquiera la del autor. Las lecturas dependen de la correlación o intersección en cada uno de los momentos de la evocación mental y sonora del texto. La disposición tipográfica y la construcción sintáctica en su movimiento expansivo engendran las sucesivas interpretaciones del poema.

En algunos casos la generación de mensajes va unida a la evidencia del código y su decodificación resulta fácil como en los textos narrativos del naturalismo francés, especialmente en Zola, en la pintura de Ingres, en el *Bolero de Ravel*, en el cine neorrealista italiano.

Sin embargo las obras más interesantes, es decir aquellas de las que pueden surgir derivas interpretativas más productivas, ofrecen pero complejizan a la vez, la posibilidad de decodificar. Este es el caso, de las palabras valija en el *Finnegan's wake* de Joyce, de la glosolalia de Artaud, de los *ready-made* de Duchamp; de los *rotosaza*, esculturas que se destruyen a sí mismas, de Tinguely, de la música de Schoenberg y de Cage.

Para citar ejemplos locales se puede hablar de *En la masmédula* de Oliverio Girondo, de las obras plásticas de León Ferrari, de la música de Juan Carlos Paz.

La capacidad eventual de los diseñadores de desplazar códigos provenientes de otros campos de la cultura para llevarlos a su terreno específico revela la capacidad plurifuncional de los sistemas significantes. Más allá de la pluridisciplinariedad o del anexionismo de ciertos códigos existen ciertos estudios sistemáticos de los canales de comunicación de los diversos campos de la cultura como el del equipo de Metz en el terreno del cine, el de Eco en la televisión, el de Lindeks en la fotografía o, en esta misma disciplina el más conocido de Barthes: *La Cámara lúcida*. También existen estudios

en torno a los signos dentro de la sociedad tecnificada como el del mismo Barthes en torno al vestido, el de Zygmunt Bauman en relación al automóvil o el de Berrassante en la publicidad.

La codificación de un sistema esta unida a su función social. En el pasado la detentación del sentido pertenecía solamente al "autor". En la actualidad las artes y el Diseño han abierto sus mensajes al desciframiento del público en general. El abismo entre el artista y el público queda anulado por esta apertura. El público ha sido invitado a participar en el banquete. Y podrá disfrutar mucho más de él en la medida en que sea consciente de la polisemia de los mensajes y, capaz de captarlos a través de un recorrido o de un vuelo rasante sobre los distintos sistemas significantes que participan en el campo cultural.

Las dificultades de la comunicación interpersonal se superan frente a esta apertura de los códigos y de los géneros específicos. Los campos estéticos se fertilizan en estos cruzamientos y la multiplicidad de las codificaciones provoca una diseminación productiva de las probabilidades y las modalidades de recepción.

La sociedad del espectáculo con sus modalidades de presentación y representación vinculadas a distintos tipos de *performance* instauran un fenómeno que estetiza y mercantiliza la vida cotidiana.

El Diseño actual aporta a este espectáculo un tratamiento referencial una codificación analógica correlativa dentro de una red específica.

A través de los modelos proxémico, económico y cibernético las siete subdivisiones establecidas del Diseño revelan una dimensión común con el arte y con los medios de comunicación que vincula la pluralidad de los campos semánticos a través de los efectos de transposición y desplazamiento.

Arte y Diseño

Una vez alcanzado el umbral de la comunicación verbal, en el que se constituyen los lenguajes artísticos de semiótica diversificadas, se suelen reencontrar estereotipos propios de los lenguajes comunicativos.

La investigación de Marcela Zena, *Representación de la cultura en el diario impreso, un análisis comunicacional* aborda, con gran solvencia, el tema de los lenguajes comunicativos en los suplementos culturales de los diarios argentinos.

