



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
VILLA MARIA

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

Un libro-objeto para recuperar el cuerpo

Año
2018

Autoras
Kuchen, Regina y Lvovich, Lea

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Kuchen, R. y Lvovich, L. (2018). *Un libro-objeto para recuperar el cuerpo*. 20vo Congreso REDCOM. Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales. Villa María: Universidad Nacional de Villa María



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Un libro-objeto para recuperar el cuerpo

Regina Kuchen y Lea Lvovich

En este trabajo nos interesa abordar la relación entre las formas de representación y el conocimiento, con la convicción de que es fundamental pensar en los captores sensoriales implicados en los distintos lenguajes comunicacionales a la hora de producir o seleccionar materiales destinados a comunicar conocimientos. Consideramos que la cuestión de los sentidos, sus características, las potencialidades y las debilidades de los lenguajes asociados no son suficientemente consideradas ni en la formación de los comunicadores ni en la mayoría de sus prácticas profesionales.

Recuperar el cuerpo quiere decir tener conciencia del cuerpo y, como diría Calvino, darle espacio. Pain¹ afirma que el cuerpo forma parte de los aprendizajes como instrumento de apropiación del conocimiento. Desde esta consideración, no existe aprendizaje descorporizado: la escucha y el mirar “requiere(n) de un compromiso corporal, la persona que mira y escucha está poniendo el cuerpo”.²

Nuestra intención es indagar las diferencias en ese *poner el cuerpo*, al mirar y al escuchar.

En una primera parte, proponemos, a partir del análisis de las características de la vista y el oído como principales sentidos de nuestra cultura, abordar las formas de representación asociadas y su relación con el conocimiento. Desde este horizonte teórico, vamos a presentar el Proyecto “Recuperar el cuerpo”, que desarrollamos en el marco de la Convocatoria 2015 “Universidad, Diseño y Desarrollo Productivo” de la Dirección Nacional de Desarrollo Universitario y Voluntariado. Las aproximaciones teóricas son resultado de una primera etapa de indagación sobre la temática de los sentidos³ y han sido inspiradoras de dicho proyecto, cuya finalidad es la realización del prototipo de un libro objeto de lectura colectiva. A la vez, el trabajo concreto con ese dispositivo, que convoca a los distintos sentidos, ha generado nuevos interrogantes que servirán de punto de partida para próximos proyectos de estudio.

¹ En CALMELS, D., (2011), “La gesta corporal. El cuerpo en los procesos de comunicación y aprendizaje”, Revista *Desenvolupa* N° 32, Barcelona, Pág. 2.

² CALMELS, D., Op. Cit., Pág. 2.

³ De hecho, este trabajo retoma parte de la Ponencia “Pensar los lenguajes comunicacionales desde los sentidos” presentada en el Congreso “Desafíos de la comunicación/educación en tiempos de restitución de la público”, organizado por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, en 2012.

Sentidos y conocimiento

Los sentidos ocupan un lugar importante en nuestro modo de conocer el mundo. El estudio de los captos sensoriales posee una muy larga data. Por citar sólo algunos casos podemos remontarnos a la *Metafísica* de Aristóteles, apreciaciones en el *Fedro* y *República* de Platón, las *Confesiones* de San Agustín, *El tratado de las sensaciones* de Condillac, la *Metacrítica* de Johann Herder y así podemos seguir hasta nuestros días pasando por George Simmel, Maurice Merleau-Ponty, David Le Breton, Diane Ackermann, Michel Mafessoli, Daniel Calmels, por citar algunos.

En muchos de estos textos se presupone un orden de los sentidos, cuya descripción varía considerablemente en el devenir histórico. Es decir, las relaciones que entre éstos se establecen, de centralidad, de agudeza, etc. no son de índole estrictamente biológica, sino que la cultura opera en la base de cada nueva configuración perceptual... Y no es necesario remontarse a la preeminencia del olfato antes de que el hombre se irguiera, tal como lo hace RomanGubern (1987), ya que este fenómeno es de ocurrencia continua. RaffaeleSimone (2001) identifica tres revoluciones en la historia del conocimiento humano (invención de la escritura, de la imprenta y la tercera fase representada por la informática y la telemática) en las que el orden de los sentidos y el papel que cada uno de ellos tiene en la formación del conocimiento se ve modificada.

No nos interesa describir ese orden ni presentar un planteo antinómico entre vista y oído. Por el contrario, si bien acordamos que “las vivencias suministradas por cada sentido son específicas y diferenciadas”⁴, creemos que las interacciones entre los mismos deberían también tener un lugar aquí. Por lo pronto, nos limitaremos a describir las características de cada sistema perceptual, a los efectos de sopesar el potencial cognitivo en los dispositivos comunicacionales que se generan a partir de los lenguajes respectivos.

