

**Título** Paralibro. Dispositivo editorial paratextual

---

**Tipo de Producto** Ponencia Completa

---

**Autores** Cabello, Diego

---

## Código del Proyecto y Título del Proyecto

---

C16S11 - E-book - Dispositivo Editorial Paratextual

---

## Responsable del Proyecto

---

Cabello, Diego

---

## Línea

---

Diseño multimedia y usabilidad

---

## Área Temática

---

Diseño

---

## Fecha

---

Julio 2016

---

**INSOD**

Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas  
Proyectuales

**UADE** 

PARALIBRO  
DISPOSITIVO EDITORIAL PARATEXTUAL

VII CONGRESO LATINOAMERICANO DE ENSEÑANZA DEL DISEÑO  
UNIVERSIDAD DE PALERMO

Actualmente, el campo del Diseño, de sus especificidades y de sus pertinencias, se dirime en un contexto de creciente convergencia y expansión disciplinar. En un nivel operativo, la hegemonía tecnológica de los lenguajes digitales tienden a la homologación progresiva de todos los procesos de configuración y producción de formas visuales, con la única excepción, tal vez, de aquellos que aún resisten desde el territorio del artesanato y de las artes plásticas más tradicionales. Por otro lado y en un nivel más especulativo, el *design thinking* (o “pensamiento de diseño”), ha trascendido los estrictos límites proyectuales para dar cuenta de una serie de competencias cada vez más valoradas en la formación de profesionales de muy diversa índole, así como en la implementación de programas científicos, industriales y sociales, tanto a nivel público como privado.

En un panorama de estas características, el área de Morfología se presenta particularmente propicia para trabajar desde la transversalidad. Al ocuparse del estudio de las formas visuales —esa sustancia con la cual el Diseño construye su discurso y materializa sus respuestas—, la Morfología cumple un rol vertebrador en la currícula de casi todas las carreras proyectuales, desarrollando objetos de estudio y experimentación que exploran aspectos a un mismo tiempo perceptivos, constructivos, semióticos, funcionales y técnicos.

Es justamente como docentes de Morfología, que hace ya algún tiempo venimos interesándonos en otro fenómeno de convergencia, uno que parece atravesar las más variadas manifestaciones de la forma visual, revelando por tanto un horizonte cultural mucho más amplio. La forma reconoce hoy una naturaleza constitutivamente *inestable*, que se ha liberado de un pensamiento según el cual los seres y artefactos fundan su identidad en un estado continuo de existencia. En efecto, el nuevo *status* de las formas gráficas y matéricas sería coherente con una experiencia de la identidad radicalmente distinta —lábil, múltiple, fragmentaria—, que involucra no sólo a nuestros cuerpos sino también a las marcas con las que atestiguamos nuestra presencia.

Esta inestabilidad resulta especialmente sintomática en el Diseño, un espacio que ha sido deudor, en sus orígenes, de una concepción canónica de la forma. Desde una perspectiva histórica, el siglo XIX aparece como un momento liminar en el que algunos de los ámbitos de desarrollo privilegiados de la forma visual —las artes plásticas, las artes aplicadas o decorativas, la arquitectura— inician un proceso de profunda reconfiguración de sus campos, presupuestos e incumbencias. En efecto y como señala Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, la modernidad decimonónica logró diluir la calidad inalterable de la taxonomía clásica gracias a una historicidad que penetró

en el corazón de las cosas, imponiéndoles el orden implícito en la continuidad del tiempo. De la biología a la economía política, de la filosofía a la pintura, no hubo saber ni práctica que haya quedado exenta de la volatilidad que vislumbró Charles Baudelaire en el alma de su época, cuando advertía que: «la modernidad es lo transitorio, lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable».

Sin embargo, en respuesta a la incertidumbre inaugural del relato moderno, la búsqueda de una *gestalt* acorde a la condición industrial de los nuevos objetos producidos por la máquina se orientó, en cambio, hacia aquella “otra mitad” eterna e inmutable, resultando en planteos formales que prometieron superar toda particularidad de tiempo y espacio. Tanto Adolf Loos y su denuncia del ornamento, como la apuesta de Muthesius por la tipificación dentro de los debates del Werkbund o, mucho más adelante, el ideal maxbilliano de la Buena Forma, son algunos hitos dentro de un mismo intento general por resolver la ecuación entre percepción y representación bajo el dominio de una forma racional, absoluta y, por ende, perfecta.

De acuerdo con esta genealogía, la enseñanza en la mayor parte de las carreras proyectuales coincide en actualizar los imperativos modernos de síntesis, coherencia e integralidad, priorizando el aprendizaje a partir de objetos pedagógicos en los que la forma, salvo específicas excepciones, propende a definirse de manera estática y unívoca.

