



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES
PLÁSTICAS

"Antología de textos sobre el proceso y
planteamiento de problemas de
investigación"

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Luis Miguel Sánchez Tobilla

Director de Tesina

Dr. José Daniel Manzano Aguila

México, D.F., 2005

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Luis Miguel Sánchez Tobilla

FECHA: 12/08/05

FIRMA: [Firma manuscrita]



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS

XOCHIMILCO D.F.

m347103



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias

a Dios
a mi madre y mi padre
a mis hermanos
Zulema, Raúl y Omar

Índice

pag. 001	Presentación
pag. 002	Introducción -Dr. José Daniel Manzano Aguila.
A 005	A ¿QUE ES LA INVESTIGACIÓN?
pag. 007	A-01 <u>Trabajo intelectual e investigación de un plagio</u> -Raúl Rojas Soriano
pag. 010	A-02 <u>Metodología de las ciencias sociales</u> -Miguel Abruch Linder.
pag. 016	A-03 <u>Corrientes de la investigación en las ciencias sociales</u> -Mikel Dufrenne.
pag. 038	A-04 <u>Elementos de investigación</u> -Frederick Whitney.
pag. 052	A-05 <u>El estudio autodirigido</u> -Malcolm S. Knowles.
B 057	B ELECCIÓN DEL TEMA
pag. 059	B-01 <u>Manual de metodología para universitarios</u> -Stefano Raguso.
pag. 081	B-02 <u>Redacción y presentación del trabajo intelectual</u> -José Quesada Herrera.
pag. 085	B-03 <u>Como se hace una tesis</u> -Umberto Eco
pag. 103	B-04 <u>Introducción a la investigación</u> -Rosa Krauze
pag. 110	B-05 <u>La aventura del trabajo intelectual</u> -Armando F. Zubirreta G.
pag. 111	B-06 <u>La investigación bibliográfica</u> -Ernesto de la Torre Villar.
C 121	C FORMULACIÓN o PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA
pag. 123	C-01 <u>Las técnicas de la investigación</u> -Aura M. Bavaresco de Prieto.
pag. 131	C-02 <u>Metodos para la investigación social</u> -Raúl Rojas Soriano.
pag. 134	C-03 <u>Guía para realizar investigaciones sociales</u> -Raúl Rojas Soriano.
pag. 140	C-04 <u>Metodología en las ciencias sociales</u> -Alfredo Tecla J.
pag. 149	C-05 <u>Investigar para cambiar</u> -Jorge Murcia Florián.

pag. 150	C-06 <u>Metodología de la investigación</u> -Maurice Eyssautier de la Mora
pag. 159	C-07 <u>Manual de redacción e investigación documental</u> -Susana González Reyna.
pag. 164	C-08 <u>Manual de técnicas de investigación</u> -Ario Garza Mercado.
D 177	D EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN
pag. 179	D-01 <u>Guía de técnicas de investigación</u> -Jorge Mario García Laguardia.
pag. 187	D-02 <u>Introducción a la metodología de la investigación</u> -Santiago Zorrilla Arena.
pag. 200	D-03 <u>Manual para la elaboración de tesis y otros trabajos de investigación</u> -Dora García Fernández.
pag. 205	D-04 <u>Metodología para la investigación en ciencias de lo humano</u> -Regina Jiménez Ottalengo.
pag. 207	D-05 <u>Metodología de la investigación</u> -Roberto Hernández Sampier.
pag. 215	D-06 <u>Manual de redacción e investigación</u> -Carmen Galindo.
E 223	E LECTURAS OPTATIVAS
pag. 225	E-01 <u>La cámara lúcida</u> -Roland Barthes.
pag. 243	E-02 <u>La historia de la fotografía en diez imágenes</u> -Raúl Beceyro.
pag. 260	E-03 <u>Fotografía, arte y publicidad</u> -Rogelio Villareal Macías.
pag. 271	E-04 <u>Las técnicas de la imagen</u> -Dimitri Nicolau.
pag. 274	ANEXO
pag. 275	Textos de profesores de la ENAP
pag. 276	Luis Rene Alva Rosas
pag. 278	Eugenio Garbuno Aviña.
pag. 280	Cuauhtémoc García Rosas.
pag. 283	Joaquín Rodríguez Díaz. Fernando Zamora Águila.
pag. 285	Conclusiones Luis Miguel Sánchez Tobilla
pag. 286	Bibliografía

Presentación

La realización de la presente antología surge como parte de un trabajo realizado por el Dr. Daniel Manzano, ya que en su gran interés por la investigación lo lleva a concretar en 29 textos una basta información que tiene como objetivo darle al alumno de maestría en Artes Visuales la información necesaria para que tenga las herramientas básicas de la investigación.

Los primeros textos recogidos para esta antología han abarcado en una primera parte, aquellos que proporcionan al lector ideas claras como "¿Que es la investigación?"; (un tema es el de Malcom Knowles, en *El estudio autodirigido, guía para profesores y estudiantes*, ya que en muchas ocasiones no se cuenta con un asesor para la realización de la investigación. Otro tema importante que resalta la investigación creadora, es la noción sobre los procesos creativos, que es muy limitada, es el texto de Mikel Dufrenne; en *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*, que aborda temas sobre la creación artística vista desde varios enfoques, sea informacional, el psicoanálisis, el enfoque histórico, y sociológico, y ya en concreto, un estudio sobre el objeto creado, mismos temas que también abarca Frederick Lamson, en *Elementos de investigación*".

En la segunda parte de esta antología que es, "Elección de un tema" contamos con un escrito de Rosa Krauze, en la *Introducción a la investigación filosófica*, donde gracias a la simpleza de un ejemplo de la elección de un tema nos define que un alumno puede desarrollar su trabajo sin tanta complicación, no olvidando que Umberto Eco, en *Como se hace una tesis*", en su capítulo "Que es la científicidad" nos dice que una investigación no es científica si no procede mediante formulas y diagramas, cabe mencionar que Stefano Raguso, en el *Manual de metodología para universitarios*, nos menciona los tres elementos que integran un proceso de investigación:

- 1) El sujeto
- 2) El objeto
- 3) El conjunto de procedimientos metodológicos y técnicos; apuntando aquí que en la E. N. P. existe un proyecto de investigación ("Jóvenes Hacia la Investigación") en ciencias o en humanidades y ciencias sociales y también los concursos interpreparatorios, este tema bien podría resolver muchas dudas del participante, ya que también aprendería a catalogar su investigación en panorámica o monográfica. Como puede verse, el primer y segundo paso son muy importantes, saber que es la investigación y acertar en la correcta elección del tema; pues la reciprocidad que pueda generarse entre el investigador y sus datos es de vital importancia y puede considerarse, incluso, que mientras más estrecha sea la relación entre ambas partes, mejores resultados se verán reflejados en la misma.

La tercera parte de las lecturas escogidas introducen

al estudioso del tema, a la formulación o planteamiento del problema, aspecto básico a seguir en el desarrollo del proceso de investigación, haciendo del conocimiento del lector sobre lo que debe entender por un planteamiento del problema, sus características y etapas principales, el tipo de esquemas de presentación del proyecto y continuación del mismo con la justificación y objetivos que pretenden alcanzarse, el uso de borradores en la elaboración de capítulos y sus posibles soluciones que se desarrollarán en el transcurso de la indagación, Aura M. Bavaresco de Prieto, con *Las técnicas de investigación*, nos lleva de la mano gracias a su ejemplificación en la organización de una tesis monográfica, sintetizando el armado de páginas; estas tres primeras partes permiten que cualquier interesado en la realización de un trabajo de investigación o tesis, pueda consultar esta metodología y aplicarla a sus trabajos.

La cuarta parte de esta antología que nos lleva a el proceso de la investigación, tomando como referencia a Roberto Hernández Sampier, en *Metodología de la investigación*, ya que hace referencia a "el noviazgo", es decir que cualquier tema que tenga interrogativas y parta del primer punto del método científico (observación), es digno de una investigación.

Para apoyar la labor de los estudiosos de las artes plásticas, se ha incorporado una quinta sección, la cual se enfoca a una selección de textos referidos a temas de fotografía, arte y diseño, que tal vez complementen mejor la investigación, o por lo menos puedan sugerir apoyos e ideas que lleven a incrementar las investigaciones propias.

Asimismo se hace mención de la invaluable colaboración de profesores de la ENAP en esta compilación, pues comparten sus experiencias y reflexiones sobre los temas tratados, y sugieren cuales son, a su juicio, algunas formas adecuadas de elegir y realizar un trabajo de esta magnitud.

Por último, cabe destacar que la trascendencia de la presente antología, es reunir en un solo volumen la mayoría de aspectos que pueden llegar a ser de gran utilidad a todos aquellos que estén buscando alguna pista para iniciar sus investigaciones, ya sean escolares o una tesis de grado. Aquí hay una respuesta.