En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty sostiene que cada órgano de los sentidos interroga al objeto a su manera. Acorde con este planteo, rescatamos la propuesta de ElliotEisner en torno a la necesidad de examinar los sentidos para identificar el papel que tienen en los procesos intelectuales: “El hecho de que las cualidades del entorno sean múltiples significa que las formas en que pueden conocerse esas cualidades también son múltiples en potencia.”⁵ Eisner critica la tendencia a considerar como menos intelectuales (en tanto demandan poco del pensamiento o la inteligencia) a aquellas tareas inscriptas en el

⁴ GUBERN, R., (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Pág. 4.

⁵ EISNER, E., (1987), *Procesos cognitivos y curriculum. Una base para decidir lo que hay que enseñar*. Pág. 78.

universo de los sentidos o el afecto, como una mirada parcializada con efectos empobrecedores en educación, en tanto “la formación de conceptos depende de la construcción de imágenes derivadas del material que proporcionan los sentidos.”⁶

Es decir, en palabras de Simone: “Cuando se comparan el ojo y el oído, no nos preguntamos sólo cómo funcionan estos órganos en la percepción. Se hace algo más: se supone que cada uno de los dos sentidos, dado que pueden percibir cosas distintas, da acceso a **distintas modalidades de conocimiento** e incluso a contenidos distintos de experiencia.”⁷

Escuchar

Roland Barthes considera que: “Mucho antes de que se inventara la escritura, incluso antes de que la figuración mural empezara a practicarse, se produjo algo que quizás es lo que distingue de modo fundamental al hombre del animal: la reproducción intencional de un ritmo.”⁸

Ubicados ya en la escritura, nos encontramos con que el sonido continuó primando: “La lectura en voz alta siguió siendo entonces la base fundamental de las diversas formas de sociabilidad, familiares, cultas, mundanas o públicas, y el lector que busca muchos géneros literarios es un lector que lee para los otros o un ‘lector’ que escucha leer.”⁹

Resulta interesante la descripción que San Agustín hace del modo en que lee su maestro Ambrosio. Llama la atención de San Agustín, el hecho de que Ambrosio prácticamente nunca lee en voz alta. En esta admiración se plasma el carácter novedoso de la lectura silenciosa. Ledesma (2000) relaciona esta circunstancia con la característica visual que adquirirían los textos antiguos: por más de un milenio se escribieron sin separación entre palabras, sin marcas de diferenciación entre mayúsculas y minúsculas, sin signos de puntuación... “Eran textos uniformes, textos en bloque, textos monolíticos que reclamaban otro modo de leer. Este modo fue la lectura en voz alta, porque vocalizando, era más sencillo **orientarse** en esos textos que no tenían marcas para la orientación.”¹⁰

Ver

⁶ Ídem. Pág. 68.

⁷ SIMONE, R., (2001), *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Pág. 19. El remarcado es nuestro.

⁸ BARTHES, R., (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Pág. 246.

⁹ CHARTIER, R., (1995) *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. Pág. 253.

¹⁰ LEDESMA, M., (2000) “En un principio fue el verbo”. Pág. 12. El remarcado es nuestro.

La invención de la imprenta, y la consiguiente difusión de libros, contribuyó a reconvertir el rol de los sentidos: se transfieren a la vista privilegios que hasta entonces tenía el oído. Según Le Breton, “la lectura es una conquista de la vista; redistribuye el equilibrio sensorial”¹¹.

Simone sostiene que ya la escritura elevó al ver por sobre el oír¹² pero con una importante transformación, una nueva forma de percepción: la visión alfabética, “que permite adquirir informaciones y conocimientos a partir de una serie lineal de símbolos visuales, ordenados unos tras otros de la misma manera que los signos alfabéticos en una línea de texto.”¹³

Mientras la escritura aportó la posibilidad del distanciamiento y consecuentemente de reflexión, reconfigurando el pensar al dotarlo de una nueva estructura, la imprenta conllevó el pasaje de un público de oyentes a uno de lectores, con la diferencia que esto entraña: “se escucha en compañía, se lee en solitario.”¹⁴ Esto abre sugerencias en cuanto a los tipos de actividad y vínculos sociales que habilita cada uno.

Pero es la ciencia a partir del siglo XVII la que define taxativamente la centralidad de la vista en relación al conocimiento humano, al poner a la observación como uno de sus pilares básicos. Es una “ciencia del ver y de la vista”¹⁵, que ayudándose en los dispositivos técnicos de la época recurre a observar lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande, extendiendo los límites naturales del sistema visual.

Tanto es así, que aún nos quedan vestigios de esta relación profunda entre vista y conocimiento en metáforas de uso frecuente en nuestra cotidianeidad: claridad, nitidez, miopía, ceguera, perspectiva, punto de vista, iluminismo, luz, transparencia...hablan del conocimiento en términos de visión sensorial.

Racionalidad / emotividad

Mario Kaplún se refiere al oído como el sentido más vinculado a las vivencias emotivas del ser humano y plantea la potencialidad de la comunicación afectiva para la radio. Afirma que la palabra hablada suma imaginación y afecto a lo conceptual. De allí que considere que “un

¹¹ LE BRETON, D., (2007), *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Pág. 37.

¹² Entendemos que la afirmación de Simone no es necesariamente contrapuesta al planteo de Chartier y Ledesma, sino que se trató de un proceso paulatino.