Desde el área de Morfología de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UADE, la intención fue desarrollar un ejercicio que nos permitiera problematizar el mandato de una forma-plano o forma-espacio definitiva, para acercarnos a las posibilidades en cierto modo performativas que ofrece la *forma-tiempo* o, tal vez mejor aún, la *forma-evento*.

Nuestro *paralibro* surge así como un objeto o dispositivo de carácter editorial, pero cuya lectura no se subordina a la lógica de sus elementos textuales, sino que se estructura en función de sus elementos no textuales o *paratextuales*. El término *paralibro* remite casi explícitamente a los “prelibros” que el artista, diseñador y teórico italiano Bruno Munari describe en su libro *¿Cómo nacen los objetos?*. Munari imagina allí un conjunto de pequeñas piezas que parecen libros, pero que contienen «sólo estímulos visuales, táctiles, sonoros, térmicos, matéricos», conformando una suerte de “enciclopedia” destinada a un público infantil que aún no sabe leer ni escribir, y cuyo objetivo sería aportar a la formación del conocimiento durante los primeros años de vida, poniendo en juego todos los receptores sensoriales. La condición de *pre-libro* está entonces dada aquí por su naturaleza preliminar, la de una lectura no textual, previa a todo alfabetismo.

Al igual que los prelibros de Munari, desde su nombre el *para-libro* subraya también la preeminencia de los aspectos paratextuales para construir, como ya se ha dicho, un discurso liberado de las ataduras que impone la textualidad. En este sentido, consideramos que lo paratextual está dado por cuestiones tales como formato, materialidad y color, mecanismos y efectos visuales, sonoros o táctiles, junto a cualquier tipo de información icónica ajena a la escritura. Dicho de otro modo, podríamos definir un paralibro como aquel *libro que dice o comunica sin texto*. En nuestro

caso, sin embargo, esto no deriva de la eventual presencia de un lector no alfabetizado, sino de un compromiso por abrirnos a recorridos no lineales o hipertextuales que ofrezcan una *interacción no convencional entre objeto y lector*.

La idea de lector y de lectura tiene una importancia central en nuestro planteo. Por eso no acordamos con Munari en que un libro sin texto sea, necesariamente, *ilegible*<sup>1</sup>. ¿En qué consiste entonces la legibilidad? ¿Qué hace de un observador, un lector, y de la observación, una experiencia de lectura? La condición de legible deriva de la disposición de un *relato*, sea éste textual, visual o de otra índole: es decir, una forma-tiempo que, como tal, se organiza y desarrolla en el devenir temporal. Más allá del dispositivo o la materialidad que asuma el relato, su desarrollo supone siempre una *estructura narrativa*, una articulación de instancias a través de las cuales el discurso se construye y se despliega. A diferencia de las formas bi o tridimensionales, que son percibidas casi instantáneamente como un todo, una forma-tiempo sólo es comprendida como totalidad en la medida en que se la recorre. Y aun cuando este recorrido pueda no ser lineal ni unidireccional como lo es en un texto<sup>2</sup>, el orden de lo narrativo le es inherente, porque su sentido sólo surge como un efecto de la secuencialidad.

En tanto la ausencia de texto no implica en modo alguno una renuncia a la legibilidad, el paralibro enfrenta el desafío de responder a los imperativos del relato, pero desde una estrategia paratextual, priorizando así todas las posibilidades de especulación que ofrece el trabajo con la forma. No obstante, cada proyecto prevé la inclusión de elementos textuales y tipográficos como una parte esencial del discurso visual, en la medida en que dichos elementos no definan nunca la estructura de su particular propuesta narrativa.

El carácter narrativo del paralibro es fundamental, también, a la hora de pensar su definición como objeto. Si la raíz paratextual ya fue explicada con suficiencia, hay que decir en cambio que la componente editorial implícita en su nombre (*para-libro*) no hace referencia aquí a un formato preestablecido sino, antes que nada, al postulado de una lectura y un lector. En este sentido, es deseable que el paralibro explore las formas objetuales más diversas, por fuera incluso de aquellas comúnmente asociadas a la idea de “libro”. En cualquier caso es importante, sin embargo, que esta aproximación no se agote en la consideración de un libro-objeto, como tampoco en la de un libro óptico, ya que la forma del paralibro no debería aspirar a una existencia meramente escultórica ni basada exclusivamente en el juego visual. Otra asociación, por último, que deberíamos evitar es aquélla que puede establecerse con los así llamados “libros de artista”, desde el momento en que, más allá de la forma que adopte el paralibro, su propósito narrativo lo aleja rápidamente de toda voluntad de catálogo, archivo o portfolio de autor.

---

<sup>1</sup> En otro capítulo de *¿Cómo nacen los objetos?...*, Bruno Munari denomina “libro ilegible” a aquellos libros-objeto que carecen de texto, y cita como ejemplo una experiencia editorial propia hecha exclusivamente con papeles de distintos colores y recortes varios (Munari [1981] 1983, 218-228).