En efecto la mayor parte de las prácticas artísticas tienen su origen en la actividad lógica ligada al lenguaje. En realidad, como dice Georges Bataille, "Toda la existencia, en lo que concierne a los hombres, está ligada en particular al lenguaje, cuyos términos fijan los modos de aparición en el interior de cada persona. Cada persona solo puede representar su existencia real, incluso a sus propios ojos, a través de palabras. Las palabras surgen en su cabeza cargadas de la multitud de existencias humanas o suprahumanas en relación a las cuales se plantea su existencia privada. El ser está mediatizado por las palabras que lo plantean, solo arbitrariamente, como ser autónomo y más profundamente como ser en relación a otros. Alcanza con seguir la traza de los recorridos reiterados de las palabras para descubrir, en una visión desconcertante, la estructura laberíntica del ser humano." (Bataille, 1935-36)

Si se rastrean los estereotipos comunicativos dentro de la economía misma de las artes plásticas se descubre que el arte conceptual es uno de los más claros ejemplos de este proceso.

El conceptualismo plástico-tipográfico recoge esta idea de Bataille y plantea al lenguaje como forma suprema y, podría decirse, última del arte. En una lectura puede decirse que el capitalismo, habiendo alcanzado un alto nivel de desarrollo de la ciencia y la técnica, puede exhibir bajo forma de arte lo que es el fundamento productor de las formaciones significantes, subjetivas e ideológicas. La investigación de Noemí Galanternik, *La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios*, si bien no aborda específicamente el campo del Arte muestra usos tipográficos de carácter estético que desbordan los límites estrictos de la actividad comunicacional.

La indudable relación de las corrientes conceptualistas con el Diseño Gráfico revela además que la lingüística se acerca al arte a través del Diseño. En efecto la lingüística, después de haber accedido a una formalidad controlable por el procedimiento lógico-matemático, a partir de la taxonomía y, en especial, después de la gramática generativa, se demuestra incapaz de reunir bajo una misma denominación los diversos procedimientos descriptivos que se ejercieron en el lenguaje en las distintas etapas históricas. La gramática del S. XVIII, la lingüística histórica del S. XIX y la gramática generativa no parecen pertenecer a una misma categoría y es difícil usar para las tres la misma denominación ya que no parecen pertenecer a la misma Lingüística.

Es a partir de la gramática generativa que la lingüística se transforma en una teoría descriptiva y explicativa que presenta el modo lógico-formal de seguir la producción de conceptos. Aparece con ella un dispositivo epistemológico que establece una relación entre el sujeto de la teoría y su objeto lo cual determina la *descompactificación* de la teoría lingüística y permite introducir en ella otros elementos del campo cultural.

A este respecto las opiniones de Desanti, provenientes del campo de las matemáticas, son esclarecedoras:

"Si para utilizar un lenguaje elaborado por las matemáticas conviene llamar compacto a un campo teórico del cual se pueda extraer una trama conceptual completa, capaz de permitir la construcción de todo objeto susceptible de ser construido en este campo, entonces, el movimiento de manifestación de espacios vacíos puede ser llamado descompactificación del campo. Sería interesante estudiar los desplazamientos que en el interior y en el exterior de un dominio teórico dado llevan a su descompactificación... es decir a la liberación de núcleos operativos encadenados inicialmente a la trama conceptual de ese dominio." (Desanti, 1968:105)

Benveniste formuló la diferencia existente entre el lenguaje como sistema de signos y el lenguaje asumido como ejercicio del individuo. (Benveniste, 1966:254)

En el segundo caso la subjetividad promueve la irrupción de elementos pulsionales que demandan una respuesta a la instancia del lenguaje. Esta instancia, cómo es evidente, sólo puede responder simbólicamente. Si bien las fronteras de éste dispositivo no se borran, se vuelven fluctuantes y aparecen superposiciones y permuta-

ciones, de esta manera el sujeto puede ocupar al mismo tiempo todas las instancias del discurso y las nutre con elementos provenientes del campo socio-cultural. La subjetividad que esta descompactificación revela no es una subjetividad localizable en el uso normativo del lenguaje sino una subjetividad caleidoscópica que reside en los pasajes de un tipo de producción simbólica al otro.

Este pasaje se realiza a través de palabras a las que Jakobson ha dado el nombre de *shifters*.

Los *shifters* son una clase de palabras cuyo sentido varía según su situación, trasladan el código al mensaje, el proceso del enunciado al proceso de la enunciación y viceversa. (Jakobson, 1965:176:196) La investigación de Noemí Galanternik analiza en forma profunda esta temática particular en el campo del Diseño señalando que las tipografías usadas actualmente en los suplementos culturales varían de sentido según el código del mensaje y ya no necesitan cambiar morfológicamente para acompañar los contenidos de los artículos.