¹³ SIMONE, R., Op Cit. Pág. 33.

¹⁴ Ídem. Pág. 40.

¹⁵ Ídem. Pág. 24.

elemento estético, emocional y afectivo debe estar siempre presente en la comunicación radiofónica si se la quiere eficaz”¹⁶.

En esta misma línea, Eisner sostiene que “no puede existir ninguna actividad cognitiva que no sea a la vez afectiva”¹⁷. En ese sentido, el oído parecería contar con la ventaja de poder combinar lo conceptual con lo afectivo. Si nos preguntamos por qué, tal vez la respuesta pase por la disposición del órgano auditivo.

“Cuando percibimos una imagen, por definición, la percibimos fuera de nuestro cuerpo; es más, es necesario que sea fuera y a una cierta distancia de nuestro cuerpo la que, si se acorta demasiado, dificulta la percepción; esto no es verdad si se trata de una fantasía o de una alucinación pero, precisamente, las riquezas de sus juegos consisten en considerarlas, aunque más no sea provisoriamente, externas a nuestro cuerpo. La percepción auditiva, en cambio y también por definición, es interna a nuestro propio cuerpo; de allí, seguramente, el misterio, hasta la angustia, que genera el desconocimiento de la fuente.”¹⁸

Es importante destacar que mientras toda imagen es externa, lo que se escucha penetra en el oído, que es el único órgano desarrollado y con experiencia de percepción aún antes de nacer. El sonido intrauterino atraviesa sólidos y líquidos e ingresa en el oído, con la sola condición de que éste funcione.

El oído está abierto al mundo y su pabellón auditivo obra como un embudo. Así, según Le Breton, este órgano: “lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia fuera del mismo”¹⁹.

Mientras el oído no tiene párpados, no puede cerrarse, el ojo tiene la capacidad de proteger nuestra intimidad haciendo uso de distintas estrategias (desviar la mirada, cerrar los párpados para no ver, regular la cantidad de luz a recibir, disponer sucesivos focos y profundidades de campo...). Nada de esto está al alcance del oído, porque uno siempre está en el centro de los sonidos. Lo oído ocurre dentro de uno mismo, no hay límite preciso entre el cuerpo y lo que suena.

Herman Parret considera que la voz es cuerpo en evanescencia, que toca al oído de otro. Y agrega: “Diremos que la carne de lo audible es más densa, más opaca, más erótica que la carne de lo visible, siempre más estructurada, más transparente, más cerebral. La magnificencia de la voz y de su tono, del trabajo de la garganta en la sonoridad vocal, como

¹⁶ KAPLÚN, M., (1978), *Producción de programas de radio. El guión. La realización*. Pág. 63.

¹⁷ EISNER, E., Op. Cit. Pág. 58.

¹⁸ FERNANDEZ, J., L., (2004), “Imágenes impresas de los medios de sonido”.

¹⁹ LE BRETON, D., Op. Cit. Pág. 97.

dice Barthes, nos hace comprender por qué lo sonoro es más cercano al cuerpo y al rumor de la vida: lo audible lleva en sí el ritmo sordo de los cuerpos, el *tempo* de las existencias, la densidad de los afectos.”²⁰

Por contraposición, se suele asociar a la vista con el pensamiento. Así lo podemos notar si atendemos a metáforas de uso muy común: claridad, perspectiva, punto de vista, contemplación. La ignorancia, por su parte, es ceguera y oscuridad.

Parret señala, además, una estrecha relación entre la vista y el poder: la vista no solo es la reina de los sentidos sino que “Ver es ejercer poder. También es adquirir saber”... y asocia esto a que se han “fabricado ontologías como si lo real y lo objetivo equivalieran a lo visible”²¹.

Y así como el oído es el único órgano con experiencia de percepción antes de nacer, “en los vertebrados el ojo comienza a desarrollarse en el embrión antes que ningún otro órgano, en razón de su superior complejidad morfológica”²². Recordemos que en el estadio evolutivo humano “aprender a ver sólo quiere decir aprender a identificar y a diferenciar los rasgos del campo visual, lo que constituye más una operación intelectual que estrictamente sensorial”²³. Y este complejo proceso atraviesa fases tales como la atribución de la característica de sólido a los objetos, el reconocimiento de profundidad y relieve (visión estereoscópica), la permanencia del objeto (constancia de tamaño y de la forma), la construcción del espacio visual...

Por otra parte, no resulta menor en este punto, la descripción de los efectos de la escritura en el sistema perceptual humano. Tal como define Simone, ésta tuvo una consecuencia revolucionaria: “Por efecto de la escritura, la visión alfabética amplió, así pues, la gama de las modalidades de percepción preexistentes, incrementando las vías de formación del conocimiento. Además (...) se desarrolló una oposición entre dos tipos de inteligencia (o más bien dos modos de trabajar de la inteligencia): la simultánea y la secuencial. La primera opera sobre datos simultáneos y por así decir sinópticos (como los estímulos visuales, que se presentan en gran número en el mismo momento, y entre los cuales es difícil establecer un orden) y en consecuencia ignora el tiempo; la segunda opera en cambio en la sucesión de los estímulos, y los coloca en línea, analizándolos y articulándolos”²⁴.

