

Diseño y Retórica

Una invitación a la guerra simbólica: el camino “Yvy marã ei”

Karine Gomes Queiroz
Universidad de Coimbra

El presente artículo establece el papel que desempeña una visión retórica del diseño a propósito de la cultura latinoamericana, la cual, a partir de su propio *ethos*, el *ethos* barroco, y del sentido de comunidad, puede afrontar la existencia de un discurso hegemónico y nutrir el sentido de pertenencia desde otras facetas. Ello se ilustra con base en la experiencia de un programa de artesanía que se desarrolla actualmente en la frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay, con resultados muy significativos.

Palabras clave: Diseño / Retórica / Ethos barroco / Ñandeva.

This article outlines the role played by a rhetoric vision of design about the Latin-American culture, which –from its own ethos, the baroque ethos, and the sense of community– can address the existence of a hegemonic discourse and nurture the sense of belonging from other facets. This is shown based on the experience of the crafts program currently being developed on the border between Argentina, Brazil and Paraguay, with relevant results.

Keywords: Design / Rhetoric / Baroque Ethos / Ñandeva.

Lo real es un abismo lleno de lo desconocido. Pregunte usted a los verdaderos sabios. La ciencia explica el reloj, pero todavía no ha logrado explicar al relojero. La derrota de la razón se ubica en la cumbre de todo el conocimiento. Y usted hombre positivista, usted mismo es un misterio.

P. J. Stahl, prefacio a los *Cuentos de Perrault*, París, 1883.¹

1. INTRODUCCIÓN:

UNA INVITACIÓN A LA GUERRA SIMBÓLICA

El propósito de este trabajo es explicar al relojero y el conocimiento que se presenta en la *poiesis*, un *sentido común* que transforma la realidad y permite que el sujeto pueda entenderse a sí mismo y a la naturaleza para la transformación. Aunque el diseño pueda y tenga muchas categorías provenientes del saber científico, la conjunción de conocimientos es el aporte central de esta *poiesis* re-encantada a la que aquí se invita.

La invitación con la que empieza este artículo surge desde la confrontación con la concepción de que la razón (en su sentido cartesiano) sea el único modo de concebir de forma creíble la relación del sujeto con la realidad. Desde Brasil, y más propiamente desde el “diseño de la periferia”, la perspectiva es que el debate epistemológico determina las hipótesis de vida. La invitación acá es la de reconectar la producción de la materialidad (en especial en el diseño) con su sentido de comunidad. La comunidad opina y delibera. O sea, el régimen de la racionalidad en el que la opinión no tiene validez (es decir, la oposición entre la razón y la retórica) debe replantearse y reintegrar el ámbito de la argumentación como campo de lo plausible, de lo prudente y de lo conveniente. La cuestión aquí es reconocer la capacidad del sujeto

1. Charles Perrault y Pierre-Jules Hetzel, *Les contes de Perrault*, vol. 1, J. Hetzel, París, 1883.

Traducción: Alejandro Tapia.

común de juzgar. Si para el pensamiento moderno occidental las evidencias y la neutralidad son la señal del ser racional, para el sujeto poscolonial la adopción de soluciones para la vida cotidiana surge desde la ecología de saberes, de la prueba y, esencialmente, desde los valores persuasivos que surgen de la conexión de lo bello con lo justo. El argumento aquí es que el tono del discurso del diseño sustentable debe surgir de la argumentación de un "conocimiento prudente por una vida decente", como lo señala el sociólogo Boaventura de Sousa Santos.²

Santos describe el momento actual como una crisis del paradigma de la ciencia, que hoy recibe el cuestionamiento de sus fundamentos principales: distinción entre sujeto y objeto y entre naturaleza y sociedad; reducción de la complejidad del mundo a leyes matemáticas; hegemonía del conocimiento científico (el único riguroso y con validez fija) y su pretensión de designar otros conocimientos como irracionales o no existentes.³ La búsqueda de Santos por definir la centralidad del debate epistemológico lo lleva a pensar cuáles son las condiciones teóricas y sociales para transitar del paradigma dominante hacia un nuevo paradigma del conocimiento, que él llama "paradigma emergente".

