

Una vez entendida la materia desde sus fundamentos, podremos adentrarnos en el objeto a partir de la sensorialidad del intérprete y luego así estaremos en condiciones de vislumbrar sus posibilidades técnicas, ergonómicas, formales, funcionales y prestacionales. Más aún, la materia determina y facilita las posibilidades de innovación, durabilidad, calidad e incluso el lenguaje del propio producto como objeto simbólico y semiótico. Dicho esto, pueden construirse nuevas propuestas proyectuales aplicables a los diversos campos de diseño objetual desde un enfoque sensorial del sujeto que parte de la materia como factor disparador.

Proponer una nueva metodología de diseño abordando el enfoque desde la materia tiene que ver con la configuración de la identidad del objeto y su idiosincrasia, con su identidad forjada en tanto este objeto es devenido en forma, una vez percibida la materia.

¿Cuáles son los valores que pueden atribuírsele a un objeto en tanto concebido desde la materia? ¿Cómo se diferencia de aquel que primero se concibe como forma? Su imagen resultante, ¿difiere en algún sentido? Son muchos los interrogantes que surgen una vez planteado el análisis pero ciertamente creo que un objeto ideado a partir de la materia constitutiva y considerando sus prestaciones difiere de forma rotunda de aquél surgido teniendo en cuenta sólo sus características estético-formales.

Una de las formas de acercamiento a la Teoría del Diseño, es recorrer los distintos caminos de abordaje que han podido registrarse a lo largo de la historia y eventualmente, identificarse con alguna corriente en particular. Otra forma se relaciona con el planteo de un concepto un poco más amplio que no nos acerca tanto a una teoría definida; esta posición se inscribe en un horizonte que piensa al diseño como un concepto abierto en constante devenir. Lamentablemente –o afortunadamente tal vez– en primera instancia y frente a tantas definiciones que corrientemente encontramos, vemos que no hay consenso en cuanto a dicha definición. En este sentido, puede parecer un panorama poco alentador: el carácter indefinido de Diseño y la ausencia de una teoría concreta, descripta y convenida, capaz de traducir nuestra tarea en algo más sencillo o bien, fácilmente asequible. Sin embargo, creo que es importante rescatar el sentido de búsqueda, de pregunta.

Este enfoque de búsqueda y al mismo tiempo de cierta crítica a posturas deterministas tiene que ver con la dificultad para hallar definiciones que nos alejen de la imprecisión; pero a la vez considero que es el principio para dar con algún tipo de certidumbre que apacigüe la angustia. El Diseño es a veces una idea, un plan o un proyecto para la solución de un problema determinado. Entonces, ¿habrá que proponer elementos para “diseñar una definición” de Diseño? ¿Tendremos que contribuir al diseño de una teoría, o este panorama, en principio desolador, se transforma en “magia seductora” que le otorga vida y razón de ser a la disciplina y una característica intrínseca que promueve la reflexión?

Nos preguntamos: ¿Qué es el Diseño? Preguntarse “qué es” implica que el Diseño es algo. ¿Tiene un ser el Diseño?, ¿Es algo definitivo? El Diseño no es algo porque está siendo permanentemente otra cosa. Es decir, en-

tonces, tenemos tantas definiciones o propuestas sobre qué es el Diseño como sujetos hay, porque el Diseño –y ésta sí podría ser acaso una definición interesante– se caracteriza, antes que por responder, por preguntar y la respuesta a la pregunta no debe ser una definición, no puede ser una definición. En general, uno no debe dar definiciones por respuestas, porque cuando está dando una definición por respuesta está dando una cosificación y no una respuesta. Una respuesta debe abrir el horizonte del pensamiento y no cerrarlo. Una definición generalmente lo cierra. Heidegger califica la respuesta como una res-puesta, como una cosa puesta. Esto es una respuesta, una respuesta es traer la cosa al mundo de la problematidad. No es cosificarla en una definición, es ante todo aceptar que una respuesta implica que la cosa, la res, la traemos al mundo de lo problemático y nos preguntamos sobre ella. Esta respuesta es ya de diseño. Entonces, “¿qué es el Diseño?” es una pregunta de diseño.