A pesar de seguir, en algunos casos, estos movimientos liberadores provenientes de la lingüística, el Diseño, en sus estrategias comunicacionales, sigue apegado a ciertos aspectos de la semiología del lenguaje que se apoyan en la tesis de un sentido preexistente, una suerte de sustancia presente en la expresión verbal y su transcripción material.

A este respecto Hjelmslev escribe, "Podemos ver así que en los diferentes lenguajes las cadenas -siguen ejemplos en diferentes lenguas- tienen, a pesar de sus diferencias un factor común: El sentido, el pensamiento mismo que, así considerado se presenta provisoriamente como una masa amorfa, una grandeza no analizable, definida solamente por sus funciones externas... Así como los granos de arena pueden formar diseños diferentes, y la misma nube tomar formas nuevas, es el mismo sentido que toma nuevas formas en las diferentes lenguas." (Hjelmslev, 1968:75-76)

Las funciones de la lengua, en especial la función semiótica determinan la forma de este sentido amorfo y es únicamente a través de la intervención de esta función y esta forma que el sentido obtiene su existencia posible. La existencia de un sentido expresable situado más allá del contenido y de la expresión recuerda los presupuestos de la fenomenología.

Parece justo que un signo sea signo de algo y que ese algo resida fuera del signo mismo dice Hjelmslev (1968:82), quien, por otra parte, recusa las diferencias entre morfología léxico y sintaxis en nombre de un sentido que existe a través de la forma y de la sustancia, del contenido y de la expresión. Este sustancialismo tiene sus relaciones con la fenomenología aunque Hjelmslev entre el fisicalismo y la fenomenología parece inclinarse por el primero cuando dice que la forma lingüística puede ser de naturaleza física. (Hjelmslev, 1968:165)

En su crítica a la semiología glosemática de Hjelmslev, Benveniste señala que su concepción de una serie de elementos que reaparecen constantemente en otros sistemas comunicativos en nuevas combinaciones, ya sea cromáticas, vocálicas, etc. debe ser revisada. Según Benveniste hay que distinguir diferentes sistemas significantes según sus unidades constituyentes que pueden ser o no signos. (Benveniste, 1969:127)

Según este punto de vista surge un objeto nuevo lo

semiótico irreductible a las capas noemáticas con las que trabaja la fenomenología y sus derivas semiológicas. Se perfila aquí un proceso que vincula al signo con lo simbólico que es producido por el sujeto del entendimiento. A partir de las explicitaciones de Benveniste se comprende mejor el funcionamiento del significante *saussuriano* y su relación con lo simbólico.

Lo semiótico, en la concepción de Benveniste designa ese funcionamiento lógico y cronológicamente prealable a la instauración de lo simbólico y de su sujeto. Simultáneamente el término semiótico se abre a un proceso más amplio que lo engloba y que es el proceso de la significación.

Según Deleuze *el signo comprende la heterogeneidad*. (Deleuze, 1969:35) El signo es siempre el Otro, la expresión de un mundo exterior pero posible, que podría ser propio a condición de ampliar la óptica personal y ocupar un nuevo punto de vista. Esta concepción está también presente en otro libro de Deleuze *Logique du sens*. (G. Deleuze, 1990:334-335)

Todo campo de representación comprende signos. El sentido aparece como la comunicación de dos campos de representación, de dos puntos de vista de dos planos heterogéneos. El sentido es divergencia acuerdo discordante, dice Deleuze (1969) en *Différence et répétition*. El signo cambiante es propio de un sujeto en devenir, de un sujeto en proceso.

Es importante distinguir lo semiótico de otro plano que es el de la significación que es un plano de juicios o de posiciones.

En el campo del diseño es especialmente importante la concepción de Derrida acerca de la escritura, la traza y el gramma que introduce en su crítica a la fenomenología y sus sucedáneos lingüísticos. (Derrida, 1969)

En este texto se explicita aquello que, antes del proceso de simbolización de la escritura, escapa a la significación, como la traza y el gramma, que no caen tampoco en lo a-significante y no carecen, por lo tanto de sentido. Este sentido abierto expande *in extenso* las posibilidades del diseñador en el campo expresivo.