Santos imprime en su visión del tránsito paradigmático una solución de simultaneidad de los paradigmas dominantes y el emergente. No hay una linealidad temporal en la que el nuevo paradigma surja al concluir el paradigma dominante. Para Santos el nuevo paradigma ya existe, tenemos que verlo y sembrarlo. Es desde aquí que surge nuestra invitación. Tenemos que hacer, a través de los medios del diseño, que se valore la capacidad del sujeto común de juzgar. El objetivo es reconocer el saber-hacer del sujeto común, esto es, valorar "la *phronesis* aristotélica, el hábito de decidir bien".⁴

En Aristóteles el concepto de la *phronesis* se refiere a la sabiduría práctica, una modalidad de reflexión que no se limita al conocimiento, sino que desea relacionar la acción del hombre con la presentación de las condiciones para mejorar, con el fin de ofrecer recomendaciones relevantes. El concepto de Aristóteles tiene como objetivo describir la acción humana especialmente mediante el examen de las opiniones de los sujetos sobre los fenómenos, y no sólo descubrir los principios inmutables de la acción humana y sus causas. Esto es, descubrir que a partir de la opinión (*doxa*) es posible alcanzar el conocimiento (*episteme*). La *phronesis* es un conocer que está entre el *logos* y el *ethos* y se funda en el reconocimiento de estas formas de experiencia, "que expresa una verdad que no se puede verificar con los medios disponibles para la metodología científica".⁵

Considero que el diseño actual, en especial en Brasil y América Latina, tiene que buscar valorar la experiencia de aquellos y aquellas que tienen la sabiduría que proviene de la relación con la naturaleza y que hoy es fundamental. En el sentido de un diseño sustentable tenemos muchas formas de conocer que pueden y deben ser consideradas. El diseño cumple una función social al reconocer los conocimientos que permiten sembrar este nuevo paradigma emergente. De hecho, el diseño es un tipo de conocimiento que puede proveer las pruebas de este paradigma.

Nosotros, los diseñadores, tenemos un conocimiento propio que permite argumentar hacia la construcción de los futuros en potencia. La transformación del paradigma de la ciencia debe surgir de un conocimiento híbrido entre razón y sensibilidad. Este conocimiento es el diseño.

Pero hay un aspecto esencial que debemos subrayar, pues América Latina, como extremo-occidente,⁶ es la que siempre estuvo en los márgenes del conocimiento moderno occidental: en los márgenes tenemos una posición privilegiada para transitar entre los paradigmas.

2. Boaventura de Sousa Santos, (coord.), *Conhecimento prudente para uma vida decente. Um Discurso sobre as Ciências revisitado*, Afrontamento, Porto, 2003.

3. Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social, Siglo XXI Editores-CLACSO*, Buenos Aires, 2009.

4. Boaventura de Sousa Santos, *Conhecimento prudente para una... op. cit.*, p. 29.

5. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agatipo, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, p. 24.

6. Alain Rouquié, *Extremo Occidente: introducción a América Latina*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1991.

Para Armando Lisboa, en América Latina y el Caribe prevalece el *ethos barroco*, que parte de las raíces histórico culturales del trabajo mestizo latinoamericano y que es el que permite la consolidación de bases novedosas para la economía política de nuestra región. El barroco, por ser la formación de un ser en situación de frontera y de simultaneidad entre fuerzas antagónicas (moderno/tradicional, economía de mercado/economía de reciprocidad, *poiesis/praxis* y artesanía/diseño) permite una nueva formación de perspectivas de la realidad latinoamericana:

La imperfección es propia del barroco [...] la lógica universal y individual no es la predominante, pues la ciudadanía está en homogeneidad ahí donde los miembros son tratados igualmente por leyes impersonales. Entre nosotros, por contraste, es la *relación la que transforma el individuo en persona*. Aquí la comunidad es heterogénea, desigual, relacional e inclusiva.⁷

El *ethos barroco* debe ser reconocido como la base del diseño de Brasil y América Latina, no solamente como manifestación estética sino esencialmente como un *ethos* de sociabilidad y de economía plural.

Para Santos la transición de los paradigmas (societal y epistemológico) surge desde la constitución de subjetividades emergentes.⁸ Estas subjetividades son el modo que tiene el sujeto para conceptuarse a sí mismo y al mundo y para generar alternativas sociales cuyas bases sean la transformación de las relaciones de poder en relaciones de autoridad participativa. La subjetividad en los momentos de transición es la subjetividad barroca. El barroco, como la subjetividad de la transición de los paradigmas actuales, es metáfora de los cambios, forma excéntrica de modernidad, así como un constituyente cultural en momentos de crisis de los sistemas y de los cánones (creativos, científicos y sociales). Es la unión de distintos momentos históricos y culturales (a la vez

excéntrica y subversiva) que vive en la suspensión temporal del orden y de la vigencia de los modelos.

