

“(…) Considero que el Programa posee un gran potencial y deseo que se consolide y que sea el primer paso para la constitución futura de institutos de investigación de la Facultad. A su vez, destaco que muchos de los proyectos de investigación fueran presentados en el marco del Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño, ya que los autores tuvimos la oportunidad de compartir con otros colegas los avances de nuestra indagación en un ámbito de relevancia académica y crítica”. Andrés Olaizola - Alfabetización académica en entornos digitales. Exploración

“En otro orden de cosas, yo he pedido, por ejemplo, algunos alumnos avanzados para trabajar en la investigación. Sería interesante (no sé si ya está contemplado) que aquellos alumnos que participen como ayudantes o colaboradores tengan un reconocimiento de algún tipo. En especial, que queden acreditadas sus “horas de vuelo” en la participación en proyecto de investigación”. Claudio Eiriz - Retórica de las relaciones entre imagen y sonido: un estudio acerca de las operaciones y relaciones en los puntos de sincronización. Disciplinar

“Considero que el Programa de Investigación es una excelente iniciativa y programa interesante y abierto que da la posibilidad a los docentes para tener un marco formal para su tarea de investigación”. Carina Mazzola - Campañas de bien público nacionales dedicadas a la prevención en salud, en riesgos en el trabajo y accidentes de tránsito que se llevaron a cabo en Argentina en los últimos tres años. Disciplinar

“En mi opinión esta primera experiencia fue sumamente provechosa. En mi área de interés en particular, me permitió reconocerme en las preocupaciones pedagógicas de mis colegas y observar que compartíamos la necesidad de abordar problemáticas parecidas”. Geraldina Cruz - Aportes de la materia Introducción a la investigación a la profundización del pensamiento crítico en los estudiantes de diseño. Aulico

El Programa de Investigación de la Facultad está dando sus primeros pasos de manera sólida. Lógicamente resta mucho por concretar a fin de formalizar el espacio y articularlo con la multiplicidad de programas y proyectos con que cuenta la Facultad.

Queremos agradecer a todos los docentes que participaron del Programa durante el 2011 y confiamos en seguir trabajando juntos a fin de afianzar los logros de esta primera etapa y consolidar las acciones futuras.

Notas

¹ Para ampliar información sobre las acciones llevadas a cabo por el Programa de Investigación ver en esta misma publicación: Steiner, M. Investigar en la Universidad Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Abstract: The present text assembles the opinions and comments of the teachers who took part of the Program of Investigation in the course of the year 2011.

Key words: Research - teaching - training - knowledge.

Resumo: O presente texto reúne as opiniões e comentários dos professores que participaram do Programa de Pesquisa em decorrência do ano 2011.

Palavras chave: Pesquisa - ensino - treinamento - conhecimento.

(*) **Mara Steiner:** Licenciada y Profesora en Artes (UBA), MA (Master of Arts), Programa en Conjunto entre el JTS y la Universidad de Columbia de Nueva York. Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Expresión la Facultad de Diseño y Comunicación.

Didáctica fotográfica para jóvenes estudiantes

Carlos Alberto Fernández (*)

Fecha de recepción: agosto 2012
Fecha de aceptación: octubre 2012
Versión final: diciembre 2012

Resumen: La ceremonia de fotografiar, desde que el aficionado pudo obtener sus propias imágenes, y el respeto por la actividad profesional, apenas sufrieron modificaciones en más de ocho décadas. Con la digitalización y en el marco de la postmodernidad, la relación entre fotografía y sociedad se ha alterado sustancialmente y debe ser considerada en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Palabras clave: Fotografía - digitalización - modernidad - postmodernidad - enseñanza - aprendizaje - crítica - automatismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 187]

La fotografía de aficionados nació con las cámaras de cajón creadas por George Eastman en los últimos años del siglo XIX. Por primera vez, personas sin ningún entrenamiento especial pudieron tomar fotografías, incluidos niños y mujeres, como explicaban muchas publicidades de Kodak.

El pobre Spirito tenía que esperar pacientemente el momento de sosiego, en que todos ocupaban el lugar por él indicado. En la tercera fotografía, Adriana blandía el cuchillo, para cortar la torta, que llevaba escrito con merengue rosado su nombre, la fecha de su cumpleaños y la palabra felicidad, salpicada de grageas. (Ocampo, S., 1976: 28).

Como en la escena que nos presenta el relato de Silvana Ocampo, ciertos comportamientos sociales frente a la cámara se mantuvieron por décadas, sin importar la evolución tecnológica.

Los cajoncitos fotográficos se modificaban en cuanto a materiales y ópticas, pero la liturgia se mantenía inalterable: La familia posaba y el padre, el abuelo o el hermano mayor apuntaba, encuadraba con cuidado y *click*. La foto era siempre importante y la cámara se empleaba sólo cuando la ocasión lo ameritaba. Un recuerdo para los parientes de España o de Italia, una salida al zoológico, el almuerzo de los domingos, la fiesta de cumpleaños, el bebé que comenzaba a caminar, el primer día de clases con el guardapolvos blanco, las vacaciones... Todos se vestían y peinaban para la trascendente ocasión. Luego se llevaba el rollo a la óptica o, incluso, a la farmacia más cercana. Tras algunos días de ansiosa espera, se retiraban las fotos para verlas en el hogar y pegarlas en el álbum junto a las otras que atesoraban una valiosa historia de momentos compartidos.

Siempre en blanco y negro. En los '60 el aficionado pudo disfrutar del color, con tonalidades que hoy nos parecen muy alejadas de la realidad, aunque jamás lo sabremos con exactitud por el deterioro de los colorantes a través del tiempo.

Profesionales y aficionados estaban muy bien diferenciados, no sólo por su equipamiento, sino por sus habilidades. El retrato de los novios o el de la primera comunión exigían ese tratamiento especial que sólo se obtenía en el estudio.