²⁰ PARRET, H., (1995), *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Pág. 84.

²¹ Ídem. Págs. 81, 82.

²² GUBERN, R., Op Cit. Pág. 6.

²³ Ídem. Pág. 17.

²⁴ SIMONE, R., Op Cit. Pág. 33.

Si bien es cierto que Simone considera que la visión alfabética “aumentó con un instrumento formidable (la inteligencia secuencial) el equipo cognoscitivo del hombre moderno”, esta apreciación resulta cuestionable al menos en el siguiente sentido: ¿el hombre no ha hecho uso de la inteligencia secuencial en la oralidad? Probablemente el nuevo modo de trabajar de la inteligencia tuvo que ver más con combinar lo secuencial con la fijeza en el plano: esta operatoria permitió otras formas de actividad mental, otro tipo de síntesis, que pueden llegar a ser muy complejas.

Por otra parte, debemos evitar quedar atrapados en un planteo de oposición entre imágenes y escritura. Es más, tal como sostiene Machado, la escritura “nace en el seno de las propias artes visuales, como un desarrollo intelectual de la iconografía. (...) La primera forma de escritura que se conoce es, por lo tanto, la iconográfica, que deriva directamente de una técnica de recorte de imágenes”²⁵.

Focalizar la capacidad de lo visual en la visión alfabética, reduce significativamente el potencial cognitivo de la imagen (informativo, estético, afectivo²⁶...). Es más, consideramos que en la combinatoria entre lo lineal y lo no-lineal en el plano (como sucede en esquemas, tablas y diagramas) radica la posibilidad de complejas síntesis cognitivas que no podrían darse de otro modo.

Estabilidad / fugacidad

Una diferencia insoslayable en el análisis de los sentidos que nos ocupan es la relación tiempo / espacio, con su correlato en lo fugaz / permanente. El sonido, que se desarrolla en el tiempo, es fugaz, transitorio e inasible. La imagen visual al desplegarse en el espacio tiene estabilidad y permanencia lo que le aporta seguridad, en tanto siempre se puede volver sobre ella.

Simmel sugiere que cada sentido conlleva una serie de potencialidades sociológicas. En la “Digresión sobre la sociología de los sentidos” trabaja especialmente la diferencia entre los sentidos que nos ocupan: “El oído nos da la revelación del hombre en la forma del tiempo; la vista, empero, nos ofrece también lo permanente de su esencia, la huella de su pasado, en la forma sustancial de sus rasgos, de tal manera que, por decirlo así, vemos simultánea la sucesión de su vida.”²⁷

²⁵ MACHADO, A., (2002) “El cuarto iconoclasmo”. Pág. 8.

²⁶ En el sentido que lo plantean los autores alineados en el giro icónico, como el caso de Keith Moxley, según la cual la imagen es entendida como presencia (status existencial) y con capacidad de afectación (en tanto trasladan una carga emocional).

²⁷ SIMMEL, G., (1939) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Pág. 241.

Esto parece ubicar al oído como el sentido de lo fugaz, de lo transitorio. Sin embargo, “existe una compensación de esa diferencia entre los sentidos, compensación que tiene, sociológicamente, una gran importancia, y proviene de que recordamos mucho mejor lo oído que lo visto, a pesar de que lo dicho por un hombre desaparece para siempre, mientras que para la vista ese hombre es siempre un objeto relativamente estable”²⁸.

Si se compara a la música con las artes plásticas se puede advertir que la primera promueve una relación más dinámica y participativa entre la obra y su oyente. Según Parret, el espectador mantiene la estabilidad frente a un objeto fácilmente referenciable. “Escuchar la música, por el contrario, desestabiliza la psicología del auditor, ya que debe constantemente remitirse a su memoria y a su facultad de proyección y expectación.”²⁹

Ong plantea que la condición verbal dominada por el sonido tiene características acumulativas antes que analíticas. Estas últimas se corresponden con la vista, a la que define como un sentido que divide por partes.

También Eisner destaca estas diferencias entre lo que se escucha y lo que se ve. Se pregunta cómo sería una representación visual del suspenso, por ejemplo, que es más temporal que espacial y destaca que “con la visualización, las relaciones complejas pueden reflejarse en el espacio más que en el tiempo. Cuando las cualidades están dispuestas en el espacio, es posible examinar ciertas relaciones, se reduce la carga en la memoria y se posibilitan formas de manipulación conceptual que serían incómodas si tuviera que emplearse un modo de pensamiento lineal y temporal”³⁰.