Santos propone que “el *topos* barroco, como un *metatopos*, es la construcción de un *nuevo sentido común estético*, el sentido común re-encantado” y forma parte integrante de la tópica de la emancipación social en el diseño, donde lo local es la espacialidad privilegiada de esta subjetividad: “lo local no como confort y descanso, sino como un sentido de dirección”.⁹

Nuestra guerra simbólica consiste en reconocer al barroco, al mestizaje, a la hibridez y al extremo-occidente que somos nosotros. Nosotros somos cambio corporeizado y por ello nuestro diseño puede materializar los cambios. Es evidente que no se pueden olvidar los procesos de sometimiento de que fueron objeto los conocimientos precolombinos durante la colonización, pero ahora es más importante enfatizar los procesos de resistencia, como el barroco y el mestizaje.

La invitación hacia una guerra simbólica se traduce así en la ocupación de espacios y en el cuestionamiento de la moral que viene con la homogenización de las imágenes y de los imaginarios.

2. EL DISEÑO Y LA NUEVÍSIMA RETÓRICA

Los objetos son el “puente” entre el sujeto que recibe y la interacción con la realidad, teniendo a lo cotidiano como campo de acción. Los objetos son las materializaciones de la conciencia y de la experiencia dialógica. Los objetos son las materializaciones de la conciencia y de la cultura: percibimos y somos percibidos también por este diálogo ofrecido por la materialidad de los objetos, los artefactos, los sistemas de símbolos y otras señales inmediatas de nuestra vida.

Como producto de la comunidad, el diseño es un conocimiento retórico, pues si de una parte el conocimiento moderno describe el conocer como un acto que asume la existencia de verdades objetivas, y que puede describirse

7. Armando Lisboa, “Ethos barroco e as raízes histórico culturais da economia solidaria”, en *3ras. Jornadas de Historia Económica, Montevideo, 2003*, p. 19 (Traducción de la autora).

8. Boaventura de Sousa Santos, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*, Afrontamento, Porto, 2001.

9. Boaventura de Sousa Santos, *A crítica da razão indolente...*, op. cit., p. 332 (Traducción de la autora).

con la regularidad de las leyes, el diseño posmoderno marca la oposición desde la óptica poscolonial y propone describir una forma de conocer que ofrece un redireccionamiento de los postulados de la verdad para construir el consenso y para dar cauce a lo plausible y lo prudente.

La retórica es una forma de argumentar sobre lo que es razonable, en el sentido de producir en la audiencia la motivación para la acción.¹⁰

La retórica en Aristóteles es definida como el arte que formula las reglas de la creación “cuya finalidad no es tanto persuadir cuanto descubrir lo que hay de persuasivo en cada caso particular” y, junto a la poética, es el arte de la elocuencia para la construcción de los discursos.¹¹

Aristóteles describía en el *Arte de la Retórica* la relación entre lo que es y lo que debe ser. Este sentido de la retórica tenía un compromiso filosófico con las virtudes. La virtud implicaba la conjunción simultánea de lo bello, lo bueno y lo justo. Los objetos como manifestación de lo cotidiano son la formulación de realidades, hacen el futuro. La retórica busca obtener la adhesión intelectual al discurso por medio de la argumentación, y en este sentido la adhesión no es gratitud, sino capacidad de convencer de que determinada postulación es válida para el caso en cuestión.

Haciendo un seguimiento, a modo de resumen, de las ideas de Aristóteles para el diseño, habrá tres modos con los que los objetos persuadirían¹² para su adquisición:

1. A través del género del *ethos*, cuando se abre ante el consumidor la relación moral y ética con el orador. El *ethos* de quien emite el discurso es expandido hacia el producto de modo que la procedencia del discurso sea un factor de convencimiento. La marca o un sello de procedencia son los modos en que un ente (la empresa o alguien que promueve el producto) ofrece su imagen como discurso.

10. Argumento s.m. Raciocinio por el cual es posible analizar las consecuencias de una o más proposiciones. Prueba, indicio, sumario (Del lat.: *argumentu*).

11. Aristóteles, *El arte de la retórica*, Eudeba, Buenos Aires, 2005.

12. Persuadir v.t. rel. Llevar a creer o aceptar lo que se propone; aconsejar. Estar al tanto (Del lat.: *persuadere*).

2. La segunda figura es el *pathos*, que es la pasión y el afecto que se genera en la materialidad. O sea, son los afectos que el objeto crea en el sujeto: los colores, la aerodinámica, los discursos de consumo y la subordinación a un modo de vivir como parte de un sentido de pertenencia. Estos elementos forman parte del factor de convencimiento que proviene del *pathos*.

3. El *logos*, cuando el objeto presenta cualidades en su discurso en el que muestra su adhesión a la producción de resultados como factores de convencimiento.

Es evidente que si analizáramos un caso real, estas tres formas de apelación se influenciarían mutuamente. Lo que busco señalar aquí son los aspectos de la retórica de Aristóteles en los que ésta se configura como una ciencia de las costumbres, pues siempre que aconsejamos o censuramos algo o a alguien ello es retórica.