“Definido” el Diseño de esta manera, se invita a la reflexión con un final abierto en forma perpetua. Como diseñadores, debemos cuestionarnos, interrogarnos y replantearnos constantemente para contribuir a partir del propio andar, en favor de un otro. Debemos proponer alternativas en lugar de imponer preceptos y tal vez, sea éste uno de nuestros primarios propósitos.

## La familia en la pantalla nacional

Emiliano Basile

### Vínculo, relación y medio transmisor

El cine, como parte de la cultura, se encarga de representar, en cada momento socio histórico, a la familia como la unidad mínima sobre la cual se conforma una sociedad. Muchas veces el cine ha actuado como metáfora de esta.

En la década del 30 y 40, considerada la época de oro del cine nacional, el cine denominado clásico también llamado canónico, tenía como fin último educar y dejar un aprendizaje a los espectadores, una enseñanza (Idea de normativa).

El valor de la unión familiar resulta una de las normativas transmitidas desde la pantalla nacional. No es que antes no existiese dicha temática, de hecho se viene utilizando en el teatro desde comienzos del siglo XX y en las primeras cintas silentes quedaba registrada (sobre todo en el cine de José Agustín “El Negro” Ferreyra). Pero fue en el cine clásico, con la llegada del sonido, que se institucionalizó tanto el modelo de representación como las temáticas.

Socialmente, el progreso industrial trajo mucho desconcierto en la gente desquebrajando la familia como sucede en *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937), y por ello la necesidad desde el cine de reforzar los valores y tradiciones familiares es una constante.

Tiempo más tarde, en la década del 70 más precisamente, la dictadura militar del 76 trae consigo la vuelta de estas temáticas. A través del conservadurismo extremo, con censura incluida, el gobierno subestima al público y trata de educarlo enviando mensajes explícitos des-

de el cine. El cine siempre fue transmisor de ideología, desde Eisenstein en Rusia en los años 20 o, sin ir tan lejos, en Cuba, Fidel Castro utilizó el cine como herramienta para comunicar la importancia de la revolución al pueblo.

Por ello, parece lógico que se realizara una *remake* de *Así es la vida* dirigida por Enrique Carreras en 1977. Y también es lógico que, en vez de comenzar con los festejos del centenario, comience con un desfile militar.

Los principales directores de este cine fueron Enrique Carreras y su discípulo Palito Ortega donde, en películas como *Que linda es mi familia!* (el título ya es una frase altamente normativa), se repiten hasta el hartazgo modos de supuesto comportamiento requerido de hijos hacia sus padres.

### Etapa clásica

*Los tres berretines* (1933), realizada por el equipo Lumiton (una de las primeras películas sonoras junto con *Tango!*), en la cual la acción se desarrolla mayoritariamente en el patio de la casa, lugar donde conviven los integrantes del grupo familiar; lugar dominado por el padre de familia. Luis Arata es el actor que le da cuerpo al padre inmigrante de esta familia de clase media baja. El padre, que reparte normas y enseñanzas a sus hijos / espectadores.

Recordemos el juego de cámara que realiza al comienzo con el espectador cuando, mediante un *travelling* introducimos en el espacio de la ferretería donde nos enfrentaremos a quien guiará la narración: el padre de familia interpretado por Luis Arata que es el inmigrante español que vino a trabajar y tratará de contagiar esa idea a sus hijos.

La crisis socio económica se transmite en el hogar dividiendo a la familia, pero finalmente sus hijos cumplen sus sueños (berretines: pasiones como el tango, el fútbol y el cine) y la familia se une reforzando sus valores y creencias; incluso justificando el sacrificio del padre por conducir a buen destino a sus hijos.

Los hijos deberán ganarse la vida pero sin defraudar a sus padres, un ejemplo de familia nuclear moderna. El padre reconocerá y aceptará finalmente la decisión de sus hijos al ver los frutos cosechados por ellos; ablandando sus estructuradas normas patriarcales (y su corazón) para dar paso a este nuevo tipo de familia.