Eran otras las costumbres, otras las formas de trabajar, otras las modas... [...] En aquellos tiempos (década de 1960) la foto a domicilio era lo menos... [...] Nunca la cantidad de fotos que se hace en la actualidad. La cámara de 35 mm dio mucho trabajo a los fotógrafos. También les permitió ganar mucho dinero, pero hizo perder, quizás, mucho en calidad. En aquella época, los novios concurrían, luego de la ceremonia religiosa, a la galería del 'artista', del fotógrafo. Era muy común ver los días viernes o sábados por la noche, en la puerta de los estudios -los que estaban más cerca de las iglesias, lógicamente-, a una cantidad de gente que iba a ver entrar o salir a la nueva pareja [...] Muchas veces la cosa se complicaba y se juntaban dos o tres parejas que venían de distintas iglesias. (Otero, P., circa 1980).

Asimismo, el fotoperiodismo estaba reservado para personajes muy especiales, estereotipados por el cine y la literatura y respetados por estar ¡tan cerca de la muerte!, cuyas imágenes impactaban desde las páginas de diarios y revistas.

Los aficionados sabían de las limitaciones de sus cámaras y de las propias como fotógrafos. Las fotografías correctas resultaban casi un accidente afortunado. Cabezas cortadas, horizontes inclinados, caras borroneadas, escenas demasiado claras u oscuras, eran los resultados más habituales, que se aceptaban con resignación.

A lo largo de casi ochenta años fue casi siempre igual, pero en los últimos veinte se gestó un cambio trascen-

dente. De lo relatado queda poco o nada. Los sistemas de registro electrónico primero (que vieron la luz a principios de los '80) y su definitiva digitalización desde los '90, nos ofrecen una forma de obtener imágenes muy diferente, con resultados inmediatos y corregibles al instante si no son los buscados.

Quienes teníamos un poco más de experiencia, inicialmente pusimos la atención en la forma del registro, en la tecnología, analizando las diferencias. Si era mejor la película o el chip. Sobre el grado de ampliación, el rango dinámico frente a la latitud de exposición, la cantidad y calidad de los colores... el grano frente al píxel. Más tarde comenzamos a preocuparnos por la esencia fotográfica, si ésta se conservaba en el nuevo plano digital, si los conceptos barthesianos seguían siendo válidos. Y descubrimos que treinta años después la mayoría de ellos gozan de buena salud: "En un primer tiempo, la Fotografía para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto declara notable lo que ella misma fotografía. El 'cualquier cosa' se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor" (Barthes, R., 1989: 68).

Sospechábamos que algo se modificaba profundamente y para siempre. Este algo era nada menos que el nexo entre fotografía y sociedad. La naturalidad con la cual el dispositivo de captura (ya no podremos hablar nunca más, con exclusividad, de cámara, su función ha sido canibalizada por otros aparatos), se fue integrando a la vida cotidiana. La ceremonia fotográfica se ha desvanecido y las imágenes se registran sin un motivo aparente, en cualquier lugar y con cualquier pretexto. El juego, la diversión, es parte del acto fotográfico sin otro anhelo que ése, el entretenimiento de obturar por hacerlo; mirar el momento y, en un tiempo tan breve como el de exposición, olvidarlo. No se trata de preservar, los soportes reales o virtuales no están diseñados para hacerlo. Ha nacido una nueva estética: la del mirar rápido y desordenado. La composición o el diseño previo parecen seguir sirviendo sólo a los publicistas.

Desde lo técnico la fotografía digital es sumamente más compleja que la analógica y más difícil de comprender los fenómenos físicos que la hacen posible, sin embargo, el alto grado de automatización presente hace innecesario ese aprendizaje, ya que no requiere la intervención íntima del fotógrafo. La precisión que ofrecen los dispositivos para los análisis de iluminación y color, resuelve en gran medida las dificultades que en el pasado exigían una evaluación técnica de la escena.

Hace casi setenta años Ansel Adams, uno de los máximos referentes de la historia de la fotografía, expresaba sus convicciones personales:

Pienso que si la fotografía fuese realmente difícil -significando con esto que la creación de una simple fotografía llevase mucho tiempo y esfuerzo, como la producción de una buena acuarela o una aguafuerte-, habría una gran mejora en toda la producción fotográfica. La facilidad con la que se puede hacer una imagen superficial, lleva, frecuentemente, al desastre creativo. (Adams, A., 1944, traducción nuestra).

En el mismo texto sostiene que la fotografía se asemeja a la ametralladora porque se pueden hacer muchas tomas “con la esperanza de que alguna salga bien y esto es fatal si se buscan resultados serios”.

Más cercano en el tiempo, aunque con concepciones estéticas muy diferentes, el autor argentino Pedro Otero, a quien ya citamos, tenía una línea similar de pensamiento:

Hoy es fácil, hoy todo esta hecho [...] con todo lo que se ha producido en la industria fotográfica pueden captarse imágenes que en años atrás, y no muchos, eran cosa imposible. Pero había algo que no se podrá mejorar: En aquellos tiempos, el fotógrafo, además de fotógrafo, tenía que ser un psicólogo, un sociólogo, un filósofo, un técnico... y con todo eso podía hacer hermosas fotografías como las que vemos de nuestros abuelos y que nos parece imposible con los elementos precarios con que contaba. (Otero, P., circa 1980).

A través de un complejo proceso de retroalimentación entre fotoperiodismo, publicidad y fotografía de aficionados, la estética fotográfica se modificó drásticamente. No se trata tampoco de generalizar porque los cambios están relacionados con diferentes áreas de aplicación, por lo tanto conviven tradiciones y nuevas propuestas. Tampoco podemos establecer un punto de fractura. Es más lógico buscar referentes, autores que, aunque con otras intenciones, influyeron en las expresiones fotográficas del presente.

En 1954, William Klein, un joven y talentoso norteamericano, llegaba a Nueva York, su ciudad natal, luego de vivir en París, donde había estudiado pintura. Klein empuñaba una cámara Leica provista de una lente gran angular de 28 mm. El único conocimiento que tenía de su equipo era cómo cargar y descargar un rollo de película, correr los fotogramas y disparar. Con ese bagaje, y el de su formación estética, fotografió su ciudad como si recién la descubriera. [...] Klein enfrentaba los temas de la ciudad al estilo de un boxeador. Se acercaba tanto que casi podía tocar la punta de la nariz del sujeto con el borde de su lente. (Merlé, D., marzo 13, 2011).