Luis Miguel Sánchez Tobilla

INTRODUCCIÓN

Esta antología, pretende agrupar una serie de textos de diversos autores en cuatro grandes rubros que son:

- A. qué se entiende por investigación;
 - B. como se puede elegir un tema de investigación;
 - C. planteamiento y formulación del problema de investigación en cualquier campo o área de conocimiento y
 - D. los pasos, etapas y procesos de la investigación.
- Asimismo se ha incluido una sección con algunas lecturas en relación al diseño y la fotografía, que posteriormente se habrán de incrementar de acuerdo a cada seminario o temática abordada. Sin embargo se ha tratado en todo momento de que todos los textos sean muy accesibles.

Los textos, es necesario aclarar, no fueron seleccionados por ninguna corriente o conocimiento filosófico, sino mas bien desde un punto de vista ecléctico, de tal modo que permita al lector o al profesor seleccionar los textos que considere convenientes de acuerdo al área específica que esté trabajando, para de este modo, ubicar al lector y conducirlo hacia la selección de un tema de investigación, que desarrollará como tesis, tesina, informe, o cualquier otra modalidad de titulación.

El trabajo de investigación que se desarrolla en el campo de las Artes Visuales y el Diseño y la Comunicación Visual, dentro de las escuelas que imparten estas disciplinas, es muy poco conocido o definitivamente permanece en el anonimato, o sólo es parte de los apuntes de los profesores. Solo en fechas recientes, la Universidad Autónoma Metropolitana y otras editoriales privadas, se han dado a la tarea de empezar a publicar algunos textos en torno al Diseño Gráfico, ya sea individuales o colectivos, producto de conferencia seminarios y otros eventos que buscan enriquecer la bibliografía sobre este tema.

Sin embargo, sobre el tema de las artes visuales, la bibliografía sigue siendo exigua, la mayoría de los textos que se conocen, son traducciones o en su defecto publicaciones españolas, producto del trabajo de profesores e investigadores de las Escuelas o Facultades de Bellas Artes de diversas universidades públicas o privadas. Y en lo que se refiere a las publicaciones mexicanas, son producto también de otras áreas, principalmente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cabe aclarar que no por esto el material no sea de utilidad, al contrario, sus publicaciones han contribuido positivamente y en gran medida al proceso de enseñanza aprendizaje dentro de las aulas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM. En el momento que se realiza esta antología el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lanza

una publicación con el nombre de "Interdisciplina", que ofrece algunas reflexiones y ensayos sobre diversas investigaciones del quehacer artístico en general.

La ENAP siempre se ha caracterizado por ser una escuela que produce objetos artísticos o en el campo del diseño y la comunicación gráfica. Muchos son los artistas egresados que han obtenido diversos premios y reconocimientos (esto no es reciente, es constante y sucede desde hace muchos años), tanto a nivel nacional como internacional y, en el campo del diseño, cada vez también se va haciendo más presente la ingerencia de sus egresados en diversos campos como: tipografía, ilustración, museografía, señalética y fotografía entre otros, incidiendo de este modo en los procesos de Diseño Gráfico que se está generando en nuestro país.

Cabe también hacer notar la importante labor de los egresados de la ENAP en el campo de la docencia. Ya que es esta institución, la que en su mayoría ha surtido de docentes no solo a la misma UNAM a nivel bachillerato, sino a casi todas las universidades de nuestro país donde se imparte Artes Visuales, Artes Plásticas o Bellas Artes y el Diseño Gráfico a nivel profesional. Además, de que cubren también otros campos de la enseñanza de las artes plásticas a nivel primaria y secundaria.

De ahí que ya va siendo tiempo de que en la ENAP se empiecen a sistematizar los resultados que se obtienen a nivel, en muchas ocasiones experimental. Esto quiere decir que la experimentación en el campo de las artes, también arroja y genera conocimientos muy valiosos que permiten el desarrollo de los diversos géneros de las artes visuales. Lo que ha sucedido es que la tradición del secreto profesional en este campo, debe ser cambiado por la publicación de los conocimientos adquiridos, para ser transmitidos, ya no solo de manera verbal en las aulas, sino que estos queden registrados, como parte de un proceso de enseñanza aprendizaje.

El alumno debe aprender a valorar el trabajo de investigación en relación con la experimentación y producción profesional, así como la vinculación entre teoría y práctica. Debe también adquirir conciencia de que en los estudios a nivel licenciatura inician a los alumnos en el campo de la investigación, en la maestría se forma como investigadores y en el doctorado se especializan como tales. Además de que aun queda la especialidad específica (valga la redundancia) si se desea en un género determinado de las artes o el diseño y la comunicación visual.

Es por estas razones y muchas más, que se ha elaborado esta antología que pretende como uno de sus objetivos, hacer más atractiva la investigación y

principalmente desmitificar su desarrollo desde el inicio, cuando todo parece indicar que es la parte más difícil. Para que el alumno se decida a realizar un trabajo de investigación. Su mayor problema por lo regular está cuando tiene que seleccionar o elegir un tema a desarrollar y, cuando en muchas ocasiones, éste lo ha estado trabajando desde que ingresa a la ENAP. Pero lo que sucede es que desde un principio, en la mayoría de las asignaturas o talleres que cursa (excluyo de esta aseveración las materias de técnicas de investigación o metodología) no se le dice cómo ordenar u organizar la información que va obteniendo a través de diversos procedimientos, técnicos y metodológicos en el campo de las artes o el diseño, o cómo justificar lo que está realizando. Se trabaja por lo regular con un método intuitivo y es a través de éste como se van obteniendo los resultados. Estos no se conocerán sistematizados como un proceso que inició en determinado momento y en otro se obtuvieron los resultados, incluyendo una serie de pasos intermedios. El trabajo, por lo regular obtenido a través de este u otros procedimientos termina en el bote de la basura para que los demás no se den cuenta de sus errores (según él), porque el alumno nunca recibió información sobre la necesidad de guardar los pasos que estaba siguiendo (errores y aciertos), organizarlos, sistematizarlos y presentar sus conclusiones.

Tal parece también que existe un gran temor a hacer el ridículo anotando los resultados que se obtienen de un proceso determinado (si así hubieran pensado Leonardo Da Vinci o Van Gogh, que pérdida hubiera sido para las artes, las humanidades y las ciencias), ya sea en el grabado, la pintura, la escultura, la instalación y las nuevas tecnologías digitales a nivel general.

Tarea obligada e inherente al trabajo cotidiano entre alumno y profesor.

Por lo regular en todo el proceso de enseñanza aprendizaje al cual se somete un alumno en la ENAP, difícilmente se podría saber como ha obtenido determinados resultados. La mayoría de sus ejercicios que lo llevan a la obtención de reconocimientos, premios, e inclusive a encontrar un lenguaje visual propio (esto es lo más difícil, que a veces puede llevar toda la vida), no se registran, desaparecen, y parecería que se nació con una determinada habilidad no solo para el dibujo, la pintura o el grabado, sino con los conocimientos técnicos y metodológicos para elaborar un objeto artístico. Se olvida en todo momento que esto es resultado de un proceso de enseñanza aprendizaje.

Una nueva amenaza se suma a esta falta de sistematización de los conocimientos adquiridos: Las nuevas tecnologías, en específico la computadora y sus derivados (equipos y programas de computador), que coadyuvan a simplificar algunos procesos de diseño, pero no así a remplazar el proceso creativo personal (que caracteriza a un individuo) y la habilidad

para interpretar una determinada realidad, la cual seguramente será diferente en cada uno, dependiendo de los conocimientos que se tengan sobre un hecho determinado (llamémosle marco de referencia). Y el uso indiscriminado de estos medios, se ha convertido en una necesidad, sustituyendo así la utilización del ejercicio intelectual. Definitivamente los conocimientos teórico prácticos, no pueden ser substituidos por bits a menos que lo que siga sea substituir algunas partes del cerebro por chips o por un disco duro.

En este sentido es que también se hace indispensable, promover la investigación temprana en licenciatura, como un incentivo para obtener el título. Las opciones que ahora otorga la UNAM y en especial la ENAP, tienden en primera instancia a agilizar los procesos para obtener el título, sin embargo, y eso no tiene la menor duda, que el alumno siempre buscará la forma más fácil de obtener el documento que lo acredite como licenciado en una área determinada, por lo que poco a poco, si no se tiene cuidado y se revisan a fondo estas opciones, pronto veremos como bajará el nivel académico, sobre todo en el campo de la investigación a nivel maestría, ya que difícilmente se podrán elaborar proyectos de investigación si no se tiene ninguna experiencia en su elaboración y menos aún podrán darle el seguimiento indispensable y oportuno, hasta alcanzar un fin determinado.

Creo que sería muy importante promover la investigación de tesis teórico prácticas acordes con la vocación de la ENAP, que permitan evaluar en el alumno tanto la capacidad para redactar y expresar sus conocimientos, así como sus habilidades para vincular la teoría y la práctica mediante la producción de diversos objetos en el campo de las artes visuales y el diseño y la comunicación visual.

Es importante aclarar que con este tipo de tesis o trabajos de investigación no se pretende que el alumno invada otros campos de la crítica o la teoría o la historia del arte, sino más bien que le pierda el miedo al conocimiento y aprenda a equilibrar la teoría y la práctica en su trabajo y producción profesional.

La antología se compone de 29 textos de varios autores, los cuales aparecen en la bibliografía, así como otros 5 textos de profesores de la ENAP, que expresan en un breve ensayo, sus conceptos sobre lo que es una tesis en el campo de las artes visuales o el diseño y la comunicación visual.