En tanto, la memoria es fundamental para la percepción auditiva. Lo que se escucha es insumo para la producción de imágenes acústicas, con una fuerte intervención de la imaginación. En este proceso participa siempre el pasado, desencadenando el mecanismo memorístico para integrar asociaciones de ideas pretéritas y presentes. (Balsebre, 1996)

El proceso que se desencadena al escuchar requiere de la participación del oyente. En él interviene la imaginación, la memoria, la asociación de ideas. Se podría decir que al escuchar no sólo se escucha. El idioma francés lo sugiere a través del verbo *entendre*, que significa escuchar y comprender. Martin Heidegger lo apunta en *Ser y tiempo*: “no es casual que digamos, cuando no hemos escuchado ‘bien’, que no hemos ‘comprendido’”.³¹

²⁸ Ídem. Pág. 242.

²⁹ PARRET, H., Op Cit. Pág. 92.

³⁰ EISNER, E., Op Cit. Pág. 81.

³¹ HEIDEGGER, M., (1962), *El Ser y el tiempo*. Pág. 182.

La posibilidad analítica de la permanencia de lo visual en el plano, queda descrita sobradamente en la descripción que hace Dagognet del “papel heurístico y metodológico (cuando no también lo es inclusive hasta ontológico) en la investigación científica” que tiene la imagen en relación “al potencial simbólico del diagrama, la imagen que organiza y explica, la imagen lógica (...)”³². Además, la posibilidad de plasmar varias imágenes en el plano, permite el análisis y la comprensión de fenómenos dinámicos (vuelo de los pájaros, trote del caballo, marcha humana...)

Simmel reconoce que somos, al mismo tiempo, algo permanente y algo que fluye, y que vista y oído se complementan. No se trata, entonces, de establecer jerarquías de sentidos, sino de tener en cuenta estas características a la hora de producir o decidir el consumo de determinados materiales en educación/comunicación.

Como sostiene Eisner: “Algunos aspectos de la experiencia humana se expresan sencillamente mejor mediante ciertas formas y no otras”³³. Saberlo, reconocer las particularidades de cada forma de representación, nos habilita a preguntarnos a qué sentido nos conviene recurrir en cada caso, con qué dispositivo trabajar y cómo generar incluso, prácticas complementarias en / con nuestras producciones comunicativas.

Estas preguntas, además de ser objeto de nuestras indagaciones, han sido compartidas en el curso “Pensar los lenguajes comunicacionales desde los sentidos”, correspondiente al Programa Nacional de Formación Permanente “Nuestra Escuela” en 2015, y han sido la base de la creación de un dispositivo lúdico y educativo que involucre a los sentidos: un libro-objeto de lectura colectiva, diseñado para ser distribuido en los grados superiores de las escuelas primarias.

Recuperar el cuerpo: la producción del libro

Con “Recuperar el cuerpo” apuntamos a generar un producto estético que active todo el instrumental sensorial de los lectores en un recorrido lúdico cuya resolución interpretativa no está garantizada.

Estas condiciones implican una experiencia sensible múltiple que, por un lado, juegue con la tridimensión, la generación de movimientos y sonidos simples a partir de la fricción (mediante técnicas propias de la ingeniería de papel y del *pop up*), que combine aplicaciones propias de las nuevas tecnologías (códigos qr que remiten a audios y pequeños videos, y

³² MACHADO, A., Op. Cit. Pág. 59.

³³ EISNER, E., Op. Cit. Pág. 88.

códigos de Realidad Aumentada a ser activados a partir de los celulares) y que, por otro lado, implique la co-operación al momento de poner el cuerpo en la lectura.

Nos interesaba producir un libro que invite a permanecer, en el sentido planteado por Calmels: no para prolongar sino para concretar una experiencia que se desarrolle sin aceleramiento. “Llamaré *producciones de temporalidad* a las prácticas y las relaciones que favorecen tiempos de espera, de pensamiento compartido, de contemplación, todos ellos enmarcados en un ritmo que fluye sin violentar los procesos biológicos y las cadencias personales de cada cuerpo, tiempos donde el cuerpo se hace presente a través de sus *manifestaciones*. Como *producciones de temporalidad* considero el relato, la contemplación, la conversación distendida, la escucha pausada, los rituales de inicio y fin, el juego compartido, elementos propios de la *lógica de la eficacia*.”³⁴ Si lo pensáramos desde la *eficiencia*, por el contrario, nos encontraríamos con la preeminencia de la rapidez y lo activo por sobre lo interactivo, dejando así poco espacio a la escucha, el diálogo, el juego compartido.

El andamiaje teórico que sustenta este producto experimental son las reflexiones sobre los sentidos de la vista y el oído y las implicancias cognitivas que pueden tener los lenguajes comunicacionales vinculados... pero el trayecto se volvió una aventura compleja que nos encontró poniendo el cuerpo —poniendo los cuerpos... porque no solo la lectura es colectiva sino también la producción editorial—, e imaginando los otros cuerpos lectores en este libro.

El proceso de creación requirió un trabajo sostenido de un año y medio, con reuniones semanales, avances, retrocesos, dudas, placer estético, cuestionamientos teóricos y mucha energía.

El equipo de trabajo está constituido por docentes, un artista plástico que fue docente de la institución y estudiantes de comunicación, específicamente orientados a lo visual y lo radiofónico. Si bien varios de los participantes teníamos experiencia en proyectos editoriales, e incluso en proyectos editoriales no convencionales, el hecho de que la lectura fuera “colectiva” implicó una variable insoslayable, que nos desafió durante todo el proceso.