De esta manera creaba imágenes impactantes por la desproporción en tamaño de los elementos más cercanos con los más alejados. En muchos casos este acercamiento producía un desenfoque del primer plano. Otros de sus notables contemporáneos fueron Gary Winogrand, Helen Levitt y Lee Friedlander.

La influencia se percibe en la actualidad en, por ejemplo, muchos de los trabajos de *National Geographic Magazine*, una publicación que por su característica documental ha sido conservadora en cuanto a la estética de la imagen (como ejemplo se pueden ver las fotografías de Alex Majoli en *Egypt in the moment*, mayo de 2012). Una mirada más aguda, en cuanto al reconocimiento de puntos de vista novedosos en la toma fotográfica, nos llevará a la República de Weimar, a mediados

de la década de 1920. La aparición de la cámara *Leica*, al emplear película cinematográfica de 35 mm, con su pequeño tamaño, sus objetivos más luminosos y la posibilidad de tomas continuas, modificó los usos fotográficos por completo. Con ella nació el fotoperiodismo moderno. Los fotógrafos de prensa, en Alemania primero (Félix Mann, Umbo y Erich Salomon) y en Francia luego (Tim Gidal, Laure Albin-Guilhot, Germaine Krull, Gastón Paris, Robert Capa, David Seymour, Gerda Taro y Henri Cartier-Bresson), abastecieron a los medios de gran cantidad de imágenes con una estética y un acercamiento al hecho desconocidos hasta entonces. Revistas ilustradas como *Berliner Illustrierte Zeitung* y *Münchener Illustrierte Presse* comenzaron a contar las historias con imágenes, dejando al texto en un lugar secundario, adaptando el diseño gráfico de sus páginas para obtener un mayor atractivo visual. Las revistas francesas *Vu* y *Regards*, entre otras, hicieron lo propio poniendo la guerra en primer plano, por primera vez (*La muerte del miliciano*, Robert Capa, 1936), en la mesa del trabajador (como bien podría haber dicho McLuhan). Las revistas *Life*, *Look*, *Picture Post*, *Paris-Match* y *Stern* fueron continuadoras de este periodismo ilustrado. Tampoco habría que olvidar a Alexander Rodchenko, una figura descollante en todas las áreas del diseño y un innovador absoluto en fotografía, aunque al servicio del estalinismo.

Otro autor a quien podemos incluir en la lista de los influyentes es Sam Haskins. Tuvo gran reconocimiento en las décadas de los '60 y '70 en la fotografía de moda. Sus trabajos, que hoy nos pueden parecer algo ingenuos, apelaban a una amplísima variedad de recursos: sobreimpresión de imágenes, contraluces extremos y, fundamentalmente, una extraordinaria granularidad en las imágenes. En un momento en el cual la industria fotográfica competía para presentar materiales de máxima resolución, él, mediante procedimientos químicos extremos y no recomendados, rompía la estructura de la emulsión. Fue tan notable la repercusión de sus imágenes que la compañía Kodak diseñó una película especial para facilitar la obtención de imágenes con grano (Recording 2475) e instrucciones y químicos para su revelado adecuado. Aunque su trabajo haya caído en el olvido, su impronta se hizo sentir en el mundo de la moda con imágenes que cubrieron las páginas de las principales publicaciones.

En lo relativo a las expresiones artísticas más cuidadas, no podemos olvidar a Jerry Uelsmann. Inició su labor en los '60 con elaborados fotomontajes (en realidad deberíamos decir sobre-impresiones), y con su obra rejuveneció las mejores prácticas surrealistas de las décadas de 1920 y 1930. Sus imágenes tienen especial atractivo y el observador desprevenido puede creer que responden a manipulaciones digitales. Hasta el presente Uelsmann continúa trabajando con técnicas del laboratorio fotoquímico convencional.

Por último destaquemos a William Eggleston. Su manejo del color (tonalidades degradadas con dominantes cálidas) y sus elecciones temáticas, en una obra que se inicia a mediados de los '60, están muy cerca de las estéticas actuales, tanto que muchos de sus trabajos apa-

rentan una juventud que esconde tres o cuatro décadas. Es claro que no podemos reducir las influencias sobre la fotografía actual a este puñado de fotógrafos, hay muchos más que aportaron su visión o su técnica. Además, un fotógrafo no es un ente aislado, él también percibe e incorpora las visiones de sus colegas, con lo cual el panorama se hace más rico y complejo.

Hoy la fotografía no se acepta plenamente como reflejo de la realidad. Como bien expresa un autor español: "El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son una cuestión de fe" (Fontcuberta, J., 1987: 67). La alteración digital de imágenes en el periodismo (que es donde más preocupa), ya tiene una larga historia que se inicia en una época tan temprana como febrero de 1982 cuando National Geographic Magazine comprimió digitalmente las pirámides de Egipto para poder incluirlas en la portada vertical de esa edición. Desde entonces se ha hecho demasiado corriente y no han escapado a esta práctica Time, Newsweek, Los Ángeles Times e incluso la agencia británica Reuters¹. Es cierto que las alteraciones, fundamentalmente con fines políticos, han existido siempre, pero la diferencia está en que con los soportes físicos, tarde o temprano, el fraude sale a la luz (podemos recordar los mismos cadáveres que se repiten en diferentes escenas durante la Guerra de Secesión o la desaparición de Trotsky de todas las fotos oficiales del estalinismo). Las alteraciones digitales, cuando se hacen correctamente, no dejan huella y aún no existen sistemas realmente efectivos para descubrirlas.