Cabe mencionar, que la antología como ya se ha mencionado, es solo material (didáctico) teórico complementario a un programa de los seminarios de investigación de tesis y titulación en licenciatura (y de acuerdo a la sencillez para obtener un título, posiblemente puede ser utilizado en la maestría en un futuro muy cercano) Dichos programas de los

seminarios también sin duda, tendrán que ser sometidos a través de un trabajo colegiado a una profunda revisión, que prevea en todo momento la vinculación de la teoría y la práctica, así como el trabajo intra, inter, multi y hasta transdisciplinario. Lo cual permitiría promover el trabajo y producción colectiva.

Por último cabe mencionar, que de lo que se trata en todo momento es de acabar con el temible mito de la tesis y promoverla a fin de cuentas como un trabajo de investigación teórico práctico, sin que por ello pierda su calidad académica ni la profundidad que éste debe de tener ni sus propios requisitos.

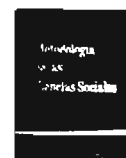
José Daniel Manzano Aguila
Dr. en Bellas Artes por la Facultad de Bellas
Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.
2005-05-18

A ¿QUE ES LA INVESTIGACIÓN?

A-01 Trabajo intelectual e investigación de un plagio



A-02 Metodología de las ciencias sociales



A-03 Corrientes de la investigación en las ciencias sociales



A-04 Elementos de investigación



A-05 El estudio autodirigido



Rojas Soriano, Raúl: Trabajo intelectual e investigación de un plágio (Recomendaciones para redactar un texto), México, Plaza y Valdés editores, 1999. pp. 45-51



CAPITULO III

INVESTIGAR SOBRE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Siempre recomendamos a nuestros alumnos y alumnas, al igual que a los profesores interesados en formarse como investigadores, que al realizar una investigación anoten en sus cuadernos las situaciones relevantes que viven durante ese proceso y que tienen que ver directamente o indirectamente con el trabajo científico: las dificultades para conseguir el material necesario para llevar a cabo sus reflexiones; los problemas que se generan en el análisis teórico o en el manejo de los aspectos empíricos; las dudas y frustraciones que enfrentan y las formas de proceder que se ven obligados a "construir" para resolver los obstáculos que surgen a lo largo de la investigación.

Las rupturas epistemológicas y con nuestra propia realidad personal y social están presentes de una u otra forma en todo trabajo de indagación, aunque a veces no tomamos conciencia plena de las realidades que van surgiendo a partir de nuestra actividad generadora tanto de conocimientos relevantes como de nuevas formas de vivir y de hacer el trabajo de investigación.

Conocer esa parte pocas veces escrita permitiría, sin duda, que los profesores, asesores de tesis, directivos y patrocinadores de los proyectos estimaran aún más el esfuerzo de quienes de modo serio y comprometido pretenden conseguir aportaciones relevantes para la ciencia y la sociedad en la que viven.

Sólo así podemos tener plena conciencia de lo que significa realmente *investigar* y, quizá

lo más importante, comprenderemos mejor lo que han experimentado quienes han experimentado quienes han hecho contribuciones importantes a la ciencia; ello nos permitirá también valorar realmente lo que implica ser científico.

Además, desde el punto de vista pedagógico, podremos tener más elementos tanto relativos al campo de estudio en el que trabajamos como los relacionados con el proceso mismo de la investigación, para motivar a las personas a que se atrevan a participar directa y activamente en la construcción del conocimiento.

De esta manera podremos darle sentido a la práctica de investigación; de lo contrario muchas personas seguirán considerando dicha actividad como algo difícil reservada sólo para mentes privilegiadas, cuando lo que debe prevalecer es la idea en torno a la cual Antonio Gramsci hace girar gran parte de su pensamiento: *Todos los hombres son intelectuales* y, por lo tanto, podemos agregar que todos los profesores y alumnos tienen la posibilidad —o deben buscar las oportunidades— para convertirse en investigadores si así lo desean.

Esta inquietud surge porque el investigador pocas veces reflexiona sobre su quehacer científico y mucho menos escribe sobre la forma como procede durante sus investigaciones, debido esto último a que no se le considera un requisito para la publicación de sus materiales.

Como sabemos casi ningún artículo, tesis o libro en donde se exponga una investigación hace referencia a lo señalado en el párrafo anterior, pues lo que se escribe es aquello que el autor considera fundamental para que el público al que está dirigido su texto se entere de los objetivos del trabajo, el problema central que motivó la investigación, los aspectos teóricos en que ésta se sustenta, las hipótesis formuladas, los procedimientos seleccionados y los instrumentos diseñados para recopilar la información, su análisis e interpretación, las conclusiones, sugerencias, anexos y la bibliografía utilizada. Sólo algunos autores describen en la *introducción* algunas situaciones o dificultades que vivieron al realizar su trabajo.

Se deja de lado el aspecto pedagógico del proceso de investigación. La mayoría de los lectores quisiéramos saber las razones por las que cierta persona escogió el tema sobre el que desarrolla su trabajo, ¿Cuáles fueron los motivos personales, institucionales y sociales y cómo los vivió?, ¿Cómo inició su indagación?, es decir,

¿Comenzó por revisar la información empírica disponible, o buscó referentes teóricos, o hizo las dos cosas al mismo tiempo?, ¿Cuáles fueron sus primeras anotaciones?, ¿En qué momento se sintió perdido (si es que lo estuvo?), ¿Qué hizo para salir de las situaciones difíciles que la gran mayoría de los científicos si no es que todos hemos vivido?, ¿Cuáles fueron sus pasatiempos favoritos para, como dice Mills, espolear la imaginación creativa?

Asimismo, quisiéramos conocer: ¿Cuáles fueron los principales problemas institucionales (falta de recursos humanos, financieros, materiales, de tiempo, etcétera) que enfrentó, y cómo los resolvió?, ¿En qué momento y cómo sintió que había logrado ver con más claridad el camino por donde avanzar en la construcción del conocimiento?, ¿Qué dificultades tuvo para escribir su trabajo?, ¿Pensó en la posibilidad de publicarlo?, ¿Qué problemas enfrentó para editarlo?, ¿Su artículo o libro ha trascendido realmente, es decir, es citado por otros autores o en las aulas los profesores y alumnos recurren a las ideas e información del texto para orientar el rumbo de la clase?

Cientos de preguntas podríamos hacer con un fin pedagógico para ir construyendo una teoría psicosocial sobre el proceso de investigación que nos permita conocer muchos aspectos poco tratados sobre las situaciones diversas y complejas que vive el investigador-escritor al realizar su trabajo.

Sin duda, el conocer las circunstancias concretas en las que lleva a cabo su labor nos permitiría valorar mejor su actividad y situarla en su justa dimensión histórica. De esta forma se podría revelar el aspecto humano que está presente en las aportaciones de un autor y el lector podría más atención al leer un trabajo de investigación publicado como un artículo en un libro.

Desafortunadamente, pocos son los escritores que nos ofrecen la posibilidad de conocer el modo como han procedido para realizar su obra.

Entre los casos más notables que conocemos están el de Carlos Darwin (Autobiografía) y el de Wright Mills (La imaginación sociológica) quienes describieron en forma detallada el modo como procedieron para realizar sus investigaciones y nos ofrecieron ideas sobre cómo llevar a cabo su exposición por escrito. Más recientemente Paulo Freire nos brinda la posibilidad de adentrarnos en su realidad cotidiana como investigador-escritor en dos textos que cautivan

desde las primeras páginas: *Pedagogía de la esperanza* y *Cartas a Cristina*. Algunas de las aportaciones de estos autores las mencionamos en este libro.

Como sabemos, la gran mayoría de los investigadores se encuentra más preocupada por cumplir con las exigencias que impone la institución en la que labora o el organismo que periódicamente evalúa su trabajo.

Sus investigaciones se ciñen a formatos preestablecidos para su evaluación y posible publicación. Son formatos uniformes que impiden mostrar lo que realmente sucede durante el proceso de la investigación; tales formatos, si bien son necesarios para la evaluación correspondiente, deberían permitir también la posibilidad de que el investigador expusiera la forma cómo realizó el trabajo (no nos referimos aquí al método de investigación), concretamente el modo en que procedió para enfrentar el complejo y desafiante mundo de la ciencia.

El 12 de septiembre de 1963 Peter Medawar, el biólogo inglés ganó el premio Nobel por sus trabajos sobre la inmunidad de los trasplantes de tejidos, dio una famosa plática en la BBC titulada "¿Es el artículo científico un fraude?", en la que señaló con su elocuencia característica lo que todos los científicos sabemos pero ninguno se había atrevido a decir: que el artículo científico es un fraude porque no describe el proceso como realmente se hizo el trabajo, sino que lo modifica y lo deforma para adaptarlo al modelo de presentación que le imponen los cuerpos editoriales de las revistas. En no pocas ocasiones, lo que se publica tiene muy poca relación con lo que ocurrió durante la investigación, aunque como regla los resultados son verídicos y tanto su discusión como las conclusiones se basan en ellos. (Ruy Pérez Tamayo, "Es el informe final de un proyecto de investigación fraude", Periódico, La Jornada, 9 de diciembre de 1996, p.29).