Más allá de nuestras reflexiones previas sobre las características de los sentidos de la vista y el oído, se trabajó en forma intuitiva y posteriormente a partir de la teoría, intentando “ubicar” los cinco sentidos en los continuos analizados más arriba (Emotivo / Racional, Fugaz / Estable), a los que sumamos los siguientes: Contacto / Distancia, Planos (existencia o no de distintos planos), Posibilidad de “desconexión” o de neutralización y Posibilidad de

³⁴ CALMELS, D., (2013), *Fugas: el fin del cuerpo en los comienzos del milenio*. Pág. 111.

ampliación, reducción, guardado. No creemos que se traduzca cabalmente en el recorrido del libro (aunque es obvio que están y que pueden reconocerse), sin embargo estas discusiones fueron apareciendo y reversionándose durante todo el proyecto.

Acerca del contenido

Podemos describir a la historia que se cuenta como un relato abierto. A nivel general, esta condición nos permitió limitar el uso de la palabra escrita, ya que esta es esencialmente visual, a las secciones en que era necesaria una interpretación más ajustada. En el resto no es indispensable que todas las piezas de esta especie de rompecabezas estén reconocidas o descifradas. Esta decisión comunicacional se apoya (y confía) en la posibilidad de cooperación entre los lectores, lo que se supone que enriquecerá la experiencia, permitiendo completar algunos "agujeros" o corregir algunas interpretaciones erróneas.

I. También nos permitimos que en la **tapa** del libro hubiera una invitación a no entrar. Una señal de peligro que funciona como advertencia, y que pretende activar la curiosidad: cuando se abre una especie de tapa falsa (de menor tamaño que el libro), se levanta una serpiente que irá apareciendo a lo largo de toda la historia.

II. La **primera escena** se presenta como un gran espacio caótico, desordenado, muy colorido. Hay seis "puestitos" que ofrecen un recorrido exploratorio, intuitivo, a descifrar a partir de los distintos sentidos. Son mensajes a los que se puede acceder en forma aleatoria y que, incluso si alguno no se llega a develar, no obstaculiza la consecución del recorrido. Se propone una lógica relacionada con la "jugabilidad asimétrica" (propia de los videojuegos) en donde no hay una sola solución posible, no todos los participantes tienen la misma información, y puede ser una estrategia *eficaz* la cooperación.

Es decir, tanto en esta escena como en algunas de las posteriores, se genera una espacialidad abierta, que puede ser accedida desde cualquier lado, sin arriba ni abajo, ni derecha ni izquierda (pensando justamente en la lectura colectiva).

En la concreción de esta escena se puso en juego la dificultad que entraña la fugacidad del sonido para interpretar determinados mensajes. Se había pensado inicialmente en reproducir una oración breve en código morse: compuesto por una secuencia de rayas y puntos (sonidos largos y sonidos cortos). El archivo se reproduce en el celular, mediante un código qr y puede repetirse las veces que sea necesario para descifrar el mensaje. Tras varias pruebas se llegó a la conclusión de que resultaría muy difícil decodificarlo sin poder manipular la reproducción del sonido como lo haríamos desde una computadora (a esto se le suma que al abrirlo directamente desde el qr no despliega el registro gráfico del sonido, que

en este caso resulta una gran ayuda) y, para evitar posibles frustraciones, optamos por una sola palabra. De este modo, la interpretación del texto en morse, un texto sonoro que, como tal, transcurre en el tiempo, resulta mucho más accesible.

Una dificultad similar se nos presentó para la participación del sentido del tacto a través del Braille: es necesaria mucha ejercitación para poder identificar las irregularidades de la superficie sin la ayuda de la vista. Consecuentemente decidimos que la oración en Braille se pudiera ver, además de ser tocada. (Obviamente en ambos casos, Morse y Braille, los alfabetos correspondientes están a la vista, y el lector puede ir y venir del mensaje al código gracias a la estabilidad propia de lo que se despliega en el plano).

En cuanto a la historia: en esta primera instancia la lectura de los mensajes en distintos lenguajes y soportes nos hace saber que el libro está hechizado, que hay ciertos personajes encerrados en una caja y que habrá que liberarlos para que nos ayuden a desechizar al libro, que no se puede comunicar.

III. En la página siguiente se yergue una caja central con la que se puede interactuar: se puede mirar lo que hay adentro a partir de un orificio que tiene una rueda de color, se puede escuchar cómo suena moviendo sucesivamente una palanquita y se puede palpar una superficie colocando el dedo dentro de la caja.

Para este momento del libro nos inspiramos en dos autores que quizás nunca antes se habían cruzado: Walter Ong y la escritora y dibujante Isol. Ong se refiere a una caja para señalar que la vista no puede percibir un interior y por lo tanto adolece de la ingenuidad derivada de quedarse sólo en las apariencias. Agrega que el tacto puede percibir la interioridad, pero al hacerlo, la destruye (para descubrir si una caja está vacía o llena, podemos hacerlo con la mano, pero debemos romper una parte de esa caja). El gusto y el olfato no aportan en esta tarea. El oído, por su parte, “puede registrar la interioridad sin violarla”³⁵. En lugar de romper la caja, podemos escuchar qué suena al golpearla levemente.