Pero la idea de que la industrialización afecta a la familia queda evidente en 1937 en *Mateo*, de Daniel Tinayre; cuya primera escena sintetiza todo el filme, mostrando un niño jugando con un auto de juguete que voltea literalmente a un caballito de plástico. A lo largo de toda la película, Luis Arata con su personaje (también inmigrante y de clase media baja) lucha contra el progreso, que lo dejará sin trabajo. Pero deberá confiar en sus hijos, que se adaptarán más fácilmente y darán "pelea" al nuevo mundo que se avecina.

En 1939, surge en el cine argentino la película que registrará a la familia modelo porteña, *Así es la vida*, de Francisco Mugica. Cuenta la historia de una familia desde comienzos de siglo hasta el año 39. Marca el desarrollo, de generación en generación, de una familia de clase media vista a través de los ojos del padre. Los grandes acontecimientos pasarán del patio (sainete: lugar donde

transcurre la comedia en teatro) al comedor (comedia familiar). Los abuelos ya no están presentes, como ocurría en *Los tres berretines*, pero los que ahora sí forman parte de la familia son los novios de las hijas.

Otra película que sigue esta corriente es *Los martes orquídeas* también de Francisco Mugica. Aquí la historia es típicamente burguesa, ya no se trata de un melodrama sino una comedia donde el gerente de la oficina es un tipo duro pero bonachón. Se empiezan a poner de moda los decorados de caserones, y es al pie de la escalera en unos cómodos sillones de recepción, donde transcurre la acción. El espacio con el correr de los años (y de las películas) va cambiando; ya dijimos que se pasó del patio al comedor y ahora al pie de la escalera. Este recorrido marca el camino que el cine, como transmisor de ideales, pretende que el espectador (inmigrante) siga: del patio de la pensión a la casa propia y aun más, al confort de la mansión. Los espectadores ansían el lujo de la alta sociedad. Es así que el espectador irá al cine buscando, ya no sólo la identificación, sino una vía de escape y distracción. Ahora la identificación será con los sueños. No con el modo de vida de los protagonistas, como sucedía en *Los tres berretines*, sino con los sueños que, personajes como el de Mirtha Legrand en *Los martes orquídeas*, sabrán transmitir.

### El Peronismo y el cine

Más tarde, con el peronismo (y con Evita), el modelo clásico cambia, porque cambia la sociedad. El ingreso de la mujer al campo laboral, los obreros, adquiriendo un papel hasta el momento negado o en un segundo plano en la sociedad. El cine reflejará esta transformación. El rol de la mujer ya no será únicamente el de educar a los hijos, sino que, muchas veces, deberá también trabajar y mantener el hogar. Por ejemplo, en *Pasó en mi barrio* (Mario Soffici, 1951) el personaje interpretado por Tita Merello debe hacerse cargo de la casa al caer su marido en prisión. Ella debe cumplir al mismo tiempo el rol de padre y madre, con sus pequeños hijos. Con su actitud, logrará ser respetada por los hijos (salvará a uno de ellos a punto de delinquir) y por la gran cantidad de hombres que asisten a su bar; dejando atrás el rol de sexo débil relegado socialmente a la mujer.

La figura de la madre, en *Los Isleros* y en *El último perro* (ambas de Lucas Demare) adquiere un valor fatalista dentro del seno familiar en cuanto al destino de su hijo varón. Aquí el amor maternal hacia su primogénito se convierte en obsesión e invasión (a la intimidad y capacidad de elección del hijo). El hijo, quien no discute (por respeto) la orden materna, siempre entendida como una voluntad proveniente del amor filial, es el principal blanco de todas las irregularidades del accionar materno.

También sucede en *Guacho!* (Lucas Demare, 1954) de manera más explícita, ya que aquí dicha problemática es el eje del relato.

La madre se impone como una amenaza peligrosa para el seno familiar; y es por ello que el padre y marido de la Carancha en *Los Isleros*, Leandro Lucena (interpretado por Arturo García Buhr), se ve obligado a imponer la ley y restablecer el orden. Aunque implique apartar a la madre de dicha familia, que tanto le costó formar.