El aficionado sabe de estos engaños y desconfía de las imágenes. Fundamentalmente porque puede hacerlo él mismo fácilmente con su cámara y con algunos pocos conocimientos sobre Photoshop o de alguna otra aplicación más sencilla. Pero no puede dejarse de lado el antiguo concepto (tanto como la fotografía), de que la misma es una detallada reproducción de la realidad:

Una de las ventajas del descubrimiento del Arte Fotográfico será que nos permitirá introducir en nuestros cuadros una multitud de detalles que añadirán autenticidad y realidad a la representación, algo que ningún artista se tomaría el trabajo de copiar fielmente de la naturaleza. Se contentará con el efecto general, probablemente no considerará necesario reproducir cada accidente de luz y sombra; ni tampoco podría hacerlo sin una desproporcionada cantidad de tiempo y dificultades, que podrían ser utilizados de una mejor manera. (Fox-Talbot, H., 1844: 33 y 34, traducción nuestra).

Para el sentido común la fotografía navega entre estas dos aguas, por eso la exigencia de que la cámara aporte cada vez más millones de píxeles. Es sumamente importante la resolución del detalle.

Las fotografías demasiado bellas y ordenadas, producen desconfianza. El observador entiende que poseen una elaboración previa y carecen de la espontaneidad que les resta veracidad. Las imágenes observadas se relacionan con las de propia producción. Y las producidas conservan la certeza de reflejar la realidad. Lo que el aficionado no percibe es que sus tomas, por desconocimiento del medio, introducen una serie de defectos que

hubiesen sido intolerables para cualquier profesional de hace dos décadas. Sin embargo, estos errores han ido conformando una nueva estética. Este estilo de foto casual, que no está respaldado por concepto alguno (que son meros accidentes irrepetibles), viaja de computador en computador por la Internet y sus redes sociales.

A los diseñadores de mensajes publicitarios e informativos, no ha escapado este detalle. Los profesionales adoptan racionalmente esta forma apresurada y distorsionada del mirar rápido y descontrolado para producir imágenes más creíbles.

Hace unos veinte años Sebastião Salgado se había transformado en la máxima figura del fotoperiodismo al integrar en sus imágenes contenidos contundentes con un sobresaliente nivel técnico. Sin embargo, pronto comenzó a recibir críticas de sus colegas:

Este deslizamiento poético que se da en el trabajo de Salgado define sus carencias con respecto al periodismo fotográfico porque el reportero busca siempre la verdad informativa -por dura o triste que ésta sea - sin sobrecargar de drama la realidad. El sesgo introducido por el efectismo resulta en que la noticia deje de actuar como información pura para cruzar una barrera peligrosa: la del arte, la de la ficción (dramatizando los hechos). Y el arte, dentro de los límites del discurso periodístico, se relaciona con la 'mentira'. (Casais, E., 2004).

El comentario del periodista gallego parece sugerir que las fotos de Salgado están manipuladas. Forma parte de esta desconfianza sobre las fotografías cuando son bellas. Sin embargo, no es así. Continúa con la tradición de Cartier-Bresson y W. Eugene Smith. Lo que quizás confunda sea la excelencia técnica. Aunque muy pocas veces hable del tema, porque no es para él lo importante, lo que distingue a sus obras es la amplísima gama tonal y el contraste adecuado, que no se pueden lograr con artilugios de laboratorio (fotoquímico o digital), si no se obtienen a través de una estudiada exposición de la escena.

Superando las advertencias de Ansel Adams y Pedro Otero, la fotografía de aficionados en el presente adopta como común denominador el automatismo. A pesar de que Flusser convivió sólo los primeros años de la era digital, percibió el fenómeno:

El productor de fotografías instantáneas ya no puede ver el mundo si no es a través de su cámara y de las categorías del programa de la cámara; él no trasciende más la cámara, sino que es devorado por su función voraz. Se convierte en el obturador automático prolongado de su cámara; su conducta es una función automática de la cámara [...] Quien maneja una cámara puede producir excelentes fotografías sin ser consciente del proceso complejo que provoca cuando oprime el obturador (Flusser, V., 1990: 54).

Estas consideraciones están presentes en la obra de varios autores del postmodernismo, quienes insisten en que ahora el fotógrafo no tiene que ocuparse de cuestio-

nes técnicas porque las resuelve el aparato (Bourdieu, P., 1989: 269 y 270). Ambos preceptos (la cámara que reemplaza al operador y las buenas fotografías sin conocimiento técnico alguno), producirían imágenes que responderían a una clasificación de este tipo:

Las fases sucesivas de la imagen serían éstas: es el reflejo de una realidad profunda; enmascara y desnaturaliza una realidad profunda; enmascara la ausencia de realidad profunda; no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro. En el primer caso, la imagen es una buena apariencia y la representación pertenece al orden del sacramento. En el segundo, es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico. En el tercero, juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio. En el cuarto, ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación (Baudrillard, J., 1978).

Si estos son los conceptos que sobre la imagen nos plantea la postmodernidad, deberemos entonces tratar de entender qué es la postmodernidad. Según una interesante investigación realizada por una profesora mexicana, tenemos un dato esclarecedor sobre la variedad de discursos disponibles:

(...) la postmodernidad es una protesta en contra de los padres de la modernidad: Descartes, Locke, Hegel y Marx. En esta etapa del pensamiento filosófico, pierden encanto las grandes palabras como: libertad, igualdad, fraternidad, justicia social, racionalidad, ciencia, progreso, historia, emancipación, etc. Siendo así, la postmodernidad viene a ser una antimodernidad. (Jaime Garza, M., 2001: 129).

Así puestas las cosas, el panorama es decepcionante al tomar la postmodernidad como continuadora de la modernidad y no quedaría otra opción que dejar fluir la evolución natural de los cambios sociales. Como docentes debemos elegir entre trabajar acompañando estos cambios, o bien, intentar introducir modificaciones con la esperanza de aportar cierta comprensión y rectificación a este nihilismo en progreso. Con la intención de justificar esta última posición, que preferimos por más optimista, nos acercamos a la descripción del profesor Adolfo Vásquez Rocca:

Lo que se denomina “postmodernidad” aparece como una conjunción ecléctica de teorías. Esa amalgama va desde algunos planteamientos nietzscheanos e intuitivistas hasta conceptos tomados del pragmatismo anglosajón hasta pasar por retazos terminológicos heideggerianos, nietzscheanos y existencialistas. Se trata, pues, de un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas y, a menudo, conjuntadas sin un hilo teórico claro. La postmodernidad no es una época que se halle después de la modernidad como etapa de la historia. El ‘post’ de la postmodernidad, a juicio de Gianni Vattimo, es ‘espacial’ antes que ‘temporal’. Esto

quiere decir que estamos sobre la modernidad. La Posmodernidad no es un tiempo concreto ni de la historia ni del pensamiento, sino que es una condición humana determinada, como insinúa Lyotard en *La condición postmoderna* (Vásquez Rocca, A., 2001: 64).