Como la retórica hace un raciocinio sobre lo que es verosímil y sobre el valor de las opiniones, permite acordar que el posicionamiento y el juicio de valor frente a la comunidad es lo que traza la relación de la ética con la estética, por lo cual el componente retórico es fundamental para el diseño. La ciencia moderna se distanció de la capacidad de juzgar del sujeto común imponiendo la idea de que la verdad sólo podría ser demostrada y validada por el conocimiento hegemónico, tratado como un conocimiento instrumental. Hoy la discusión de los límites epistemológicos de la ciencia abre un espacio para reconstruir la capacidad común de juzgar.

El “auditorio universal” del que habla Chaim Perelman, y que es establecido como una categoría en la *nueva retórica*, describe la polaridad entre el orador y el auditorio, colocando al orador como protagonista. Perelman buscaba desarrollar una visión del conocer que evitara los errores del positivismo y proporcionara un modelo de análisis razonado de los juicios de valor, dando lugar a un proyecto en el que se restablece la importancia de la retórica antigua. Con ello surgía un nuevo fundamento para acreditar los juicios de valor y las interpretaciones del público ante las cuestiones que requieren deliberación. La teoría de la argumentación en Perelman sostiene así puntos de vista que explican los nuevos medios de argumentación y evidencia la ingenuidad de las verdades universales y absolutas que derivan de la

subordinación de la realidad a leyes que no se sostienen en esa misma realidad. La filosofía práctica de Perelman intentó incorporar la verdad de la ciencia y la construcción de un sentido de los cambios y de la modificación de las verdades en una filosofía viable y capaz de establecer aspectos prácticos para una acción razonable.

Conocer los principios de la retórica en el diseño es percibir cuáles son los sentidos de la validez de cada objeto como extensiones del sujeto y expresar las potencialidades del “ser” más allá de la apariencia para construir el futuro. Por ejemplo, la retórica en el diseño puede constituir los sentidos del “ser” que el capitalismo convirtió en “tener”.

La crítica que la *nueva retórica* de Perelman recibe de Santos¹³ es que en la polaridad entre el orador y el auditorio hay casi un total protagonismo del orador. Para Santos, la nueva retórica es demasiado moderna para poder constituir un conocimiento posmoderno de oposición. Según Santos, la *nueva retórica* de Perelman es técnica y parte del principio de que el auditorio (la comunidad) es inmutable así como de la presunción de que el “orador” (y para este trabajo el diseñador) no es influenciado por el auditorio. Partiendo de esta crítica, Santos propone la *nuevísima retórica*, que deberá intensificar la dimensión dialógica entre el orador y el auditorio, que siempre son dinámicas. Para Santos “el potencial emancipador de la retórica surge en la creación de procesos analíticos que permiten descubrir los motivos por los cuales ciertos motivos se presentan como mejores y más poderosos en algunos escenarios [...] o sea la *nuevísima retórica* es una sociología de la retórica”.¹⁴

ÑANDEVA: UN DISEÑO COMO MODO DE CARTOGRAFÍA DEL FUTURO

Recorrer. Y en ese recorrido alcanzar no solamente un destino geográfico, sino también la evolución y el fortalecimiento espiritual. Recorrer el camino en la búsqueda del “Yvy marã ei”, tierra mítica donde se viviría con dignidad, paz entre los pueblos y en armonía con la naturaleza
Ñandeva, 2010.

13. Boaventura de Sousa Santos, *A crítica da razão indolente...*, op. cit., 2001.

14. *Ibid.*, p. 100.

El “sol guaraní” es el símbolo del Ñandeva: Programa Trinacional de la Artesanía, en la frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay.¹⁵ El “sol guaraní” tiene como sentido lo itinerante (el camino del “Yvy marã ei”), ese tránsito sin fronteras del ser guaraní que aquí es la expresión de la integración latinoamericana.

La palabra *Ñandeva* en la lengua guaraní significa “todos nosotros”. La utilización de la palabra *Ñandeva* deja abierto un sentido de futuro para todas las posibles acciones que se desarrollarán dentro del proyecto. Gracias a ese sentido abierto la palabra *Ñandeva* (“todos nosotros”) es potencia. O sea, es la suma de todos los caminos posibles para el futuro de los sujetos del proyecto.

La denominación del Programa Trinacional de Artesanía surge de la palabra guaraní y por tanto nace ya como un sistema abierto de tensiones y una forma de dinamizar el acto creativo de la acción (*todos nosotros* los que producimos materialidad, o *todos nosotros* que hacemos artesanías, o *todos nosotros* latinoamericanos en la triple frontera). La palabra surge como un operador sociológico y ontológico hacia el futuro.