La madre, entonces, trae con ella la tragedia, llevada a

cabo por la imposibilidad de poner límites a sus deseos y transmitiéndolos, cueste lo que cueste, a sus hijos.

En *El último Perro* conviven las dos madres. La madre de cabellera blanca es la comprensiva, la contenedora, en definitiva, la buena. Por otro lado, la madre de cabellera oscura, morocha, cruel, malvada, que es impulsada a la locura por no encontrar resultados positivos y ver la destrucción que provoca.

Tita Merello interpreta a La Carancha en *Los Isleros*. Ella cargará con una maldición, la música alerta al espectador de su peligro al presentarla en primer plano. El correntino, personaje del pueblo, no deja de decirle “cruz Diablo” al verla, de hecho, es cuando la desafía, que éste es baleado.

Una vez madre, ella se hace fuerte y luchadora peleando por su lugar al sentirse desplazada por la novia de su único hijo. El problema surge cuando la concepción de amor se mezcla con posesión del objeto amado, sintiéndose por ende abandonada por su hijo, es decir, reemplazada por otra. Su lucha ronda el egoísmo por querer recuperar su lugar, ser la única mujer para su hijo capaz de darle amor. No encuentra otra alternativa que eliminar, literalmente, a la competencia, presionando el destino de su hijo y boicoteando su decisión.

Algo similar sucede en *El último Perro* al pretender la madre de Cantalicio que su hijo posea, aunque fuera de la manera más primitiva, a la mujer que según ella es la indicada para él.

#### **Los años 60: revolución, juventud y vanguardia**

En la década del 60, el cine conocido hasta el momento, o sea cine clásico, genérico, comenzó a quedar fuera de moda. Hubo un proceso, a nivel internacional, que buscó revolucionar e intelectualizar el cine. Las vanguardias internacionales, sobre todo la francesa, influyeron sobre los nuevos cineastas argentinos y los llevó a repensar el cine, desde el lenguaje narrativo hasta sus temáticas.

Simon Feldman realiza en 1962 *Los de la mesa 10*, una película que trata la relación entre padres e hijos, pero ya no será el punto de vista del padre (quien nos cuenta la historia) sino de la joven pareja. Los jóvenes protagonistas de los filmes son una característica de este nuevo cine. María y José quieren casarse pero no reciben el apoyo de sus padres por venir cada uno de diferentes clases sociales.

Los padres se oponen a la pareja, pero ellos buscarán salida a la situación en la mesa 10 del bar habitué. La última escena nos muestra a María volviendo en busca de José pero sin entrar al bar. Ella se acerca por la ventana del lado de afuera invitándolo a él a salir. María y José caminan por la calle en plano general, que los muestra alejándose en un gran *travelling*, pronunciando la perspectiva que forma la calle. Pasan del plano medio en interior al plano general en exterior. No hay clausura narrativa como en el período clásico, lo que hay es una nueva búsqueda.

#### **Período actual: Posmodernismo, fractura e incomunicación**

Una sociedad muy distinta, con una familia donde el concepto sigue siendo el mismo, pero la base de su

constitución ha cambiado íntegramente. En parte, se debe a la idea de familia que el cine de la dictadura intentó reforzar como sea. Ya no fue posible luego un cine con estas temáticas. La forma de abordar esos temas era otra completamente distinta como por ejemplo la muy exitosa *Esperando la carroza*, de Alejandro Doria, con un uso del grotesco para darle un aire de renovación, burla y fractura al tratamiento de la familia. Otro filme anterior a éste, es *Camila* (María Luisa Blumberg, 1984) estrenada junto con la vuelta de la democracia. El filme deja evidente que las diferencias entre padre e hija sólo llevarán destino trágico. Haciendo un paralelo entre el gobierno de Rosas y el reciente gobierno militar, muestra cómo Camila (interpretada por Susú Pecoraro) huye de su casa porque su padre, la autoridad, se opone a su noviazgo. Esta película es un claro ejemplo de la utilización de la familia para metaforizar toda una sociedad.