Es alentador, si elegimos esta última opción, el marco teórico que nos propone Lyotard, para quien la postmodernidad es sólo una categoría de la modernidad, no su continuidad:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolución de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común con 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. Un artista, un escritor posmoderno están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio no están gobernadas por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a ese texto, a esa 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. (Lyotard, J. 1991: 25).

Finalmente, tampoco el posmodernismo es un discurso único ya que es muy resistido por un grupo de filósofos entre los cuales se destaca Jürgen Habermas (1993).

La didáctica

Nuestros alumnos, cada vez más jóvenes, toman fotografías constantemente haciendo uso de los modos de automatismo que les ofrecen sus cámaras. Las imágenes que obtienen pertenecen claramente a esta estética postmoderna que venimos tratando de analizar. Sus autores carecen de conocimientos técnicos y tampoco aplican un orden racional a la escena más allá de la que les impone el sentido común.

Recordemos, antes de seguir, que tanto Flusser como Bourdieu indican que sin conocimientos técnicos se pueden obtener buenas fotografías. Sin embargo, no aclaran cuál es el criterio de evaluación que emplean. Son buenas fotografías ¿para quién? En realidad la decisión de si las fotografías son buenas o malas, en primer término, la ejerce la tecnología, porque es ella, y no el operador, quien decide cómo resultará la fotografía. Y cabe señalar que sus exigencias no son demasiadas, porque resuelven los contraluces con siluetas oscuras en primer plano, presentan retratos deformados a través del abuso del granangular, distorsionan la reproducción del color, reaccionan tardíamente ante la exigencia del fotógrafo e incorporan granularidad (ruido) cuando la iluminación es insuficiente. Desde la argumentación de lo que debiera ser una fotografía correcta (desde la modernidad, podríamos decir), estas falencias atentan con lo que creemos que es una buena fotografía. No se trata de negar nuevas propues-

tas creativas, porque de hecho la tecnología presenta las herramientas para abordarlas, sino de distinguir entre casualidad e intencionalidad. La fotografía nunca debe ser un accidente.

El mirar rápido y automatizado a través de la cámara y los resultados que se obtienen, rara vez se revisan. Existe un cierto conformismo por parte del estudiante y una ausencia de criterio crítico. El análisis de la propia producción y la de otros autores, es el primer paso hacia el desarrollo de proyectos individuales valiosos. Nuestros alumnos son casi adolescentes sin una educación fotográfica formal, por lo tanto, el aprendizaje por descubrimiento tiene un fuerte impacto cognitivo. El doctor Gerardo Vaucheret, quien fuera presidente de la Sociedad Argentina de Adolescencia, expuso el tema de la relación de los adolescentes con los medios en una ponencia y de allí extraemos este concepto:

La formación de adolescentes maduros con espíritu crítico y capacidad para una utilización del medio, permitirá no sólo la prevención, sino que brindará la oportunidad enriquecedora de utilizar como corresponde los medios de comunicación social. [...] El adolescente construye su aprendizaje a partir de unas estructuras de conocimiento, de unos esquemas mentales previos. Cualquier nuevo conocimiento puede modificar los anteriores y en este caso será un adolescente más receptivo, reflexivo y crítico. Es una nueva conciencia respecto de los medios formada de la discusión crítica y racional, analítica, práctica y activa. (Vaucheret, G., 2000).

El alumno tiene en su haber importantes experiencias y conocimientos fotográficos que él no valora apropiadamente y que el docente desconoce. Es necesario descubrirlos y esto surge con naturalidad frente al análisis de sus propias fotografías, imágenes que realizó sin ningún preconcepto antes de iniciar la cursada de la asignatura. En el estudio de estas fotografías se avanza a través de interrogantes que el propio alumno debe hacerse. Así van surgiendo las motivaciones de la toma, la iluminación, el color, el proceso de realización, los elementos incluidos y, finalmente, los cambios probables para mejorar ese trabajo si fuera posible rehacerlo. En todos los casos el alumno se sorprende porque nunca antes había mirado una de sus fotografías tan detenidamente y ya no está tan convencido de que esa sea la mejor de sus fotos, cuando al elegirla sí lo estaba.

Sobre la misma base se puede encarar el estudio de imágenes de otros fotógrafos y de diferentes momentos históricos. En esta segunda etapa, ya el alumno no es tan ingenuo y sospecha de muchísimos aspectos, incluso de si la imagen es referencia de un hecho real o si responde a un diseño previo. El principal inconveniente es que el estudiante carece de información sobre los contextos que rodearon en su momento a estas imágenes. Sucede que al mirarlas desde el presente las comprenda desde enfoques erróneos. Es necesario ubicarlas en su época para relacionarlas con los hechos y con la sociedad, además de las posibilidades técnicas disponibles para su realización. De esta manera, una fotografía que con la

tecnología actual podría obtenerla cualquier aficionado, se verifica que en su momento sólo estaba al alcance de un experto. Estos análisis nos permiten evaluar, junto al alumno, cómo la tecnología modifica la estética y los puntos de vista. En la medida en que el estudiante incorpora conocimientos técnicos, la tarea se facilita (Fernández, C. A., febrero 2012: 90-94).

La tecnología ha venido convenciendo a los usuarios de que la fotografía correcta es la que se produce con su aplicación y, fundamentalmente, en dos aspectos: la nitidez de la escena y el color.