<sup>2</sup> Podríamos incluso pensar en recorridos no lineales en el terreno de la literatura, como lo intentara en su momento Julio Cortázar con *Rayuela*.

Para completar este breve mapa de proximidades y distancias que fuimos trazando en relación con otras especies editoriales más difundidas, parece oportuno retomar un aspecto que, según lo señalamos al comienzo de nuestra presentación, es clave en la propuesta del paralibro –en su existencia y funcionamiento como dispositivo de sentido–, y que refiere principalmente a su *capacidad performartiva*. Hacia el año 1955 y en el marco de una teoría del habla, algunos autores definieron como “performativo” a un tipo de enunciado que no se limita a describir un hecho sino que, en el mismo acto de ser expresado, *realiza o produce* el hecho. Desde su aparición, el término ha descrito un vasto recorrido por fuera de sus ámbitos originales, demostrando un amplio valor de especulación en el terreno del arte, la filosofía y los estudios culturales<sup>3</sup>. Para el problema específico que nos plantea la concepción del paralibro, lo performativo ayuda a entender que la voluntad narrativa debe contemplar siempre un poder de producción, desestimando la forma y materialidad definitivas en favor de una primacía del *evento*, y la lógica expositiva en favor de la *acción*. En otras palabras, estamos ante un dispositivo a través de cual el discurso produce los efectos que nombra. En nuestro caso, quizás la consecuencia más palpable de esta nueva dimensión performativa es que el espacio de referencia en el que suelen instalar su búsqueda los alumnos se aleja de lo estrictamente editorial para acercarse más al universo de los juegos, las máquinas y los mecanismos.

Hasta aquí el intento de describir, a grandes rasgos, las principales coordenadas formales de un objeto que, en tanto propuesta pedagógica demasiado reciente, necesita seguir creciendo y desarrollando sus posibilidades a la luz de los intereses que vayan definiendo docentes y alumnos.

Queda aún por plantear, sin embargo, un aspecto ineludible de su carácter discursivo, desde el momento en que el fin y la razón de ser de todo discurso es la *producción de sentido*. Si bien la especulación en torno a lo visual –es decir, a sus principios internos y específicos– constituye por sí misma un argumento perfectamente válido para sostener una saludable autonomía de los objetos de estudio morfológicos, decidimos incorporar, al menos en esta primera etapa, una variable temática externa que acote los riesgos de derivar la experimentación hacia un formalismo vacío y endógeno, pero que, al mismo tiempo, permita poner en juego cuestiones que son intrínsecas a los problemas de la forma. El tema propuesto es, justamente, la *identidad*.

En razón a las consideraciones preliminares de este trabajo, la experiencia de aquello que entendemos por identidad –del orden implícito en lo que se nos aparece como semejante o equivalente, de la permanencia en la que fundan su *estabilidad* los seres y artefactos– se presenta hoy como un territorio especialmente crítico y en plena reformulación, cuya amplitud y riqueza habilita una multiplicidad de abordajes posibles.

---

<sup>3</sup> En *El género en disputa y Cuerpos que importan*, dos de sus textos más importantes, la filósofa feminista estadounidense Judith Butler recupera el concepto de *performación* como uno de los elementos fundamentales de su teoría sobre la constitución del sujeto y la generización de los cuerpos. Éste es sólo un ejemplo de la difusión del término, pero la referencia es válida aquí porque algunas de sus ideas influyeron en nuestra aproximación al tema.

Si el discurso dota al mundo de sentido y supone, por tanto, una comprensión intencionada de lo real, el punto de partida del paralibro será, necesariamente, la demarcación de una mirada sobre la identidad, una toma de posición y aproximación al tema que sirva de marco conceptual y eje narrativo del proyecto. Se piense la identidad como algo dado o adquirido, como gerundio o participio, como pregunta o respuesta, nuestro planteo temático intenta articular, de este modo, un diálogo que reconcilie, en cada propuesta de paralibro, la inestabilidad propia de la forma-evento con los relatos que dan sustento cultural a dicha incertidumbre.

A partir de aquí, los alumnos desarrollan una estrategia de trabajo para la proyectación y producción final de los paralibros, con absoluta libertad de formatos, materiales y técnicas.

En síntesis y a modo de breve conclusión, queremos subrayar que la naturaleza experimental del *paralibro* lo posiciona como un caso testigo para pensar nuevos modos de aproximarnos al estudio de la forma, y creemos que ofrece, por lo tanto, una oportunidad inmejorable para relevar y fundamentar situaciones en las que la organización de la información, lo narrativo, lo hipertextual, la materialidad y los mecanismos de interacción con el usuario, puedan articularse en un dispositivo objetual destinado a la producción visual de sentido.

*Buenos Aires, 26 de julio, 2016*