Recomendamos. Por lo tanto, escribir un capítulo sobre la manera como procedimos al realizar nuestra investigación. Estaremos así, recuperando la parte humana del trabajo científico y esto permitirá, sin duda, una verdadera comunicación entre el escritor y los lectores. La difusión de la ciencia tiene también un carácter pedagógico especialmente para aquellas personas que apenas se inician en la investigación.

Esto implica rebelarnos contra aquellas formas establecidas que llevan a ceñirnos, de manera insultante para la creatividad científica, a ciertos esquemas para presentar los trabajos de investigación. Tal hecho limita la posibilidad de expresar nuestras vivencias, es decir, lo que realmente vivimos durante el proceso de la indagación científica.

Evitaremos que nuestro trabajo ceda a las rutinas burocrático-administrativas que le restan el valor que realmente tiene para el avance de las ciencias y para la realización plena de las tareas institucionales y de la sociedad en que vivimos.

Defendamos y expresemos en forma oral y escrita la parte humana del trabajo científico ya que sólo así podremos exigir a quienes detentan el poder burocrático que se reconozca la importancia de nuestra labor. A la vez, ello nos permitirá reconocer en el trabajo científico un espacio para superarnos como intelectuales y, sobre todo, como seres humanos.



Ander-Egg, Ezequiel

1. Qué es la investigación.

**A
O
2** Hemos señalado las características del método científico y con ello nos hemos aproximado muy cerca de lo que se conoce como "investigación". No obstante, cabe hacer algunas diferencias entre uno y otro concepto. Como bien lo señala J. W. Best, debemos considerar a la investigación "como el proceso más formal, sistemático e intensivo de llevar a cabo el método científico de análisis. Comprende una estructura de investigación más sistemática, que desemboca generalmente en una especie de reseña formal de los procedimientos y en un informe de los resultados y conclusiones. Mientras que es posible emplear el espíritu científico de la investigación, sería posible emprender una investigación a fondo sin emplear el espíritu y el método científico. De modo que la investigación es una fase más especializada de la metodología científica".

En líneas generales podemos decir que la investigación es un *procedimiento reflexivo, sistemático, controlado y crítico, que permite descubrir nuevos hechos o datos, relaciones o leyes, en cualquier campo del conocimiento humano*. Existen innumerables definiciones acerca de lo que es la investigación, entre las cuales se halla la del Webster's International Dictionary, que transcribimos por su claro sentido descriptivo: Investigación "es una indagación o examen cuidadoso o crítico en la búsqueda de hechos o principios; una diligente pesquisa para averiguar algo".

En último análisis de investigación constituye

un camino para conocer la realidad, para descubrir verdades parciales. Comprende la formulación y definición de problemas; la formulación de hipótesis; la recopilación, sistematización y elaboración de datos; la formulación de deducciones y proposiciones generales; y por último, el análisis de las conclusiones para determinar si confirman las hipótesis formuladas, y encajan dentro del marco teórico del que se partió.

2. Características de la investigación.

Apoyándonos en la descripción que realiza Best, enunciaremos las siguientes características de la investigación:

_Es un procedimiento mediante el cual se recogen nuevos conocimientos de fuentes primarias, que permiten el avance científico. No es investigación el reorganizar lo ya conocido, aunque ello pueda ser valioso para la ciencia. La investigación exige comprobación y verificación, no consiste tan solo en la elaboración de ideas.

_La investigación coloca el acento en el descubrimiento de principios generales; trasciende las situaciones particulares investigadas, y utilizando procedimientos de "muestreo", procura hacer inferencias sobre la totalidad o conjunto de la población.

_La investigación es una exploración experta, sistemática y exacta. A partir de un "background" en el que se ordenan las sistematizaciones teóricas que interesan a la investigación, se formulan los problemas e hipótesis, se recogen los datos y se ordenan, sistematizan y analizan con tanta exactitud como sea posible. Para recoger datos utiliza los instrumentos adecuados que puede hallar, y emplea los medios mecánicos que ayudan a la exactitud de la observación humana y el registro y comprobación de datos.

_La investigación es lógica y objetiva, empleando todas las pruebas posibles para el control crítico de los datos recogidos y los procedimientos empleados.

_La investigación intenta organizar los datos en términos cuantitativos, en cuanto esto sea posible.

_Por último, la investigación se registra y se expresa en un informe, documento o estudio. Se indica la metodología utilizada, se documentan las referencias bibliográficas, se precisa la

terminología utilizada, se reconocen los factores limitativos y se expresan los resultados registrados con la mayor objetividad. Esto conduce por último a las conclusiones y generalizaciones.

3. El campo de la investigación social.

Por lo dicho hasta aquí, nos resulta fácil sintetizar los alcances de la investigación social, para indicar el campo de la misma. Podemos decir resumidamente, que la investigación social es el proceso que, utilizando la metodología científica, permite obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social.

Selltiz, Claire et. Al.

1968 Método de Investigación en las Relaciones Sociales.

Madrid, Rialp.
pp. 17-26

CAPÍTULO I

EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

"No es aceptable que los axiomas establecidos por argumentación puedan ser suficientes para el descubrimiento de nuevos campos, ya que la agudeza de la Naturaleza es superior con mucho a la del argumento."

FRANCIS BACON

El objetivo de la investigación es descubrir respuestas a determinados interrogantes a través de la aplicación de procedimientos científicos. Estos procedimientos han sido desarrollados con el objeto de aumentar el grado de certeza que la información reunida será de interés para el interrogante que se estudia y que, además, reúne las condiciones de fiabilidad y objetividad. Para ser exactos, no hay garantía de que una determinada investigación que pueda llevarse produzca información interesante, de confianza y objetiva. Pero los procedimientos de

la investigación científica están más cerca de lograrlo que cualquier otro método conocido por el hombre.

La investigación siempre tiene sus comienzos en una pregunta o en un problema en específico: ¿Por qué es el Sol visible durante más horas del día en verano que en invierno? ¿Por qué las manzanas caen al suelo infaliblemente es lugar de permanecer flotando en el espacio? ¿Cómo es que un libro aparenta tener el mismo tamaño tanto si está a diez metros de nosotros como si lo está a medio metro, a pesar de que la imagen en nuestra retina es mucho menor cuando está alejado? ¿Es el deseo de propiedad privada inherente a la naturaleza humana? Los esfuerzos de una casa de reagrupamiento, ¿proporcionan los efectos deseados en la vecindad para reducir la delincuencia juvenil? ¿Es más eficaz para la venta de cigarrillos de una determinada firma el patrocinio de un concurso en televisión que la retransmisión de un partido de base-ball? ¿Es cierto que los valores inmobiliarios bajan cuando una familia de negros se traslada a una vecindad habitada exclusivamente de blancos hasta ese momento? ¿Se conseguirá una reducción del absentismo entre los obreros con la preparación especial de los capataces?

La naturaleza de la pregunta varía. Comenzando por la observación de un hecho o una serie de hechos, cabe preguntarse si los hechos de determinada clase siguen siempre el mismo modelo, o si bien existen circunstancias en que el resultado puede ser diferente. O bien puede buscarse una explicación del proceso por la cual ciertas condiciones llevan a determinados resultados. Las preguntas pueden adoptar la forma de "¿Qué ocurre cuando...?" o "¿Qué ocurriría si ...?" o bien, "¿Cuál es el más eficaz procedimiento para conseguir...?" Pueden estar relacionadas con el intento de llenar una laguna del conocimiento, o de comprobar una hipótesis, o contrastar si alguna proposición que es generalmente admitida es, en efecto, sostenible.

Para que los interrogantes planteados sean susceptibles de respuesta, han de tener una característica en común: deben ser tales que la observación o la experimentación en el mundo ordinario (incluyendo, en el caso de las ciencias sociales, la conducta de los seres humanos) pueda proporcionar la información necesaria. Muchas preguntas de elección o decisión no pueden ser contestadas sobre la base de la información solamente, por cuanto llevan involucrados valores al mismo tiempo que la información.

“¿Debería establecer el gobierno un sistema obligatorio de seguro de enfermedad?”, es una pregunta de este tipo. La respuesta no depende solamente de una eventual información, tal como el incidente de la enfermedad, el costo de la atención médica, etc.; supone valores también de iniciativa individual, el “estado de bienestar”, etc. No obstante a menudo es posible transformar lo que parece una pregunta de valor en una pregunta de hechos. Por ejemplo, la oposición a un seguro de enfermedad obligatorio puede estar basada en valores relacionados con la libertad de los pacientes para escoger a sus propios médicos, con la libertad de los médicos para ejercer su profesión sin interferencias burocráticas, etc. Tales cuestiones-si la obligatoriedad en el seguro de enfermedad limita o no la libertad de los pacientes a elegir sus propios médicos, si introduce o no controles burocráticos en la práctica de la medicina-son preguntas de hechos y, por tanto abiertas a la respuesta por el método de investigación. Aquí, sin embargo, se han determinado otros valores-libertad de elección del médico y libertad de ejercicio- y la pregunta sobre la convivencia de un determinado procedimiento de actuación se transforma en si es o no conveniente tratar los puntos propuestos. Esta última pregunta puede ser contestada por la investigación. Pero estos valores implican otras cuestiones; p. ej., “La libertad de elección de sus propios médicos por parte de los pacientes, ¿es tan importante que desborda cualesquiera otras consideraciones?” Esta pregunta, a su vez, puede ser contestada por investigación solamente si se especifica algún otro valor, de tal forma que si la importancia de la libertad de elección en alcanzar este otro propósito pueda ser determinada.