En *Pourparlers* (Deleuze, 1990:246) "Estamos en los inicios de algo nuevo. Es necesario hacer un diagnóstico más preciso de las nuevas fuerzas las de la biotecnología y las digitales y de los vastos procesos económicos y sociales de las que son inseparables; puede ser que entonces surja una nueva *Kunstwollen*, un nuevo devenir-arte que nos libere de nuestras estupideces comunicacionales, de nuestros automatismos informáticos."

El Diseño, como arte integrador de lo múltiple, puede tener un protagonismo interesante en este devenir.

Hermenéutica y antihermenéutica

En *Poetry, Language and Thought* Heidegger (1971:79) dice que en la *aisthesis* el arte muere o bien ha agonizado durante siglos y el oficio de pensar debe retroceder y descubrir el sentido de un arte representativo de la verdad o, por lo menos de la revelación de los mundos. Este punto de vista, que parece relacionarse con las prácticas folklóricas, se vincula a casi todas las corrientes del pensamiento alemán, por lo menos a partir de Kant y de su noción de estética que se divide en dos partes, la primera, relativa a las formas sensibles se relaciona con

la experiencia y la segunda que postula una teoría paradigmática de la belleza regida por una serie de analogías. Esta segunda articulación es enteramente subjetiva, como dice Deleuze (1993:158) "Kant no inventa una verdadera crítica del juicio ya que este libro, por el contrario, erige un fantástico tribunal subjetivo." Después de Kant, Hegel en su *Estética* aporta, como se vió una concepción enteramente subjetiva. Más tarde la escuela de Frankfurt, sigue con Walter Benjamin a la cabeza, un camino hermenéutico que se refiere siempre a una *Urdoxa* pensamiento original certero hacia el cual la crítica debería orientarse.

En Francia, en cambio, a partir de Barthes y Foucault, quienes establecieron que la literatura moderna extrae un ser del lenguaje anterior a los preceptos epistémicos o discursivos de las palabras y las imágenes, esta deriva crítica procura arrancar la sensación de la representación. Es decir procura descubrir algo loco o impersonal en la obra anterior al *yo juzgo* que la libera de esa especie de sentido común que Kant concebía como implícito en el juicio. De esta manera la *aisthesis* alcanza una libertad que la pone por encima de todo posible tribunal de juicio estético y la relaciona con perspectivas diversas en las cuales pueden coexistir una multitud de puntos de vista. Más tarde Deleuze y Guattari en *Qué es la filosofía* (Deleuze y Guattari, 1991:187) consideran que si la sensación depende de la opinión del espectador acerca de si determinada obra es arte o no, el arte conceptual acepta perder el concepto tradicional y el aura específica de lo artístico, pero, al mismo tiempo, renuncia a alcanzar esa zona de lo no pensado anterior a las regularidades que conectan entre sí las imágenes y las palabras.

A su vez en *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari, 1980:614) estos autores proponen extender la distinción de Riegl entre lo *óptico* y lo *háptico*, para que estos dos términos designen dos formas de ver, o, mejor dicho dos especializaciones diferentes de la visión. La primera estaría relacionada con la percepción y la identificación de las formas o los objetos representados y la segunda sería un espacio intensivo de experimentación de sensaciones. Jacques Derrida, a su vez, propone la idea de deconstrucción como una escritura de la escritura, que obliga a otra lectura que ya no está predeterminada por la comprensión hermenéutica del sentido, que ya no se preocupa por el significado exacto del texto, sino por sus aspectos ocultos que cada lector podrá interpretar a su manera. Son las fuerzas no intencionales que se inscriben en los discursos ya sean filosóficos plásticos, musicales, literarios etc, lo que hace de ellos un texto. *No hay afuera del texto* dice Derrida en *De la grammatologie*, y añade que cada texto es un laberinto y no hay hilo de Ariadna en ese laberinto, el lector puede recorrerlo y encontrar fragmentos de hilo que puede recoger y llevar en la mano como un haz o puede tratar de anudarlos para fabricar un hilo más largo que lo ayude a recorrer el trayecto. Más que la imagen del laberinto que sugiere dificultad y desorientación, el texto evoca la imagen del archipiélago, metáfora insular del laberinto: El navegante recorre las aguas, que a la vez ligan y separan las islas y elige entre ellas aquella que más lo seduce. En esa isla puede detenerse cuanto quiera y evitar aquellas otras que le resultan hostiles. De esta manera no sólo se practica la lectura dionisiaca, que propone