La palabra *Ñandeva* es el futuro, es el porvenir. Este porvenir se construye de forma colectiva, donde la relación creativa es conectiva.¹⁶ O sea, además de ser la construcción de un sendero hacia el futuro, es la señal de que este futuro no está basado en una imagen de la construcción del “yo” individual, y sí del “nosotros conectados”, cuyo modo de acción es el saber hacer.

La palabra *Ñandeva* se puede pensar en un sentido muy cercano al concepto *Ubuntu* de la filosofía africana. El sentido del *ubuntu* es la construcción del “yo” a través de la conexión con los demás: “Yo soy lo que soy por lo que somos nosotros”, una construcción ontológica del sujeto como parte de una colectividad (conectado a ella). La palabra *Ubuntu* es un

15. El programa surge en 2004 con sede en la Ciudad de Foz do Iguacu, Brasil, y está basado en la articulación institucional de la región con la frontera.

16. El autor Von Bush (2010) ha apuntado que la artesanía de hoy es más una relación de conexión que de construcción colectiva, como resultante de las redes sociales. O sea, el proyecto *Ñandeva* puede ser analizado también como una red social de la artesanía, donde la pertenencia es el acto de ser conectado a una comunidad.

fundamento filosófico de algunas sociedades africanas que se deriva de la expresión *Zulu umuntu ngumuntu ngabantu*, “una persona es persona a través de las otras personas”.¹⁷

La aproximación del concepto Ñandeva al Ubuntu tiene como proposición señalar la afirmación de modos de pensar y de construir nuevos paradigmas de conocimiento más allá del *ego cogito* que tiene una base individual. Su punto de partida pretende poner en crisis los presupuestos epistemológicos positivistas y utilitaristas con objetivo de ampliar los horizontes teóricos de análisis de la economía y de la belleza.

La noción de frontera, por negación, es el *locus* de enunciación y se utiliza para distinguir al sujeto latinoamericano de la triple frontera. O sea, el “yo” que es ubicado en el sentido de pertenecer a una colectividad y que se establece como “nosotros” surge desde la “negación” de la frontera entre los países.

La negación de las fronteras (Argentina, Brasil y Paraguay) utiliza la expresión guaraní del Ñandeva como una mediación temporal para afirmar la inexistencia de fronteras antes del proceso de colonización, donde la región fue dividida por las coronas de España y Portugal. O sea, la noción de tiempo transcurre desde un *locus* de enunciación poscolonial¹⁸ donde el ser colectivo, mediado por la expresión Ñandeva, afirma su ser latinoamericano porque implanta una noción de fronteras abiertas y porque surge como reconstrucción de un tiempo más allá de las reducciones jesuitas, que fueron la marca colonial de la región y el modo operacional de la hegemonía colonial.

El ser colectivo presente en la expresión Ñandeva es el “nosotros” que está ubicado en un tiempo poscolonial. La memoria es colectividad y también es afirmación de una elección de lo propio frente a la historia.

17. D. Louw, “Ubuntu: An African Assessment of the Religious Other”, en *Twentieth World Congress of Philosophy*, 1998, disponible en <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Afri/AfriLouw.htm>.

18. Walter Mignolo, “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”, en B. González (ed.), *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Ed. Nueva Sociedad, Caracas, 1996, disponible en <http://www.estudiosecologistas.org/docs/reflexion/imperialismo/postcolonial.pdf>.



FIGURA 1

Las acciones políticas que crean los presupuestos para la formación del Programa Trinacional de Artesanías se basan en la idea de la integración de la región sudamericana mediante acuerdos internacionales como el Mercosur (Tratado de Asunción de 1991) y la carta de intenciones del Parque Tecnológico de Itaipu (Integración Educacional, Tecnológica y Cultural de la América Latina, de 2003).

La integración de América Latina señala la necesidad de afirmar una identidad de lo local (región de las misiones) y del sujeto (artesanos y diseñadores de la región) con la expresión regional en la cultura guaraní. Esta expresión tiene un objetivo estratégico: ubicar un sentido de pertenencia en la cultura guaraní, y a la vez legítimo, por tratarse de las bases a través de las cuales se da forma y sentido a la identidad, aunque la formación étnica de la región (y en los sujetos del proyecto) sea en gran número proveniente de la emigración europea de los siglos XVIII y XIX (especialmente en Argentina y Brasil).

La integración por la negación simbólica de la frontera y la voluntad de formar un “yo” colectivo nace de la propia

Figura 1

Área de alcance del Programa Ñandeva. Fuente: http://nandeva.org/home_new2/contacto.php



FIGURA 2

Figuras 2 y 3
Grupos de artesanos del Programa Ñandeva.