El cuento *Regalo sorpresa* de Isol aborda un camino similar encarnado en la curiosidad de un niño por descubrir qué contiene la caja de su regalo de cumpleaños. La levanta para evaluar su peso, trata de escuchar si suenan ronquidos, tintineos o algún canto, la empuja para comprobar si puede rodar. La llegada de sus padres interrumpe la pesquisa y recién al día siguiente se devela el misterio: en la caja hay un libro. Un libro que contiene todo lo que el niño había imaginado al escrutar el paquete.

³⁵ ONG, W., (1996), Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. Pág. 75

En nuestro caso, la caja permite la cooperación entre los sentidos, tal como lo hacemos en la vida cotidiana o como, según Calmels, hacen los médicos cuando buscan signos para diagnosticar a un paciente: "Para que esto sea posible utiliza su propio cuerpo como perceptor de las alteraciones. Todo malestar se muestra de alguna forma a los sentidos. Así es como en el campo de la medicina los cuatro métodos clásicos utilizados para el diagnóstico clínico son orientados por los sentidos: *auscultación* y *percusión* por el oído, *inspección* por la vista, *palpación* por el tacto. Esta forma de ‘atender’ al cuerpo del enfermo, este acto profesional de ‘prestar atención’, si bien se resume en el ‘ojo clínico’, sensorio que goza de mayor prestigio y credibilidad, deja entrar en juego también los demás sensorios del profesional."³⁶

La elaboración de la caja tuvo su complejidad, ya que hubo que ir probando qué tipos de sonidos se podían generar con materiales simples, livianos, pasibles de ser incorporados a un libro. Luego se trabajó la incorporación de una variedad cromática y diferentes texturas. Con estos elementos medianamente resueltos, comenzamos a construir a sus “habitantes”. ¿Cómo eran los personajes que estaban en esa caja?

Esta ha sido una tarea de múltiples dimensiones y con varias reversiones. Se decidió que dos de ellos iban a focalizar la experiencia sensorial en un único sentido (visual y auditivo) y el tercero iba a jugar con la relación entre estos; para lo cual se recurrió al concepto de abrochadora. El estudio de los personajes incluyó además de esta característica, la relación con los colores y los sonidos de la caja, la velocidad y el tipo de movimiento que podía hacer a partir de su estructura, etc. En otras palabras, si cada uno representaba un sentido, ¿qué característica "visual" podía tener ese personaje que lo asociara al sentido en cuestión? Y una vez que tuvimos una idea de la forma... ¿cómo se podían mover? ¿con qué velocidad? ¿cómo sonaba ese movimiento?

Todo este proceso aparece plasmado en la “liberación” de los personajes mediante un dispositivo lúdico que interroga sobre lo que suena, lo que se toca y lo que se ve en la caja. A través del recurso de la Realidad Aumentada, una vez que se llegó a una respuesta favorable, tres extrañas criaturas aparecen y salen volando, pero en absoluto silencio. Esto se debió a que el programa de RA que decidimos utilizar (porque cede permiso de uso gratuito para instituciones educativas y posee buenas prestaciones comparado con *softwares* pagos) no tiene la posibilidad de incorporar sonido.

Este condicionamiento termina generando una consecuencia positiva para el proyecto: la identificación de qué sonido corresponde con qué movimiento/personaje pasa a ser una

³⁶ CALMELS, D., (2013), Op. Cit. Pág. 155.

actividad cognitiva en sí misma. La experiencia que se propone es un vuelo escindido: la animación y el sonido se activan independientemente, a partir de formatos y aplicaciones (App) diferentes. Pero no se dice cuál corresponde a cuál y en ese juego no queda otra que poner el cuerpo.

Los audios se han realizado incorporando el sonido de la caja (a distintas velocidades, de acuerdo al ritmo con que se mueve cada uno de los 3 personajes) con otros sonidos que se relacionan con la materialidad de Egociclo, Rega y Abrochalabocha.

Pensamos que puede resultar interesante que se reproduzca el sonido en un teléfono móvil mientras en otro se esté activando la RA. De esta forma se podrá apreciar el *valor añadido* recíproco entre imagen y sonido. De acuerdo a Michel Chion, el sonido hace ver a la imagen de un modo distinto a lo que muestra sin él y la imagen hace escuchar el sonido de manera diferente a como suena solo.

Egociclo		
Rega		

Abrochalabocha



IV. Cuando los tres personajes se liberan ofrecen soluciones, y esta es la parte adonde los lectores quedan más implicados: porque tienen que hacer ejercicios de magia o hacerse un test de hechizamiento y otras pruebas donde tendrán que poner sus sentidos en acción.