En la década del 90, problemas económicos y sociales terminaron de descomponer la estructura familiar tal como fue concebida. El padre de familia ya no correrá el riesgo de no poder mantener a su familia, como sucedía en *Mateo*, ahora directamente estará ausente.

La idea de familia seguirá existiendo como grupo de personas con fin común pero no necesariamente padre, madre e hijos la constituirán.

En este marco surge la película *Pizza, birra y faso*, donde podemos encontrar representado el concepto de “tribu urbana”. Este concepto que define al grupo (de jóvenes en este caso), que se reúne por identificación. Es decir, buscan mediante un fin común, construir su identidad a través de la identidad colectiva de aquellos a quienes considera pares.

Esta nueva agrupación funciona también como una familia. No es la familia nuclear moderna, ni mucho menos la tradicional, es una familia disfuncional; pero en la que, por la falta de figuras paternas, hay una reubicación de roles dentro del grupo, que posibilitan la concepción de tal como un grupo familiar.

En *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000) vemos una familia en la cual las relaciones entre padres e hijos está quebrada. La figura paterna ausente, la madre alcohólica (deberá recibir ayuda de sus hijos).

Los hijos se mueven sin motivación, sólo los impulsa la curiosidad. No buscan un objetivo sino que esperan que las cosas les sucedan como destino trágico e inevitable. Destino que los atraviesa sin encontrar resistencia. Tampoco advierten las consecuencias, parecen sumergidos en un largo sueño (o pesadilla) del que nunca despiertan.

Los personajes intentan comunicarse aunque tal vez no sepan como. De esa incomunicación se desata la violencia. La violencia de unos contra otros o a sí mismos, como si fuera un impulso animal que no saben como detener. Las verdades permanecen ocultas, ignoradas por la familia que no acepta revelarlas.

*Géminis* (Albertina Carri, 2004) nos cuenta la historia de una familia de burguesía acomodada con padre ausente y madre alcohólica, donde los hijos menores quedarán inmersos en una relación incestuosa.

Hay dos espacios en *Géminis*; hay un adentro y arriba (lugar donde se encuentran los dormitorios espacialmente) lugar de la intimidad, de la verdad, donde

la máscara social que los personajes utilizan no tiene lugar. El otro espacio es abajo, afuera, donde los personajes socializan, intentan mostrarse como quieren ser vistos por los demás.

Hay una cámara subjetiva que recorre los espacios “espionando” a los personajes. Espía y ve sin querer ver, siempre detrás de algún marco de puerta o espejo. Esta mirada puede atribuirse al padre (en un paneo final) donde es tan ausente como el padre de *La ciénaga*. Tanto el padre como la madre, por no querer ver la realidad; dejan a sus hijos sin contención como sucede en el filme de Lucrecia Martel.

La madre de los chicos incestuosos encontrará, como única salida o vía de escape, la locura; así como la madre de *El último perro* quien parece comprender su grado de culpa en el destino de sus hijos y terminará enloqueciendo luego de ocasionarles la muerte.

### Conclusión

La sociedad, que comienza siendo patriarcal con un padre que pone el lomo a las circunstancias en *Los tres Berretines*, pasando por una sociedad donde la mujer lucha con las mismas armas que el hombre en *Pasó en mi barrio*, dando lugar a la incomprensión hacia la juventud en *Los de la mesa Diez*, hasta llegar a un estado que abandona a sus hijos en *La ciénaga* o *Géminis*. La unión entre pares es lo que perdura. El amor como única norma de unión, proveerá el respeto mutuo y la solidaridad entre los integrantes de la familia. Como sucede en *Pizza, birra y faso*.