Como hemos mencionado, el principal argumento de comercialización de las cámaras es su poder resolutivo. Hay una guerra de píxeles entre los fabricantes y es lo primero que se tiene en cuenta al momento de adquirir un equipo. La publicidad ofrece y el consumidor exige máxima nitidez. La cámara cumple y brinda definición en todos los planos de la imagen. El dispositivo se preocupa de que nunca haya fotos borrosas. Las cámaras digitales compactas (las de consumo masivo), ignoran decididamente dos aspectos del lenguaje fotográfico: la posibilidad de desenfocar planos y la variable de obtener imágenes movidas intencionalmente.

Frente a una fotografía de algún autor trascendente que aplica alguno de estos recursos en sus fotos, el estudiante se siente desorientado. Sucede que muy pocas veces tiene oportunidad de ver imágenes tratadas de esta manera. Incluso la televisión entrega casi siempre todos los planos nítidos. Recién comprenderá la importancia de este lenguaje cuando él mismo pueda emplearlo.

Una de las fotos utilizadas fue *La suerte de capa* (Pamplona, 1956 de Ernst Haas)², donde se ve, en color, a un torero frente al toro, pero los personajes están completamente desdibujados. Los alumnos comentaron que resultaba difícil ver la acción porque estaba movida y que ambas figuras parecían manchas de color, como una acuarela. Todos, asimismo, dijeron que hubiesen preferido una imagen nítida.

Otro de los ejercicios, con fotografías de los alumnos, es tratar de establecer si los colores de las imágenes son iguales a los que ellos percibían en el momento de la toma. Sorprendentemente la mayoría indica que es así y la evaluación la hace sobre imágenes impresas por los más disímiles procesos y en soportes muy variados, casi nunca en papel fotográfico.

El convencimiento en beneficio de la tecnología es tanto que confían en lo que hace la cámara y en la reproducción cromática que obtienen en el comercio o a través de una impresora doméstica sobre papel obra. Sin embargo, cuando se profundiza en el análisis aparece la duda y la relación, la integración cognitiva. El alumno tiene los suficientes conocimientos sobre color, sobre sus variables, porque es un tema central del diseño gráfico, la producción de modas o cualquier otra carrera de diseño que lleve adelante. Este descubrimiento permite avanzar hacia los aspectos técnicos del control del color, en lo teórico y en lo práctico, aprovechando los dispositivos que hasta ahora dependían del automatismo del equipo. Cuando este conocimiento se transforma en sustentable el alumno lo aplica a sus producciones (Fernández, C. A., 2010: 60-62).

Ansel Adams siempre ha sido considerado como un maestro de la técnica fotográfica, pero este dominio estaba al servicio de algo más sustancial que el llamaba visualización.

El verdadero artista ve el mundo de la manera más intensa posible; es decir, de un modo penetrante y revelador. El arte de la fotografía es el arte de 'ver', y su eficiencia depende de la intensidad e integridad de esa 'visión'. [...] Incontables fotografías son aburridas y poco gratificantes debido simplemente a que transmiten solamente las luces y sombras superficiales del mundo -no la sustancia del espíritu. [...] Cuando tomamos una fotografía nunca lo hacemos para nosotros solos; es, y debe ser una comunicación que alcance al mayor número de personas posibles sin perder calidad ni intensidad (Adams, A., 1980: 2-6).

Si bien Adams tenía un concepto muy claro sobre la fotografía y despreciaba algunas expresiones que no consideraba como tales, estos fundamentos son claramente válidos en cualquiera de sus aplicaciones. Lograr que alumno se involucre y comprenda estos principios plantea cierta dificultad porque hay una resistencia cognitiva desde los conocimientos previos, de lo que siempre entendió que era la fotografía. Lo que Adams llama sustancia del espíritu debemos traducirlo como las emociones que nos produce una escena o sujeto determinado. Tenemos que convencer al estudiante de que debe visualizar y sentir aquello que quiere fotografiar, imaginándose el resultado final, la imagen que desea sobre el papel fotográfico.

La exacerbación de lo técnico, como tradición en la enseñanza de la fotografía, hizo que este concepto, que apela a una interacción emocional con la realidad, estuviese ubicado siempre en un segundo plano. Sin embargo es una constante en otras artes: "Los elementos constitutivos de la obra no residen en lo externo, sino en la necesidad interior" (Kandinsky, V., 1997: 72). "Para muchas personas tal experiencia es infrecuente, no porque su naturaleza esté privada de ella sino porque una vida concentrada en tareas y ganancias prácticas ha suprimido estas respuestas espontáneas" (Arnheim, R., 1991: 48).

Los automatismos fotográficos fueron desplazando la profundización técnica. En la enseñanza de la fotografía analógica al aprendizaje de la toma seguía el dominio del laboratorio químico, ya que sin la personalización del tratamiento de la copia y sus procedimientos especiales y de control, la tarea no estaba completa para el fotógrafo serio. La tercerización de esta etapa nunca dejó conformes a los fotógrafos. Con la fotografía digital, el laboratorio electrónico (Photoshop), representa una disciplina diferente, que comenzó y continúa enseñándose por separado.

Desde la década de 1980, los estudios teóricos y prácticos sobre la percepción y el aprendizaje dieron paso a nuevas elaboraciones que permitieron un nuevo reconocimiento a la enseñanza del arte (Eisner, E., 1995). El disparador fue, sin dudas, el trabajo del neuropsicólogo Howard Gardner cuando, ante la dificultad de incluir el talento artístico en el concepto tradicional de inteligen-

cia, desarrolló su teoría de las inteligencias múltiples (Gardner, H., 2001). En un trabajo anterior nos hemos ocupado de relacionar la enseñanza de la fotografía con las inteligencias múltiples (Fernández, C. A., julio 2007: 117-128).

Es importante, para que el alumno se comprometa con el aprendizaje, que pueda desarrollar un proyecto propio que sea de su completo interés. Partiendo desde una idea, deberá diseñar paso a paso las escenas que luego fotografiará introduciendo las soluciones técnicas a los problemas que vayan surgiendo, pero que serán en respuesta a sus necesidades conceptuales y de expresión. Los alumnos que completan el proceso obtienen producciones de alto nivel.