FIGURA 3

memoria común de la región, teniendo un especial interés, en este sentido, la necesidad de establecer un contraste con lo sucedido en la Guerra de Paraguay. Es evidente que la relación de triangulación es un modo de reconstrucción de la integración frente a la memoria de la guerra (que también fue conocida como la Guerra de la Triple Alianza).¹⁹ De los tres países Paraguay es el único que tiene el idioma guaraní como lengua nacional y a la cultura guaraní como fundamento cultural mayoritario. Así, la adopción de elementos de la cultura guaraní como repertorio para la identidad de la triple frontera es un operador sociológico que permite ese desplazamiento de las fronteras temporales históricas y que da lugar a la activación de un “yo” colectivo para la región.²⁰

El sentido de equilibrio, como noción estética, sirve de base para la formación de las articulaciones institucionales y personales en el proyecto a través de demandas integradoras, de modo que la representación sea intencionalmente equilibrada, si bien la triangulación a veces crea la inclusión de un modo figurativo sin que la participación sea efectiva (en el sentido de una participación cotidiana y estable en los procesos y ritmos del proyecto).

Producir los bienes para el intercambio fue siempre y es hoy parte del modo de ser y una forma de vida en la región de los llamados Treinta Pueblos de las Misiones, cuyo origen remonta a 1609, cuando los Padres Marciel Lorenzana y Simão Masseta fueron instruidos por el provincial Diego Torres Bollo para iniciar la creación de los *pueblos indios* y concentración de los guaraníes.²¹

19. Alianza Argentina, Brasil y Uruguay.

20. Aunque, de cierto modo, sea por la formación del estereotipo de lo exótico.

21. Manuel Marzal, *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*, Abya Ayala, Quito, 2000.

En este *continuum* histórico de la persistencia del saber hacer y de la artesanía, y ahora conectado al diseño, está la propuesta del Programa Trinacional de Artesanía: es efectivamente parte de la identidad de la región el producir materialidad y belleza. Por su parte, en la triple frontera el diseño fue convocado a reconocer sus límites como conocimiento, ya que lo que en verdad integra a los sujetos es el sentido de la comunidad. La primera interferencia del diseño para el Ñandeva fue una iconografía de la región, integrada en un catálogo. La adopción de la iconografía para orientar la acción creativa es evidentemente una metodología que surge de la separación del sujeto-naturaleza, pero aunque esta metodología surge de dicha separación, en Ñandeva el sentido de la integración fue más fuerte. Considero que aunque la visión estereotipada de la iconografía sea cuestionable, el papel que ésta cumplió en el Ñandeva fue sensiblemente distinto de lo que pudiera ser una homogenización de los íconos de la región misionera. O sea, lo que pudiera ser una metodología cuestionable en la creación de la iconografía y que hubiera podido convertirse en un axioma, fue amparado (y contribuyó) para fundar la capacidad de los sujetos de juzgar estética y éticamente. La iconografía fue apropiada por los sujetos como modo de comprender su creatividad y en la región es hoy “apenas un disparador creativo” como algunos dicen.

En otras palabras, el sentido integrador de la comunidad creó una articulación de tal modo novedosa que el Ñandeva puede convertirse en un ejemplo de la relación entre el diseño y la artesanía latinoamericana.

La ampliación de las perspectivas de la creatividad y su impacto en la economía es el modo de acción de los distintos actores (artesanos, diseñadores y equipo directivo) involucrados en la producción del Ñandeva a través de la producción de artesanías en la frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay.

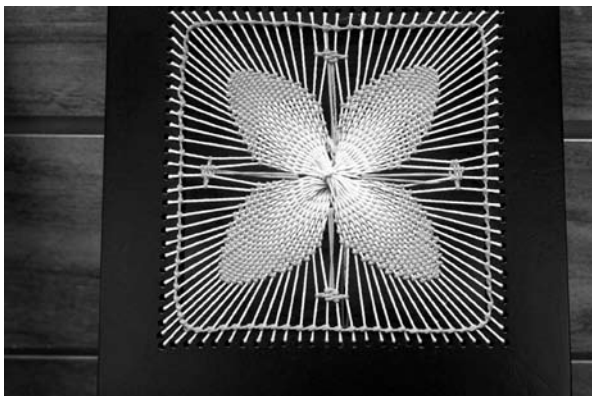
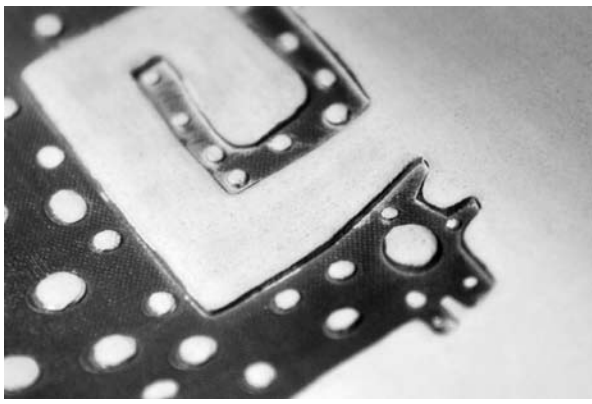


FIGURA 4

Figura 4
Productos
artesanales.