### Referencias bibliográficas

- Dubet, François y Martuccelli, Danilo, *¿En qué sociedad vivimos? Cap. 6: La desinstitucionalización*, Losada.
- Beck, Ulrich y Beck-Gernsheim, Elisabeth, *El normal caos del amor Cap. 1: Libertad o amor*, Paidós.
- Torrado, Susana (2002) *Historia de la familia Argentina en el siglo XX*, Ediciones De La Flor.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza.
- Di Nubila, Domingo (1960) *Historia del cine argentino Vol. 1*, Schapire.
- Di Nubila, Domingo (1960) *Historia del cine argentino Vol. 2*, Schapire.
- Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (1996) *Cuestión de pelotas*, Atuel.
- España. Claudio, *Cine argentino 1933-1956, Industria y Clasicismo, 2 vol.*, (2000). Fondo Nacional de las Artes,
- Cuadernos de Cine del INCAA

## Reflexiones sobre la espacialidad digital

### Martín Bolaños

El siguiente artículo es una propuesta programática para reflexionar acerca la naturaleza del espacio a partir de la experiencia del uso de interfaces digitales. El estilo abierto, aparentemente desarticulado y provocativo responde a la intención de generar inquietudes y marcar direcciones (no obligatorias) para una (o muchas) indagaciones sobre el tema.

Desde la materia Producción Digital nos hemos encontrado muchas veces ante la falta de un marco teórico acorde con los contenidos de la misma. En especial en lo que se refiere a meditaciones profundas sobre el material (volátil si los hay) sobre el que modelamos las producciones: dígitos binarios, impulsos eléctricos, configuraciones luminosas en una pantalla, conceptos lógicos, matemáticos y pragmáticos.

Aquí reúno preguntas y atisbos de respuestas que pueden ser usadas por el lector como guía para construir sus propios puntos de vista. Pero insisto: la historia del pensamiento ha demostrado que un artilugio teórico cerrado y monolítico es mucho menos resistente a los embates y las críticas que uno abierto y divergente. Este último modelo tiene además la ventaja de actuar como un modelo *open source*, un conjunto de ideas y recursos de libre uso que puede ser reutilizado total o parcialmente para el planteo, desarrollo o apuntalamiento de una nueva propuesta. La división en cinco secciones es una excusa; puede ordenar la lectura pero no responde (no quiere responder) a fronteras conceptuales predefinidas.

### Extensión (Diccionario de Filosofía Herder, CD-Rom, 1996):

“... en la filosofía clásica tradicional, la propiedad característica de los cuerpos materiales, que existen en el espacio según las tres dimensiones (longitud, latitud y profundidad); o también estas tres dimensiones en cuanto caracterizan el espacio. Por eso se dice que las cosas físicas son extensas, porque sus partes se hallan extendidas en el espacio, o porque ocupan la extensión del espacio. Descartes entendió la extensión como propiedad (atributo) de la materia (res extensa), identificando espacio y materia. A partir de los desarrollos de la física contemporánea, la noción de cuerpo se ha modificado, y ha pasado a considerarse como intensidad de campo de energía, de manera que la clásica noción de extensión como propiedad de los cuerpos ha dejado de tener fundamento, a menos que se entienda por extensión la medida de dicha intensidad de energía en un campo dado. El espacio físico, según la física que tiene en cuenta la teoría de la relatividad general de Einstein, se describe como un espacio-tiempo tetradimensional, o un continuo de puntos de espacio-tiempo: un universo dotado de las tres dimensiones del espacio newtoniano más el tiempo. El espacio y el tiempo son entidades relativas a un sistema inercial dado. Por ejemplo: hablar de la simultaneidad de dos acontecimientos, no tiene sentido para quien no pertenezca al sistema de referencia, o esté en movimiento con relación a él.”

Ciber-espacio: espacio + tiempo + (inter) acción.

La expresión realidad virtual puede considerarse una contradicción. El universo virtual es solamente un modo de representación, una serie de convenciones que permiten experimentar una situación mimética hiperrealista. Pero no sería muy distinto, en lo que concierne a su relación con la realidad física, a la incorporación renacentista de la perspectiva central o a los efectos visuales del ilusionismo romano, solo que esta vez ampliado al oído, al tacto y al movimiento.

Si se elude la diferencia entre realidad y virtualidad,