Derrida, se vive además en plenitud el placer y el goce del texto en el sentido barthesiano. (Barthes, 1978)

La deconstrucción tiende además a la dislocación de las estructuras que sostienen la tradición metafísica logocéntrica. No se trata de una dislocación gratuita o nihilista del buen sentido sino una apertura hacia otras dimensiones posibles del pensamiento hacia la ejercitación de variables y sensaciones propuestas por nuevas formas de ver y leer los textos.

Frente a la preocupación por encontrar una hermenéutica estricta que alienta a Gadamer, Derrida propone la abolición total de la hermenéutica para permitir al lector una interpretación y una sensación propia, inédita, desembarazada de la hojarasca que agregan a los textos las diferentes críticas.

Es importante consignar, como dice el propio Derrida, que "La deconstrucción no es un método y no puede transformarse en un método. Sobre todo si se acentúa en esa palabra la intención procedimental o tecnicista. Es verdad que en ciertos medios -universitarios o culturales, pienso en especial en los Estados Unidos- la metáfora tecnicista y metodológica que aparece necesariamente vinculada a la palabra misma deconstrucción ha podido seducir o desorientar. De ahí que el debate que ha tenido lugar en esos medios puede convertir la deconstrucción en una metodología de la lectura y la interpretación. Cabe preguntarse si puede así ser reapropiada y domesticada por las instituciones académicas."

En primer lugar la deconstrucción es singular porque está vinculada a la singularidad del texto. En segundo lugar tiene que ver con la clausura del saber logocéntrico y la diseminación del sentido.

La deconstrucción sólo puede ser una estrategia móvil que varía con cada acontecimiento histórico-ontológico. Se puede detectar en esta estrategia un abandono sin nostalgia del origen, una no pertenencia del sentido único que engendra una multiplicación de los sentidos. Una afirmación de las capacidades creativas e inventivas. Una afirmación también de la publicación y diseminación de los conceptos. *Una lengua de más de una lengua*. Cabe señalar que la anti-hermenéutica derridiana es, en el fondo una deriva particular de la hermenéutica tradicional que consiste en abrirse a la participación del sujeto instrumentando un medio lógico-formal para que cada lector construya su propio sistema hermenéutico en lugar de aceptar aquellos que le son transmitidos en forma taxativa.

Los enfoques plurales de las investigaciones reunidas en este volumen revelan que el Diseño es, justamente una lengua de más de una lengua. La hermenéutica académica del Diseño y la Comunicación, cuando es realizada con solvencia como en este caso, sienta las bases de una ciencia del Diseño y guía la constitución de un saber que atañe tanto al plano individual del sujeto como al de las complejas relaciones sociales.

Magia y Diseño

Existen elementos del campo cultural que han sido utilizados por el arte pero que el Diseño no ha tenido especialmente en cuenta, que podrían ser usados beneficiosamente en la poética, considerada como el *hacer*, de los diseñadores. También es útil recurrir a ellos en aquellos momentos de descompactificación de la teoría

en que esta se abre a topologías diversas.

La magia, el chamanismo, los sueños y la poesía subrayan los límites del discurso socialmente útil y dan testimonio de un proceso que excede al sujeto y a sus estructuras comunicativas. Es interesante detectar en qué momentos históricos el intercambio social soporta o necesita la manifestación del proceso de la significación bajo su aspecto poético o esotérico. En qué condiciones esa poesía o ese esoterismo desplazan los límites de las prácticas significantes socialmente instaladas para corresponder así con la mutación o bien con la revolución socio-económica y en qué condiciones se transforma en un callejón sin salida, o en una gratificación gentil para lectores por parte de los investigadores.