La perspectiva de la creación de un “yo” colectivo que represente la identidad de triple frontera es una idea fuerte y tuvo que ser construida en años. El análisis de la persistencia de modos colectivos de actuar conectados a objetivos comunes es conocido en la sociología con el término de la dádiva (que sugirió Mauss).²² La dádiva es “un operador sociológico creador de alianza, lazos afectivos y acciones solidarias”.²³

En el proyecto Ñandeva la dádiva surge efectivamente como un operador que sedimenta las relaciones entre iguales (sujetos creativos que materializan la idea de una creación de la triple frontera) y desarrolla las bases desde las cuales surge una economía de base solidaria.

La dádiva, como vínculo de identidad, no es la donación sin sujeto (como acto de disponer tiempo, trabajo y recursos hacia los otros sin intención o expectativa de retorno), es todo lo contrario, la certeza de que el pertenecer surge de la reciprocidad. Así, no fue la metodología de búsqueda de las “constantes” iconográficas de la región lo que creó la gran capacidad argumentativa del Ñandeva. Es demasiado posmoderna para que constituyera una *phronesis* latinoamericana. Fue la fiesta, la sonrisa, la dádiva, presentes en los ciclos marcados por los Encuentros Trinacionales de Artesanía, lo que creó su gran fuerza.

El trueque es en suma el ser barroco, mestizo, híbrido y tan profundamente latinoamericano. El argumento central de la dádiva en el proyecto Ñandeva surge en el sentido estético del equilibrio: a) en la búsqueda de la *armonía* de la triangulación simétrica entre los países; b) en los *ritmos* (mensuales, semestrales o anuales) de los encuentros trinacionales de artesanía; y c) en el *ethos barroco* como base de la reciprocidad y de sentido de pertenencia.

La dádiva es la forma sistemática de la confiabilidad y la materia prima creativa que se da por la vía de la ética y de la estética. La noción de justicia en los grupos creativos

artesanales (incluso por su propia formación, soportada por nociones del deseo de equilibrio) está desarrollada a su vez por la noción de belleza.

Actuando como vínculo, la dádiva une proporcionalmente y de modo equilibrado las intenciones de formación de una economía cuyo sentido último es la reciprocidad. La noción de equilibrio opera efectivamente como amplificador del presente (crea en el presente relaciones subjetivas de intención como soporte de la confiabilidad) y contracción del futuro (el acto de dádiva actúa en el presente como efectiva relación de retorno en el futuro, donde el futuro está subordinado al presente).

El Ñandeva es una efectiva demostración de la relación *praxis/poiesis*. Los objetos surgen efectivamente en la acción cotidiana e interfieren en la subjetividad del sujeto creador pues permiten la expresión de la solidaridad mediante la producción de los objetos.

La dádiva, como noción estética, está basada en ritmos temporales, proyectuales y en los lenguajes creativos. O sea, no es la donación ocasional lo que nutre el trabajo creativo que da la pertenencia, sino el ritmo y la sucesión de acciones proyectantes hacia el futuro. La reciprocidad desarrolla la triple acción de la obligación de dar, recibir y devolver. La identidad cultural que se da en la triple obligación de la dádiva es la base de muchas experiencias de la epistemología artesanal.

Considero importante traer el ejemplo del Ñandeva para el debate de los caminos del diseño latinoamericano porque, por ejemplo, los recursos de las consultorías y de las colecciones (catálogos y obras de los expertos) representan en los programas de la artesanía y el diseño aquella clase de “inversión” más constante y presuntamente más operativa. En mi experiencia en el Ñandeva, yo considero que son los encuentros (y por ellos la fiesta, la dádiva y el *ethos barroco*) la inversión más importante que el programa hace porque construye la noción de pertenencia.

CONSIDERACIONES FINALES:

EL CAMINO “YVY MARÃ EI”

Este texto surge de la necesidad de que en los momentos de transición de los paradigmas de sociabilidad, de economía y de producción sea posible teorizar el desarrollo de estos

22. Marcel Mauss, *Ensaio sobre a dádiva*, introd. Claude Lévi-Strauss, trad. António Filipe Marques, Edições 70, Lisboa, 2008.