A través de estas estrategias el estudiante comprende la importancia de la concepción fotográfica y la pone a su servicio, dejando de lado su forma de trabajo inicial, que generalmente se apoyaba en la prueba y el error. Finalmente, dediquemos unas líneas a una tendencia que ya cuenta con algunos años y que últimamente está teniendo un mayor predicamento entre los alumnos: la Lomografía 3.

El nombre deriva de una fábrica rusa de instrumentos ópticos fundada en San Petesburgo en 1912: Lomo. Si bien en la actualidad tiene un gran prestigio, en la década de 1980 produjo una cámara que copiaba, literalmente, a una japonesa de 35 mm con lente granangular. La diferencia estaba en que el objetivo, técnicamente hablando, era increíblemente defectuoso, produciendo visibles aberraciones ópticas, saturación de color, pobre cobertura de campo y viñeteado (ángulos oscuros). Era muy económica y se popularizó tanto en la ex Unión Soviética como en sus repúblicas satélites y Vietnam.

Un par de estudiantes austríacos tomaron la idea y explotaron sus características a manera de nueva estética. Luego crearon otras cámaras que producen diferentes efectos/defectos. Algunas, con varios objetivos, superponen imágenes. Bajo eslogan "no pienses, dispara", desarrollaron una comunidad internacional (y un gran negocio), cuyos integrantes sostienen que la lomografía es una filosofía de vida. Los lomógrafos consideran a la fotografía diversión, pero también pretenden el reconocimiento artístico de sus producciones, que de hecho en algunos ámbitos tienen. Son cámaras analógicas y uno de los argumentos de su existencia es que gracias a su empleo contribuyen a que continúe la producción de películas fotográficas.

En ocasiones algunos alumnos proponen su empleo para los trabajos prácticos, algo que no es posible porque prácticamente son incontrolables en cuanto a su operación y a los resultados que brindan (dejando de lado la calidad). Pueden considerarse como auténticos exponentes de la fotografía de concepción postmoderna. Sus imágenes (como diría Lyotard) son impresentables bajo los criterios del modernismo y son el resultado de una tecnología puesta al servicio de lo casual.

Sin embargo, la lomografía puede resultar una opción válida si se la emplea en un proyecto creativo que parta del estudio de su particular manera de registrar y, a partir de este conocimiento, abordar una temática o concepto. Es decir, que su empleo que tenga un sentido. Señalemos, también, que muchísimos de los efectos

pueden obtenerse con cámaras analógicas convencionales si se las opera inteligentemente para que ofrezcan aquello que sus diseñadores jamás imaginaron, o bien agregando aditamentos ópticos sobre el objetivo.

Como docentes debemos actuar como nexo entre el conocimiento y las nuevas propuestas para fomentar su viabilidad y desarrollo, aportando las herramientas teóricas y prácticas que no pueden faltar en el ámbito de la enseñanza de la fotografía.

Aceptar el fluir de la postmodernidad, avanzando y produciendo sin reglas, por intuición para luego comprobar dónde se ha arribado, nos llevará a un punto de no-regreso.

Ray Bradbury siempre sostuvo que *Fahrenheit 451* fue su única novela de ciencia-ficción. Muchas veces se la relacionó con tiranías o ataques a la libertad de expresión, sin embargo, a pesar de haber sido escrita en 1953, bien podría considerarse como postmoderna.

En cierta época, los libros atraían a alguna gente, aquí, allí, por doquier. Podían permitirse ser diferentes. El mundo era ancho. Pero, luego, el mundo se llenó de ojos, de codos y bocas. Población doble, triple, cuádruple. Films y dios, revistas, libros, fueron adquiriendo un bajo nivel, una especie de vulgar uniformidad. [...] El hombre del siglo XIX con sus caballos, sus perros, sus coches, sus lentos desplazamientos. Luego, en el siglo XX, acelera la cámara. Los más breves, condensaciones. Resúmenes. Todo se reduce a la anécdota, al final brusco. [...] Los clásicos reducidos a una emisión radiofónica de quince minutos. Después, vueltos a reducir para llenar una lectura de dos minutos. Por fin, convertidos en diez o doce líneas en un diccionario. [...] Los años de Universidad se acortan, la disciplina se relaja, la Filosofía, la Historia y el lenguaje se abandonan, el idioma y su pronunciación son gradualmente descuidados. Por último, casi completamente ignorado. La vida es inmediata, el empleo cuenta, el placer domina todo después del trabajo. ¿Por qué aprender algo, excepto apretar botones, enchufar conmutadores, encajar tornillos y tuercas?. (Bradbury, R., 2005).

Notas

¹ Hasta hace poco tiempo el sitio http://famouspictures.org/mag/index.php?title=Altered_Images, presentaba una descripción detallada de algunas fotografías alteradas. Sin embargo, al intentar consultarlo el 15 de setiembre de 2012, resulta imposible su acceso. Queda un cache de página en el servidor de Yahoo del 9 de setiembre: <http://74.6.117.48/search/srpcache?ei=UTF-8&p=National+Geographic+Magazine+Vol+161+N%C2%B0+2+febrero+de+1982&fr=opera2&u=http://cc.bingj.com/cache.aspx?q=National+Geographic+Magazine+Vol+161+N%C2%B0+2+febrero+de+1982&d=4557154296727720&mkt=en-US&setlang=en-US&w=12286304,5ecfd7b7&icp=1&.intl=us&sig=Ob47.14iXUuSA3iGfgAjjfQ->

² Haas, Ernst (1956). *La suerte de capa*. España, Pamplona: <http://www.ernst-haas.com/colorGallery/motion/bull->

[fight.jpg](#)

³Sobre lomografía: www.lomography.com, consultado el 22 de setiembre de 2012.

Fotografías y datos adicionales sobre los autores mencionados en el texto pueden encontrarse en las siguientes páginas de la Web, consultadas el 15 de setiembre de 2012.