Existen otros interrogantes que podrían ser contestados sobre la base de la pura información, pero no pueden ser respondidos por la investigación actualmente por que aún no se cuenta con los procedimientos adecuados para reunir la información necesaria. Son numerosas las publicaciones solicitando escalas de medida psicológica aplicables de modo universal.

Otros interrogantes, sin embargo, pueden ser abordados actualmente por médicos científicos. Ello no significa que la investigación surja siempre con una respuesta, y mucho menos una respuesta definitiva. La investigación se orienta a la busca de respuestas; puede o no hallarlas. La característica de nuestra ciencia de nuestros

días, y especialmente las ciencias sociales, es la de tratarse de un proceso no finalizado. Citamos a Jaspers (1950): “Así como la ciencia antigua tenía la apariencia de algo completo, en la que la noción del progreso no era esencial, la ciencia moderna progresa hacia el infinito.” En buena parte la investigación social resulta de la aparición de nuevas interrogantes o de la reconsideración de las antiguas.

Las razones para efectuar preguntas que lleven a la investigación son de dos clases: razones intelectuales, basadas en el deseo de saber o entender por la pura satisfacción del conocimiento o comprensión; y razones prácticas, fundadas en el deseo de saber para ser capaces de hacer mejor o de forma más eficaz alguna cosa. Las investigaciones a que llevan estos dos tipos de cuestiones algunas veces llamadas investigación “pura” (o “básica”) y “aplicada” son en ocasiones discutidas como si se tratase de algo opuesto o mutuamente excluyente y frecuentemente como si una de ellas fuera mejor que la otra. Tal consideración es errónea. Históricamente, la empresa científica ha tenido en cuenta el conocimiento puro, por su valor intrínseco, y el conocimiento práctico por cuanto contribuye a obtener beneficios prácticos. Este doble énfasis es quizá especialmente adecuado en el caso de las ciencias sociales. Por un lado, su propia responsabilidad como ciencia es crear un cuerpo de principios que posibiliten el entendimiento y predicción de las interacciones humanas en su totalidad. Por otro lado, a causa de su orientación social, cada vez mas se la considera apta para ser guía práctica en la solución inmediata de los problemas de relaciones humanas. Incluso este presupuesto por un lado...por otro” sugiere que los dos aspectos son distintos. Sin embargo, a la larga, ninguno de los dos objetivos puede ser alcanzado en su totalidad sin la colaboración del otro. Únicamente en la forma en que son tratados los principios generales pueden ser las ciencias sociales ofrecer una guía segura para la inmediata acción, y solamente en la inteligencia de que puede hacer pronósticos acerca de los resultados de la acción en situaciones específicas se justifica su pretensión de proveer un cuerpo de conocimientos adecuado y sistemático acerca de las interacción es sociales. Es más, el punto de partida de un determinado estudio no determina forzosamente cuál será la naturaleza de su contribución. Tanto en las ciencias sociales como en las físicas, la investigación de

problemas prácticos puede llevar al descubrimiento de principios básicos y la investigación "básica" a menudo lleva al conocimiento de que tiene una utilidad práctica. Los requisitos para un recto procedimiento de investigación son esencialmente los mismos, tanto si la finalidad de una determinada investigación son primordialmente intelectuales o prácticos.

La empresa científica en general, por tanto, debe tener en cuenta ambos principios, el general o básico y el de los problemas prácticos en situaciones determinadas. Esto no quiere decir, sin embargo, que cada estudio que se realice debe tener ambos objetivos. Una investigación puede ir dirigida a un problema práctico o a la investigación pura, o a la combinación de estos intereses. Una parte de una encuesta no sólo puede estar orientada a un aspecto o a otro con exclusividad, sino que un investigador puede elegir el concentrarse más o menos exclusivamente en uno o en otro aspecto. La condición requerida para el saludable desarrollo de la ciencia es que cada aspecto esté adecuadamente representado en la empresa colectiva de investigación.

A lo largo de esta obra hemos procurado tener en cuenta ambos aspectos. Esto significa que, además de ceñirnos a ambos requerimientos de la buena investigación, hemos dedicado una gran atención a los modos de hacer la encuesta útil para la solución de problemas sociales y a aumentar el grado de probabilidad de sus resultados.

LA IMPORTANCIA DE SABER CÓMO SE REALIZA LA INVESTIGACIÓN

A pesar de que la investigación no puede proporcionar respuestas finales a las cuestiones con que se encuentra comprometida, existe un constante esfuerzo para conseguir procedimientos que aumentan la probable exactitud de las respuestas de la investigación. ¿Por qué es tan importante familiarizarse con estos procedimientos? Para el estudiante que se está preparando en una carrera que suponga la realización de investigaciones en Psicología Social o en Sociología, la respuesta es obvia: las técnicas de investigación son las herramientas de trabajo. Le es necesario no solamente para desarrollar la habilidad para su uso, sino también para comprender la lógica que sustente estas técnicas.

Más no solamente el estudiante que intenta llevar a cabo investigaciones en el campo de las ciencias sociales es el que necesita saber acerca de los métodos de investigación. Los puestos de trabajo para los que se preparan los estudiantes en ciencias sociales-enseñanza, administración del Estado o de empresas, orientación de la comunidad, asistentes sociales-cada vez más piden una habilidad para evaluar y utilizar los resultados de la investigación: para juzgar si un estudio ha sido llevado a cabo de tal forma que se puede tener razonablemente confianza en sus resultados y si tales consecuencias son aplicables a la situación concreta que se está estudiando.

Incluso si no se espera hacer uso específico de los resultados de la investigación en el propio trabajo, en nuestra era científica todos nosotros somos, de diferentes modos, "consumidores" de resultados de investigación. Para usar de ellos inteligentemente necesitamos ser capaces de juzgar la adecuación de los métodos por los cuales han sido obtenidos. Como estudiante, por ejemplo, puede hallarse que muchos de los "hechos" presentados a lo largo de las lecciones descansan en resultados de la investigación. Pero puede llegar a descubrirse que los "hechos" aportados por un estudio son distintos de los obtenidos por otro estudio realizado sobre el mismo tema. Un investigador, por ejemplo, puede llegar a la consecuencia que los niños que son destetados pronto adquieren mayor independencia y mejor ajuste social que aquellos que son amamantados por un período más largo; otro investigador se nos presenta con una conclusión totalmente opuesta. Otro ejemplo: varios estudios pueden llegar a la conclusión de que, cuando negros y blancos viven en vecindad, cada grupo se halla inclinado a una más favorable disposición hacia el otro; pero otras investigaciones pueden llegar a concluir que la hostilidad interracial tiende a manifestarse con intensidad en las vecindades donde conviven negros y blancos. Con objeto de poder hacer un juicio aproximado acerca de qué conclusión merece más confianza, es necesario ser capaces de juzgar la idoneidad de los estudios. Las secciones finales de esta obra se ocupan, con detalle, de los criterios de una buena investigación. Aquí sugerimos simplemente que el lector se haría preguntas como las siguientes: ¿Cómo definen los investigadores sus propios términos? ¿Están utilizando dos investigadores las mismas palabras para las mismas cosas, o bien han usado las mismas palabras para

fenómenos diferentes? ¿Ha sido revelante para el problema en cuestión la evidencia por ellos obtenida? ¿Ha habido algunas fuentes de desviación en el procedimiento de recogida de datos? ¿Hubo condiciones diferentes en las respectivas investigaciones que puedan influir en la diferencia de resultados?

Incluso en el transcurso de la vida cotidiana, el ciudadano medio necesita cada vez más evaluar la investigación con objeto de ser capaz de adoptar decisiones inteligentes. Esto es, quizá, más evidente en nuestros días con respecto a las investigaciones médicas y a las decisiones basadas en ello: "¿Debo vacunar a mi hijo con la vacuna contra la gripe?" "¿Debería dejar de fumar para disminuir el riesgo de contraer el cáncer de pulmón?" "¿Debo votar por el tratamiento con flúor de las aguas potables de la localidad?" Con el rápido aumento de la investigación en las ciencias sociales, es de presumir que el ciudadano medio se familiarizará cada vez más con los resultados de las ciencias sociales. En la hora actual, el hombre tiene relativamente poca oportunidad de evaluar estos hallazgos sobre la base de sus propias acciones. Pero la persona que sabe como se lleva acabo una investigación esta en mejores condiciones de juzgar la posible exactitud de los resultados de una encuesta o las predicciones de una elección y adoptar con el adecuado escepticismo la afirmación de que "nueve de cada diez doctores aprueban...".