23. A. Caillé, “A dádiva”, en P. Hespanha (coord.), *Dicionário Internacional da Outra Economia*, CES-Almedina, Coimbra, 2009, p. 103.

procesos. La teoría (la academia) aprende con la práctica y a partir del sujeto creativo. Agradezco a todos los sujetos, artesanos y diseñadores del Ñandeva (Programa Trinacional de Artesanía) por la posibilidad de vivir la experiencia y ser parte de la dádiva de este proyecto. Siento que también soy parte del Ñandeva y mi compromiso es el de desarrollar análisis de cómo la academia aprende a ser parte del camino, intentando traducir la complejidad de un proyecto que mezcla economía y belleza, creatividad e integración, *praxis* y *poiesis*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *El arte de la retórica*, Eudeba, Buenos Aires, 2005.
- CAILLÉ, A., "A dádiva", en P. Hespanha (coord.), *Dicionário Internacional da Outra Economia*, CES-Almedina, Coimbra, 2009, pp. 103-107.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agatipo, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.
- GRUZINSKI, S., *O pensamento mestiço*, trad. Rosa Freire d'Águiar, Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- HESAPANHA, P. et al., *Dicionário Internacional da Outra Economia*, CES-Almedina, Coimbra, 2009.
- LISBOA, A., "Ethos barroco e as raízes histórico culturais da economia solidaria", en *3ras. Jornadas de História Económica*, Montevideo, 2003.
- LOUW, D., "Ubuntu: An African Assessment of the Religious Other", en *Twentieth World Congress of Philosophy*, 1998, disponible en <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Afri/AfriLouw.htm>.
- MARZAL, Manuel, *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*, Abya Ayala, Quito, 2000.
- MAUSS, Marcel, *Ensaio sobre a dádiva*, introd. Claude Lévi-Strauss, trad. António Filipe Marques, Edições 70, Lisboa, 2008.
- MIGNOLO, Walter, "Herencias coloniales y teorías postcoloniales", en B. González (ed.), *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Ed. Nueva Sociedad, Caracas, 1996, disponible en <http://www.estudioecologistas.org/docs/reflexion/imperialismo/postcolonial.pdf>.
- ÑANDEVA, *Relatório Anual de Atividades*, Parque Tecnológico do Iguaçu, Foz do Iguaçu, 2008.
- ÑANDEVA, *Relatório Anual de Atividades*, Parque Tecnológico do Iguaçu, Foz do Iguaçu, 2009.
- ÑANDEVA, *Todos nós / Todos nosotros*, Editora Parque Itaipu, Foz do Iguaçu, 2010.
- NEUMANN, Eduardo, "O trabalho dos Guarani nas Reduções do Paraguai Colonial", en Eduardo Paiva y Carla Anastasia (coords.), *O trabalho Mestiço: maneiras de pensar e formas de viver-Séculos XVI a XIX*, Annablume, São Paulo, 2002, pp. 413-426.
- PAPANÉK, Victor, *Design for the real world*, Thames and Hudson, Londres, 1991.
- Parque Tecnológico Itaipu, *Carta de intenções do Parque Tecnológico de Itaipu. Integração Educacional, Tecnológica e Cultura da América Latina*, 2003, disponible en http://www.pti.org.br/system/files/file/carta_intencoes_PTI.pdf.
- PERELMAN, Chaim y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação: A Nova Retórica*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Ferreira, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- PERRAULT, Charles y Pierre-Jules Hetzel, *Les contes de Perrault*, vol. 1, J. Hetzel, París, 1883.
- POLANYI, Karl, *The great transformation: the political and economic origins of our time*, Beacon Press, Boston, 2001.
- ROUQUIÉ, Alain, *Extremo Occidente: introducción a América Latina*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1991.
- SANTOS, Boaventura S., *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*, Siglo XXI Editores-CLACSO, Buenos Aires, 2009.
- SANTOS, Boaventura S., *A gramática do tempo: Para uma nova cultura política*, Afrontamento, Porto, 2006.
- SANTOS, Boaventura S. (coord.), *Conhecimento Prudente para uma vida decente: Um Discurso sobre as Ciências revisitado*, Afrontamento, Porto, 2003.
- SANTOS, Boaventura S., *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, Afrontamento, Porto, 2001.
- VON BUSH, Otto, "Exploring net political craft: From collective to connective", en *Craft Research*, vol. 1, position paper, 2010, pp. 113-124, disponible en <http://www.atypon-link.com/INT/toc/crre/1/1?cookieSet=1>