Cada personaje aporta un posible camino para desechizar al libro, desde su impronta. Los lectores tendrán que escuchar con sus dedos, serán sometidos a ilusiones ópticas y deberán poner en duda la confianza en las propias percepciones. En definitiva, van poniendo el cuerpo en las distintas opciones que les presentan los personajes, pero el libro sigue hechizado.

Finalmente los personajes deciden contar una historia, una especie de último recurso que tal vez pueda ayudar a resolver el problema. La particularidad de este relato es que cada uno lo hace desde las posibilidades de su lenguaje: un radioteatro, una historieta y la propuesta de “abrochar” ambas experiencias. Es decir, se trata de la misma historia contada con sonidos y con imágenes fijas. La realización de esta ficción tuvo una complejidad adicional: decidimos que incorporaran distintos niveles del relato. Esto implicó el desafío de mostrar —y de identificar— esos distintos niveles en el tiempo y en el espacio. La versión final del radioteatro resulta un buen ejemplo de cómo lo que entra por el oído permite generar diversos tipos de emociones, que van, en este caso, de la ternura a la tristeza, acompañadas por el suspenso. La historieta en cambio, tiene que recurrir a las convenciones del género para sugerir linealidad y paso del tiempo.

En estos relatos, cada vez que se está por develar el misterio, aparece la serpiente y la narración se interrumpe. En realidad, y como tantas veces, no todo es lo que parece. Es la víbora Cascabella, que descubre el engaño y deja en evidencia a los personajes. No hay tal hechizo. Pero, ¿por qué los personajes les mienten a los lectores? Tal vez haya que darse una vuelta por el libro. Quién dice que uno no permanezca ahí para siempre.

Un libro-sujeto

Los lectores de este libro atravesarán momentos fuertemente determinados por la tecnología y por otros donde sus oídos, sus ojos, sus dedos, su piel, les permitirán experimentar, descubrir y poner en juego —en un juego compartido— lo que les dice el cuerpo. Queda claro que son ellos los verdaderos protagonistas del libro-objeto, o como nos gusta llamarlo “libro-sujeto”, en el sentido de que interpela directamente a los lectores con el ardid de su imposibilidad para comunicarse: el objetivo final es que haya interacción, que quien entre al libro sienta el deseo de deshechizarlo, de liberar a los personajes, de seguir sus consejos... que en el frenesí de la ficción se estén metiendo con todo el cuerpo. Que experimenten sus sentidos y que compartan la experiencia. En fin: que permanezcan en el libro.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, D., (1993), *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona: Anagrama.
- BALSEBRE, A., (1996), *El lenguaje radiofónico*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R., (1986), *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- CALMELS, D., (2014), *El cuerpo en la escritura*, Buenos Aires: Biblos.
- CALMELS, D., (2016), *Espacio habitado: en la vida cotidiana y la práctica profesional*, Rosario: Homo Sapiens.
- CALMELS, D., (1997), *Cuerpo y saber*, Buenos Aires: Novedades educativas.
- CALMELS, D., (2013), *Fugas: el fin del cuerpo en los comienzos del milenio*, Buenos Aires: Biblos.
- CALMELS, D., (2011) “La gesta corporal. El cuerpo en los procesos de comunicación y aprendizaje”, *Revista Desenvolupa* N° 32, Barcelona.
- CALVINO, I., (2013), “Las ciudades y los ojos” (I a V) en *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires: Siruela.
- CHARTIER, R., (1995), *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México: Instituto Mora.
- EISNER, E., (1987), «El papel de los sentidos en la formación de conceptos» y «Las formas de representación» en *Procesos cognitivos y curriculum. Una base para decidir lo que hay que enseñar*, Madrid: Ediciones Martínez Roca.
- FERNANDEZ, J. L., (2004), “Imágenes impresas de los medios de sonido”, ponencia presentada en el International Association of Semiotic Studies, 8º Congress,” *Signs of the world, Interculturality & globalization*”, Lyon.
- GUBERN, R., (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, México: Gustavo Gili.
- HEIDEGGER, M., (1962), *El Ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- KAPLÚN, M., (1978), *Producción de programas de radio. El guión. La realización*, Quito: Ciespal.
- LE BRETON, D., (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- LE BRETON, D., (2002), *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- LE BRETON, D., (2007), *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.

LEDESMA, M., (2000), “En un principio fue el verbo” en Revista Box N°1. Diseño y Subcultura, Rosario.

MACHADO, A., (2002), “El cuarto iconoclasmo” en Revista Diálogos de la Comunicación N°64, pág. 51-63. Felafacs.

MERLEAU-PONTY, M., (1957), *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica.

ONG, W., (1996), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.

PARRET, H., (1995), *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires: Edicial.

SCHNAITH, N., (1987), “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual” en Revista Tipográfica N° 4.

SIMMEL, G., (1939), *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

SIMONE, R., (2001), *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*, Madrid: Taurus.

Mg. Regina Kuchen

DNI: 21.413.456

Facultad de Ciencias de la Educación, UNER

E-mail: rkuchen@hotmail.com

Mg. Lea Lvovich

DNI: 21.411.072

Facultad de Ciencias de la Educación, UNER

E-mail: leaviajera@hotmail.com