Además de todas estas ventajas de tipo práctico de la familiaridad con los métodos de encuesta e investigación, esta satisfacción de adquirir un nuevo utensilio de trabajo intelectual. Y es éste utensilio con más amplios usos que los objetos específicos para los que fue creado. Puede ser un modo de ver el mundo, de juzgar la experiencia diaria. La persona que verdaderamente entiende los elementos básicos del método de investigación está en disposición de preguntar, con respecto a cada afirmación que lee u oye: ¿Cuál es el fundamento para este parecer? ¿Se halla abonado por la evidencia? ¿Bajo que condiciones parece verosímil? Por supuesto, no todas las afirmaciones podrás ser sometidas a este tipo de interrogatorio. Tal como ya ha sido aclarado, no todos los asuntos son susceptibles de ser tratados de este modo. Si

un amigo admira un hermoso atardecer, o expresa su preferencia por pasar sus vacaciones en las montañas, parece inoportuno interrogarse sobre la base de veracidad o la "verdad objetiva" de su opinión. Con frecuencia parece inadecuado alterar el tono de una situación social argumentando evidencia obtenida de unas afirmaciones hechas con poca consistencia. Pero si se lee que la opinión pública, tal como se refleja en la correspondencia al los miembros del Congreso, es opuesta a la ayuda a países extranjeros, o que un legislador ha propuesto a terminar con la delincuencia juvenil multando a los padres del delincuente; o si oímos decir que un vecino afirma que el no vendería su casa a una familia judía para no echar a perder la barriada, en tales situaciones se siente deseos de preguntar o, al menos, es imposible evitar que surjan en uno mismo estas preguntas: ¿Cómo pueden llegar a conocerse estas afirmaciones? ¿En que hechos basa esa persona sus conclusiones? ¿Se trata de una interpretación garantizada por los hechos?¹

ETAPAS FUNDAMENTALES EN LA INVESTIGACIÓN

El objeto de la presente obra es describir con detalle los procedimientos necesarios para descubrir respuestas a determinadas preguntas a través de la investigación. Pero teniendo en cuenta que el tratamiento pormenorizado con frecuencia oscurece la percepción del conjunto, será útil, antes de entrar en el examen de los procedimientos específicos, aclarar algunos aspectos generales de proceso de investigación.

El proceso de investigación consiste en la aparición continua de un numero determinado de actividades mas que en el cumplimiento estricto de unas normas prescritas a priori. Y estas actividades son tan interdependientes que el primer paso en un proyecto de investigación en buena parte determina la naturaleza del último. Si los pasos a seguir en las sucesivas etapas no se han tenido en cuenta al principio de una investigación, pueden surgir serias dificultades e, incluso, imposibilitar la conclusión de un estudio. Con frecuencia estas dificultades no pueden ser remediadas al tiempo que se hacen aparentes, a causa de hallarse

¹ Las decisiones de un particular deberían ser determinadas no solamente por los hechos tal como son descubiertos por la investigación, sino por sus valores, que de

-terminan la importancia de los hechos en cada caso. Con respecto a asuntos de salud, y teniendo en cuenta que hay un casi universal acuerdo en el deseo de una buena salud, la importancia de los valores así como los hechos en una determinada ocasión son a menudo sobreestimados. No obstante, la importancia de los valores en los acontecimientos sociales que da indicada con sólo considerar la siguiente pregunta: "¿Debería existir una integración racial?". El hecho de que la integración conduce a una asociación amistosa entre negro y blancos puede ser tomada por algunos como base para apoyar la segregación y por otros como fundamento para defender la integración.

enraizadas en los primeros pasos. Únicamente pueden evitarse teniendo en cuenta, en cada etapa del proceso de investigación, las exigencias de las etapas siguientes.

Para actuar con garantía, tengamos en cuenta que la investigación procede de la concepción de un tema por el estudio realizado a través de la acumulación de datos hasta la elaboración de un informe y la aplicación de sus resultados y, por tanto, el foco de la atención debe ir necesariamente de una actividad a la próxima. Este ir alternando la atención del investigador refleja una diferencia en énfasis, más que una exclusiva concentración en una etapa. Una secuencia mecánica de procedimientos, en los que un peldaño de la investigación queda completado antes de comenzar el siguiente, es muy raro, si es que se da alguna vez el caso, en el trabajo de los investigadores sociales.

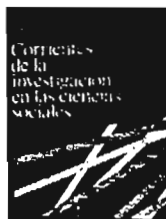
La forma habitual de *dar cuenta* de la investigación nos proporciona una idea muy sencilla de lo que se supone el hacer la investigación. Normalmente, un informe sobre una investigación completa, cuando aparece como artículo en una revista técnica, se asemeja, con ligeras variantes, al modelo siguiente:

1. Una hipótesis expuesta como *planteamiento del problema*;
2. Una exposición en que se describe la investigación a realizar;
3. Especificación de los *métodos* de obtención de datos;
4. Presentación de resultados;
5. Con frecuencia sigue una sección dedicada a *conclusiones e interpretación*.

Cualesquiera sean las variaciones individuales de este modelo, las investigaciones y encuestas publicadas sugieren con gran fuerza la existencia de una secuencia de procedimientos previamente prescrita, y donde cada etapa presupone la conclusión de la precedente. Aunque este modelo está totalmente justificado en interés de la economía del informe de investigación, no debe tomarse equivocadamente como un modelo del procedimiento de investigación, que difiere del arriba enunciado en dos puntos: 1º., el proceso de investigación casi nunca sigue el puro esquema de actividades sugerido en la organización de los informes de investigación; y 2º., el proceso supone muchas actividades adicionales que raramente son mencionadas en los estudios que se publican.

Algunas de estas actividades adicionales

están relacionadas con exigencias científicas del estudio en cuestión; otras, se refieren a cuestiones de tipo práctico. El aparentemente sencillo informe de los métodos de adquisición de datos, por ejemplo, resume decisiones acerca de los datos necesarios y el mejor modo de obtenerlos, así como las actividades llevadas a cabo en el desarrollo y comprobación previa de los instrumentos a utilizar para la obtención de los datos. Además de estas fases, referidas los requisitos científicos del estudio a realizar, hay otras condiciones más "prácticas": debe estudiarse el presupuesto; hay que conseguir y administrar subvenciones; el personal debe ser asignado y, en algunos casos, preparado especialmente; el área, dentro de la cual han de recogerse los datos, debe ser explorada y conseguida la cooperación de las personas, etc. Finalmente, si el estudio a realizar está previsto para la solución de un problema inmediato y práctico, la aplicación de sus resultados debe ser considerada desde el principio.



SECCION 1

ESTUDIO DE LOS PROBLEMAS GENERALES

A
O
3

INTRODUCCIÓN

Entre estos problemas, hemos escogido tres que nos parecen imposibles de eludir: el problema de la creación de la obra de arte, el de su recepción y el del juicio de valor emitido sobre ella. Elección limitada, sin duda alguna, pero que nos estimamos arbitraria. En primer lugar, porque la estética ha reflexionado sobre estos problemas hechos antes de recurrir a las ciencias positivas, a las que luego los ha transmitido. Además, porque estos problemas han sido planteados, también antes de que el arte reivindicara su autonomía y el artista se distingue del artesano, reclamando para su obra el estatuto particular de un objeto estético. Basta que se haya producido un objeto que solicita el gusto estético, que no posea por tanto, una finalidad exclusivamente práctica o conceptual para que nos preguntemos sobre las condiciones e intenciones de tal producción y sobre la acogida que reclama y recibe. Según los tiempos y lugares diversas ideologías pueden deformar el sentido de estas cuestiones, y la historia de las culturas debe tenerlo en cuenta; mas no por ello quedan descalificadas tales cuestiones, y vuelve a planeársele siempre al pensamiento contemporáneo. Vemos como esta se esfuerza en responder a ellas.

A. La Creación Artística

Por: MIKEL DUFRENNE

Al comienzo de esta sección, debemos advertir ya que el balance que vamos a intentar de los trabajos sobre la creación artística será bastante pobre. Es cierto que algunos estéticos, y en especial la estética francesa con Alain, Bayer, Gilson y E. Souriau, insisten con razón en la actividad realizadora del arte; tal estudio no puede ser escamoteado, pero puede llevarse a cabo mediante el estudio formal de la obra hecha, y puede versar sobre el oficio más bien que sobre la circunstancia psicológica y sociales de su ejercicio: es la tela de Van Gogh donde descubrimos su estilo, y podemos estudiarlo situándolo en un sistema de escritura pictórica sin saber nada de las intenciones o motivaciones del pintor. Las investigaciones recientes van con preferencia en este sentido, que es más propio de un enfoque positivo. Si, por otra parte se publican muchos ensayos sobre escritores o artistas, sus autores suelen ser más filósofos que sabios; los filósofos abordan al creador a través de sus obras, y no buscan tanto sorprender el secreto singular de su creación como comprender su sentido impersonal, no tanto conocer el destino humano como "el destino poético"¹ En realidad, actualmente, la idea misma de la creación se encuentra desvalorizada. ¿Por qué? Y ante todo ¿por quien? La idea de creación no solo contestada por los teóricos, si no también por los artistas, en su práctica y su ideología, tributaria muchas veces las ideas reinantes (se pondría a este propósito evocar un campo estético análogo al campo epistemológico explorado por Foucault, y solidario de él). Si los artistas se han envuelto a veces en el aura prestigiosa atribuida al acto creador, es significativo que hoy muchos de ellos, entre los más grandes, rehúsen ser figuras, trabajen en la sombra y el silencio y no lo entreguen al público mas que en sus obras (a veces también sus reflexiones, ya que les gusta escribir-estableciendo así un nuevo nexo entre el discurso y el arte-, mas no sus con diferencias). Digamos brevemente como, despojándose de los oropeles del creador, van desapareciendo progresivamente de la escena. Con el público inauguraran una nueva relación, a la vez más discreta y fraterna: le proponen, si la reivindicaban aun, la dignidad de cocreador. Y es que los artistas han comprendido que la creación solo acaba con el concurso de la percepción que