La investigación de Marcelo Torres, *Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja* acerca de los parques nacionales de Ischigualasto Valle de la Luna y Talampaya, encarada con criterio antropológico, explora los bordes de esta problemática. Estos parques son visitados tanto por investigadores universitarios como por el gran público que persigue las emanaciones mágicas dejadas por las especies que habitaron estos parajes. En el caso de Ischigualasto no solamente recibe a profesores de la Universidad de Harvard -U.S.A- quienes desarrollan un trabajo de investigación en común con profesores de la Universidad de San Juan, especialistas en paleontología y más precisamente en la investigación de dinosaurios, trabajo que llevó al descubrimiento y clasificación de especies, antes desconocidas, como el *Eoraptor*. La dinosauromanía ha convocado a visitantes de países europeos y orientales quienes contratan *charters* en helicóptero a precios exorbitantes, para instalarse en carpas neumáticas durante dos o tres días en este valle misterioso. En Talampaya la cultura indígena de La

Aguada, vinculada en ciertas épocas de su desarrollo al imperio incaico, ha dejado la marca de sus pictogramas y la magia en suspenso de sus chamanes.

Sería interesante trazar una tipología de estas aleas discursivas que se corresponden con variables subjetivas y socio-económicas en el contexto cultural. Es cierto que éste no sería más que un trabajo de articulación de fragmentos. Si bien a estos fragmentos se les podría encontrar una inserción en una secuencia histórica, sería difícil discernir su dependencia interna.

Este procedimiento supone una suerte de dialéctica de estos discursos aleatorios y se opone a la estructuración totalizante del discurso positivista que reduce todas las prácticas significantes a un formalismo. Estos discursos, por otra parte, generan un exceso en relación a los aparatos sociales y se encaminan a una liquidación de los estancamientos socio-culturales y de las resistencias al cambio. Deleuze y Guattari tienen razón de insistir en el *Antiedipo*, en *Mil mesetas* y en *Qué es la filosofía* sobre el flujo desestructurante y asignificante de la esquizofrenia en relación a la maquinaria capitalista. A este flujo se pueden sumar estos aspectos del discurso que son liberadores, en relación a las teorías de la comunicación y de la normatividad, provenientes de la Antropología y el Psicoanálisis.

Si bien el Diseño está, en general, sometido al mandato positivista de la comunicación y difícilmente implementa nuevos dispositivos significantes; la Literatura actual, en cambio, ciertas formas de la plástica, la música contemporánea y ciertas versiones de la arquitectura, cuando esta se reconoce como arte en las manos de Matta Clark, de Libeskind, e de Koolhaas, han tomado el estilo del flujo esquizofrénico como cauce para practicar en él un proceso de la significación que engendra una semiosis ilimitada, siempre abierta.

Bibliografía

- Barthes, R. (1978) *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Bataille, G. (1958) *El laberinto*. En *Recherches philosophiques V (1935-1936) - Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard
- Benveniste, E. (1969) *Semiologie de la langue*. En *Semiotica 2* Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Buchanam, P. (1995) *Discovering Design. Exploration in design studies* Chicago: The University of Chicago Press.
- Deleuze, G. (1993) *Critique et clinique*. Paris: Minuit (1990) *Pouparlers*. Paris: Minuit 1990 p. 246 (1969b) *Différence et répétition*. Paris: PUF (1969a) *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991) *Qu'est-ce que c'est la philosophie*. Paris: Minuit. (1980) *Mille Plateaux*. Paris: Minuit
- Derrida, J. (1967) *De la grammatologie*. Paris: Ed de Minuit.
- Disanti, J. (1968) *Les idéalités mathématiques*. Paris: Ed du Seuil Benveniste, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard
- Eco, U. (1997) *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, G. (1964) *Esthétique* Paris: Aubier.
- Heidegger, Martin (1971) *Poetry Language and Thought*. Nueva York: Harper.
- Hjemselv, L. (1968) *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit
- Jakobson, R. (1968) *Essais de linguistique générale*. Paris: Gallimard
- Kristeva, J. (1974) *La révolution du langage poétique*. Paris: Ed du Seuil
- Mallarmé, S. (1914) *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard.
- Paz, O. (1965) *Los signos en rotación*. Bs As: Ed Sur.
- Rorty, R. (1982) *Consequence of pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press - Jakobson, R. (1963) *Essays de linguistique générale*. Paris: Ed de Minuit
- Todorov, T. (1997) *Viaggio nella critica americana* Rev Lettera N° 4 1987.