- Adams, Ansel: http://www.masters-of-photography.com/A/adams/adams_articles.html
- Capa, Robert: http://elpais.com/tag/robert_capa/a/
- Cartier-Bresson, Henri: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R14TE52>
- Eggleston, William: http://www.masters-of-photography.com/E/eggleston/eggleston_articles.html
- Friedlander, Lee: http://www.masters-of-photography.com/F/friedlander/friedlander_articles1.html
- Haskins, Sam: http://www.ocaiw.com/galleria_fotografi/index.php?author=haskins
- Klein, William: http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_articles.html
- Levitt, Helen: http://www.masters-of-photography.com/L/levitt/levitt_articles1.html
- Rodchenko, Alexander: <http://www.danyanovikov.narod.ru/rofo/rodlogos.html>
- Salgado, Sebastião: <http://www.amazonasimages.com/>
- Smith, William Eugene: http://www.masters-of-photography.com/S/smith/smith_articles.html
- Uelsmann, Jerry: http://www.masters-of-photography.com/U/uelsmann/uelsmann_articles.html
- Winogrand, Gary: http://www.masters-of-photography.com/W/winogrand/winogrand_articles1.html

Referencias bibliográficas

- Adams, Ansel (1944). *A personal Credo*, en *American Annual of Photography*, vol. 58. Nueva York: U.S. Photographer.
- Adams, Ansel (1980). *Fotografía en blanco y negro*. Suecia, Göteborg: Victor Hasselblad Aktiebolag.
- Arnheim, Rudolph. (1991). *Consideraciones sobre la educación artística*. México: Paidós.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bourdieu, Pierre. (1989). *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Bradbury, Ray (2005). *Fahrenheit 451*. Madrid: Planeta.
- Casais, Eric (2004). *Fotoperiodismo y fotoarte*, en <http://www.saladeprensa.org/art531.htm>, consultado el 15 de setiembre de 2012.
- Fernández, Carlos Alberto (julio 2007). *Fotografía e inteligencias múltiples* en *Actas de Diseño*, año 2, N° 3, II Encuentro Latinoamericano de Diseño en Palermo, Comunicaciones Académicas. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Foro de Escuelas de Diseño.
- Fernández, Carlos Alberto (febrero 2010). *El aprendizaje sustentable en la enseñanza de la fotografía* en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, año

XI, vol. 13. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

- Fernández, Carlos Alberto (febrero 2012). *La necesidad de construir contextos* en Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, año XIII, vol. 18. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

- Fontcuberta, Joan. (1987). *El beso de Judas*, fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili.

- Fox-Talbot, Henry (1844). *The pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans.

- Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

- Gardner, Howard (2001). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.

- Gardner, Howard (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.

- Habermas, Jürgen (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Santillana.

- Jaime Garza, María Sylvia (2001). *Ética y posmodernidad*. México, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, en línea en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/te/1020145749/1020145749.html>, consultado el 17 de setiembre de 2012.

- Kandinsky, Vassily (1997). *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Need.

- Lyotard, Jean François. (1991). *La condición posmoderna*. Informe sobre el saber. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.

- Majoli, Alex (2012). *Egypt in the moment* en <http://ngm.nationalgeographic.com/2012/05/nile-journey/majoli-photography/#/08-giza-pyramids-before-after-670.jpg>, consultado el 14 de setiembre de 2012.

- Merlé, Daniel (13 de marzo de 2011). *Todos somos fotógrafos* en Revista La Nación. Buenos Aires: La Nación.

- Ocampo, Silvina (1976). *Las fotos en El cuento argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Otero, Pedro (1980). *Audio inédito*, archivo del autor.

- Vásquez Rocca, Adolfo (mayo 2011). *La posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos en Eikasia*. Revista de Filosofía, año V, N° 38, en línea: <http://www.revistadefilosofia.com/38-03.pdf>, consultado el 17 de setiembre de 2012.

- Vaucheret, Gerardo (2000, 14-17 de junio). *Educación del sentido crítico ante los medios de comunicación en XXIX Congreso Nacional Ordinario de Pediatría de la A.E.P.* España, Tenerife, en línea http://www.scptfe.com/microsites/Congreso_AEP_2000/Ponencias-htm/G_Vaucheret.htm, consultado el 17 de setiembre de 2012.

Abstract: The ceremony photograph, from the amateur could get their own images, and respect for the profession, just suffered modifications in more than eight decades. Scanning and within the framework of postmodernism, the relationship between photography and society has been substantially altered and must be considered in the teaching-learning process.

Key words: Photography - digitalization - modernism - Postmodernism - teaching - learning - criticism - automatism.

Resumo: A cerimônia de fotografar, desde que o fã pôde obter suas próprias imagens, e o respeito pela atividade profissional, apenas sofreu modificações em mais de oito décadas. Com a digitalização e no marco da pós-modernidade, a relação entre fotografia e sociedade alterou-se substancialmente e deve ser considerada no processo de ensino-aprendizagem.

Palavras chave: fotografia - digitalização - modernidade - post-modernidade - ensino - aprendizagem - crítica - automação.

(*) **Carlos Alberto Fernández.** Periodista, fotógrafo, investigador, diseñador gráfico, editor. Docente en disciplinas fotográficas en diversas entidades públicas y privadas. Profesor de la Universidad de Palermo en el Departamento Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Más debate, y menos intolerancia, para lograr una sociedad mejor

Claudio Garibotto (*)

Fecha de recepción: agosto 2012

Fecha de aceptación: octubre 2012

Versión final: diciembre 2012

Resumen: En estos tiempos de una violencia verbal cada vez más fuerte, parece no haber lugar para el debate. ¿La solución? Formar jóvenes más respetuosos y con capacidad de diálogo. El ejemplo debe comenzar en la casa, pero desde la primaria, y también en la facultad, debe fomentarse la tolerancia.

Palabras clave: Debate - jóvenes - diálogo - tolerancia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 189]

Hoy en día, tal vez como nunca antes, se están viviendo tiempos muy violentos. Y no me refiero, en este momento, a la inseguridad, a los robos que son noticias a diario,

y muchos de ellos con finales trágicos. Al tipo de violencia a la que me refiero es a la verbal, que suele alcanzar grados extremos e increíbles. Y es producto de esta