¹ Blanchot, Maurice "La foie par excelente" (prologo a Jaspers, Strindberg et Van Gogh, trad. Francesa, 1953) citado por Derrida en L'écriture et la difference. Paris. Seuil (1967).

acoge la obra, en la epifanía de lo sensible. Y a veces van más lejos: lo mismo que ciertas composiciones musicales dejan al intérprete el cuidado de elegir el orden de los trozos, o le autorizan a improvisar según sus "reflejos" (G. Tremblay) también ciertas obras cinéticas aguardan a que sean "ejecutadas" por el espectador. Antes este espectador, en quien delega la responsabilidad de mover los hilos, el creador desaparece. Pero puede también desaparecer ante otros colegas, cuando trabajan en Equipo, mas democráticamente que antaño en los talleres de los maestros y en las corporaciones medievales así los miembros del "living Theater" componen a veces juntos el texto y la escenificación para sus representaciones. Pero el artista puede desaparecer mas radicalmente aun; puede, en su operación misma, perder el control, e incluso la conciencia de lo que hace, abandonarse a la pura espontaneidad de la voz o del gesto. La llamada de los surrealistas en este campo fue escuchada por Pollock, por Michaux, por, Artaud y tantos otros. Tal vez la cosa venga de los mas lejos: ponerse estado de desnudes es también ponerse en estado de gracia, como todos los que invocaban a la musa en plan algo mas que estilístico, como todos los que hallaban inspiración- el propio soplo de la vida en la exaltación de la fiesta, tanto mas violenta por cuanto en ella se agudiza el sentimiento de un poder superior. Aquí el anonimato no afecta a una obra sin firma si no al ser mismo del autor, que no se pertenece ya para quien "yo" es realmente "otro".

Pero esa ausencia de si, apasionadamente buscada, esa tortura de una razón sometida al lenguaje discursivo, ese abandono a lo aleatorio, significan también la muerte de la obra, o la conciencia desgarrada de su sacrilega en otros: en el que firma los *ready-made*, o pone marcos a carteles rasgados, o pasea sus teclas bajo la lluvia. Desesperación, resentimiento, ironía: la nulidad se hace patente por la nulidad del objeto creado. Lo que se denuncia al mismo tiempo que el mito del creador es el mito de la obra maestra, el respeto a ese aspecto único, irremplazable, cerrado sobre si mismo, elevado al como de la plenitud y de la densidad interna. Si el arte es la realización de esa plenitud, hay que acabar con la idea de arte y rematarla como se remata un herido: ¡viva el no-arte! ¡y viva, por ejemplo, el arte cinético, donde el objeto manifiesta su precariedad y la imprevisibilidad del acontecimiento. Así el artista rehúsa ser

Dios: ¿para afirmarse como hombre o porque le parece imposible serlo?

Si esta pregunta tiene sentido y admite respuesta, el sentido y la respuesta deben buscarse en la dirección de quienes reflexionan sobre la experiencia del arte, en lugar de vivirla. ¿Por qué les resulta hoy tan sospechosa la idea de la creación artística? Ante todo, porque a esta idea le es inherente una connotación teológica, que un cierto tipo de pensamiento no tolera después de haber sido proclamada la <<muerte de Dios>>. Se habla, en efecto, de crear en sentido pleno cuando la creación es divina y se realiza ex nihilo: *Fiax lux!* Se comprueba aquí, de una parte, que la idea de creación implica la de creador y obtiene de éste su sentido: la creación está ahí como producto para manifestar la creación como acto y celebrar la gloria del creador. Esta gloria de la que el mundo da testimonio va ligada a la libertad y eficiencia absoluta del creador: el mundo, en el instante extratemporal que inicia el tiempo, surge de la nada. Y porque la idea de creación implica una génesis más que una descripción, lo que viene a desvalorizar esta idea es también su esterilidad. Pues, si el génesis se realiza e el misterio de una subjetividad ¿Cómo percibirla y dominarla?

Solo cabe celebrarla como secreto celosamente guardado de ese pequeño dios que es genio: *ine, sutor, ultra crepidam!* Y si se viola este tabú, se tropieza con una nueva dificultad, que es la ambigüedad de la noción.

Podemos, en efecto, oponer al sentido fuerte del término un sentido débil, que viene a resultar un sentido vago: tanto del director del teatro como del escritor podemos decir que crean una comedia, y podemos decirlo de todos los que participan en la representación de la obra en la pantalla, en el escenario, en la propia sala. La creación se hace anónima cuando se dice de una empresa industrial que crea un nuevo modelo, y vuélvase dudosa cuando se dice que el niño crea emborronando su página.

Para los problemas suscitados por esta ambigüedad, cuya connotación ideológica, por otra parte, es fácil de denunciar, se puede proponer una solución radical: eliminar toda problemática de la creación, sustituyendo, por ejemplo, el término creación por el de producción. Así se les toma la palabra a los artistas que confiesan trágicamente su impotencia: se decide, al mismo tiempo, que la obra artística, lejos de bastarse a sí misma como objeto acabado, no posee en sí su propio sentido,

dice otra cosa de lo que quiere decir, y que no cabe reconocer a su autor ninguna iniciativa o mérito. Queda fundada de esta forma una cierta sociología, marxista o no, del arte. Pero este vigoroso rechazo del concepto-o pseudoconcepto- de creación no se justifica sólo por la garantía que aporta a una ciencia del arte, librándola de una cierta ideología, pues se expresa también en meditaciones como las de Blanchot o Derrida, que no tiene nada de positivistas. De hecho, el positivismo coincide aquí con toda una corriente de pensamiento que ha surgido recientemente en el campo de la filosofía occidental: un pensamiento antihumanista, que tiende a negar al individuo, por razones muy diversas y a veces incompatibles entre sí, el privilegio del pensamiento, la iniciativa y el control de sus actos. Muerte del hombre, muerte de la obra: esta inflación del tema de la muerte es el medio por el que la reflexión contemporánea dramatiza la vieja kantiana de la finitud del sujeto, interpretada en el plano epistemológico como la reabsorción del individuo en el sistema. Así las investigaciones sobre la creación artística cobran inevitablemente una dimensión filosófica.

Y, sin duda, habría que cuestionar el concepto de creación, aunque sólo fuera para promover investigaciones científicas. Sin duda también, la sustitución pura y simple de Dios por el hombre nos hace caer de un misterio a otro. Pero el rechazo antihumanista de este concepto ¿no amenaza mistificarnos una vez más si se proclama sin reservas? Tal rechazo elude, en efecto, dos problemas ligados al concepto de creación y que no tenemos derecho a liquidar demasiado expeditivamente.

1. Si la palabra <<crear>> tiene múltiples usos, conviene ordenar esta diversidad y, ante todo, precisar el sentido de la palabra: crear es producir un objeto que no sale, claro está, de la nada, pero no deja de ser nuevo. Esta definición tan simple no obliga a pronunciar esos juicios de valor a los que el pensamiento contemporáneo es tan alérgico; se limita a orientar la investigación, invitándola a desentenderse del creador para volverse a la creación entendida como objeto creado y apreciar su novedad. ¿Dónde reside tal novedad? La respuesta a esta pregunta requiere un análisis formal de la obra, es decir, un enfoque técnico de la creación. ¿En relación a qué se manifiesta la novedad? En relación a una determinada situación de la praxis artística-gramática de las formas, esquemas de acción

que son también esquemas de pensamiento, donde surgen cuestiones técnicas y estéticas a las que ciertos artistas son sensibles antes de que el público las perciba. ¿Cómo se acredita la novedad? La obra nueva, la que aporta una respuesta a la vez imprevisible e inevitable a cuestiones planteadas en determinado momento de la praxis, abre una historia: da sentido, retroactivamente, a las obras procedentes, y reclama otras obras que permitirán comprenderla, a fuerza de reasumirla, y terminarán por desprenderse de ella; una vez creada, la obra nueva esta preñada de un futuro que clarifica el pasado. Toca a la historia y a la sociología calibrar, en sus efectos retrospectivos, esta creatividad de la creación.

2. Pero la novedad y sus efectos se producen a través de personas: para un público y por artistas. ¿Hay que rehusar al hombre el poder de producirlas? Aún no hemos hecho notar un rasgo bastante característico de nuestra época: al tiempo que denuncia el acto de creación, exalta la idea de creatividad hasta en las plazas públicas. El artista que rehúsa para sí la dignidad de creador la reconoce o quiere conferirla al espectador; y si el espectador no la reclama para sí, la reclama para todo hombre. El antihumanismo encuentra aquí una contestación. Tal vez la ideología connotada por el verbo <<crear>> sólo sea mistificante para quien decreta la muerte del hombre. Pudiera ser que el crear fuese, al igual que el conocer, la vocación propia del hombre: no solamente percibe el mundo y decirlo, sino apoderarse de él para humanizarlo, eleborándolo y poniendo a su disposición nuevos objetos que sean en él como nuevas luces: crear es la forma plena del *hacer*, un *hacer* que posee una virtud ontológica, que en la naturaleza se revela como <<naturante>>. Sin duda, esta afirmación es de orden ético tanto como metafísico. Pero reclama también investigaciones positivas: ante todo, una antropología, y de modo particular la psicología ¿Cabe abordar empíricamente esta idea de creatividad? ¿Cabe descubrir las condiciones, intenciones y mecanismos de una actividad creadora? ¿Cabe instaurar una pedagogía de esta actividad? ¿Cabe determinar, si no controlar, sus condiciones sociales? Pero ¿hay también, en la naturaleza o en el destino del individuo, algo irreductible? ¿hay que admitir la existencia de seres de excepción o debemos suponer que no hay diferencia de naturaleza entre los actos o las personalidades de los creadores, sean niños,

primitivos o locos, sino sólo diferencias de condición social que determinan la apropiación de la cultura y los poderes de invención? La antropología puede inspirarse aquí en el análisis formal y en la jerarquía que éste introduce entre las obras.

Está claro que la desvalorización de la idea de creación no implica que sean eliminados todos los problemas que tal idea planteaba. El defecto de la idea de creación más bien era presentarse como solución y no como problema, apelando por ejemplo, al genio o desalentando toda investigación al sustituir un problema por un misterio. Cualquiera que sea el nombre que demos a la creación artística para desmitificarla- producción, fabricación, emisión-, El hecho es que en toda sociedad hay individuos que producen obras. Actualmente se intentan enfoques más prudentes y objetivos de este hecho. Podemos, para su examen, agruparlos bajo los dos apartados que hemos introducido: los que se centran en el sujeto creador y los que centran en el objeto creado.

I. ESTUDIO DEL CREADOR Y DE LA CREATIVIDAD

Repasemos, pues, sumariamente los estudios que versan sobre el creador. Se entiende que no puede referirse con exclusividad al acto creador y que deben atender también a su producto: el árbol se juzga por sus frutos y, en general, según la imagen de la obra reconstituimos o interpretamos la personalidad del autor. Pero cabe preguntar sobre el modo cómo el árbol lleva sus frutos: cuáles son los mecanismos de la creación y las condiciones de su ejercicio. Estudio psicológico, en primer lugar; histórico y sociológico, después.

1. Enfoque psicológico

a) La psicología filosófica

La filosofía, desde Platón, no ha cesado de meditar sobre la creación artística, pudiéndose afirmar, muy *grosso modo*, que ha habido un enfrentamiento constante de dos doctrinas: una, que exalta el milagro del genio, la espontaneidad y la inspiración imprevisible, y otra, que exalta la sobriedad y la paciencia del trabajo. Así, a principios de siglo, a los teóricos del *Einfiuhling*, como Lipps o Volkelt, y de la

intuición-expresión, como Croce, se opone Valéry y Alain. Los primeros describen una cierta actitud, una aventura espiritual, como dice Maritain, pero sin poder referirla, como explicación, a las disposiciones o rasgos de la personalidad. Los segundos niegan que sea preciso apelar a una psicología diferencial: el creador no preexiste a su acto, no expresa en su obra una personalidad preexistente; al crear, se crea a sí mismo; al imponer a base de trabajo el sello humano a una materia, se marca él mismo con ese sello, se hace verdaderamente hombre. Incluso en su cuerpo, al que disciplina e informa. Por ello, Alain sitúa la danza en el primer rango de las artes. Parece rezonar aquí, aunque Alain lo negara, como un eco de Nietzsche: la bella apariencia del danzante es la verdad del hombre; el arte es ese juego serio por el que el hombre se afirma ya como superhombre, por el que se libera aceptando las reglas que él mismo se da, y por eso la obra de arte es siempre susceptible de un análisis formal. Otros dirán, a la inversa, que el hombre se pierde porque experimenta en la obra misma, hasta el extremo de la angustia, lo que Artaud llama su *impouvoir* (impotencia), la imposibilidad de la obra y la imposibilidad del ser, la dura constatación de que «<la inspiración es más que nada ese punto puro donde falla>>². Este tema es caro a la filosofía contemporánea, ya que ésta anuncia la muerte del hombre, y su estrategia consiste en concebirle como instrumento, más que agente, de lo que produce, y en subordinarle, por tanto, a instancias que tiene una lógica o vida propia, en ajustar su finitud –que presagia su fin- a esta subordinación: así, el artista queda al servicio del arte y se ve obligado a confesar que es irresponsable y no está a la altura de su tarea; la inspiración le desposee; su palabra le es dictada, como dice también Artaud; su obra se le escapa no sólo cuando es entregada al público o se convierte en elemento anónimo del corpus de las obras, sino en el instante mismo de la gestación; la creación verifica la frase de Hegel según la cual el nacimiento del niño es la muerte de los padres. La conciencia creadora es una conciencia infeliz, a veces hasta la alienación. Así, el dionisismo de Nietzsche puede volverse contra él: la denuncia de lo demasiado humano puede significar la desaparición del hombre más que el advenimiento del superhombre, y la delectación morosa en el duelo más que la afirmación gozosa de la fiesta. Orfeo pierde a Eurídice, y las ménades la desgarran. Este tema, iniciado por

² Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (1959), p. 52.

Rilke, a sido objeto de ensayos muy valiosos en la literatura francesa, pero apenas lo han entendido los psicólogos. ¿qué dicen éstos, por su parte?

b) *La psicología positiva*

Los trabajos de los psicólogos son aquí relativamente escasos, como hemos dicho, pues la creación aparece, sino como un secreto, al menos como un hecho accesible a la investigación empírica, sobre todo en sus manifestaciones más auténticas, que son también las más imprevisibles. Auténticas: es curioso que la ciencia positiva no vacile en pronunciar juicios de valor referidos a veces a la calidad del producto y la personalidad del producto. La psicología experimental lo hace por necesidades metodológicas, cuando distribuye los sujetos encuestados en diversos grupos: superior, inferior y de control, apelando, por ejemplo, a los profesores para estimar el talento de los estudiantes; e incluso la psicopatología, cuando enjuicia las obras de arte espontáneas. Esta axiología está perfectamente justificada, primero porque la praxis artística solicita, en efecto, el juicios de valor referidos a veces a la calidad del producto y la personalidad que la práctica de los encuestadores, por los juicios que prevalecen en un tiempo y lugar dados: la psicología apela siempre a una sociología del medio cultural que condiciona a la vez al encuestador y al encuestado. En nombre, pues, de esta axiología se distingue el estudio de los <<talentos medios>>, los únicos susceptibles de experimentación, y el estudio de las <<individuales creadoras>> (que escapan a la experimentación y requieren el análisis biográfico y la monografía) 3, sobre las que también se ejerce la crítica filosófica.

El estudio de la creación se realiza, por lo tanto, en referencia a la personalidad. Este estudio puede versar, en líneas generales, sobre tres puntos: la operación, las disposiciones y las motivaciones.

La operación creadora es tema, ante todo, de la psicología del comportamiento. Pero esta psicología, por lo general, trata de las <<operaciones intelectuales>> o de las <<actividades intelectuales>> (título de un libro de Oléron), sin especificar las operaciones propiamente artísticas. Las teorías del aprendizaje no pasan más allá de las tareas simplificadas y de los procesos restringidos. Los trabajos sobre la

inteligencia estudian, sobre todo, la resolución de problemas, pero esta resolución consiste más en la elaboración de un razonamiento o la invención de una estrategia que en la fabricación de un objeto estético. Asimismo, las teorías factoriales apenas hablan de factores revelados por la creación artística. Por lo demás, si los psicólogos apenas investigan la inteligencia en la esfera del arte, no es sólo porque el rechazo de la teoría de las facultades lleva a descuidar la imaginación o el gusto estético, sino porque, por falta de un análisis formal de la obra, rara vez se ha interpretado la actividad artística como afrontamiento de una problemática. Pero podemos retener de esta psicología, al menos, algunas nociones que el análisis formal va a verificar: por ejemplo, que <<la novedad es una característica exterior al sujeto... [el cual] no aborda la tarea en estado de total inocencia; de lo contrario, jamás podría lograr nada positivo>> 4. La originalidad, pues, no es nunca absoluta; no hay que creer que la novedad del resultado implica siempre la novedad de los medios; si es de verdad que las invenciones más decisivas se refieren a los métodos o procedimientos, también lo es que, por lo general, los resultados nuevos se alcanzan con métodos ya familiares.

Sin duda es difícil incluir la actividad artística entre las actividades intelectuales, pero dentro de su singularidad, cabe al menos indagar lo que predispone al sujeto a hacer arte. Este estudio de las disposiciones corresponde a la psicología experimental y se ha abordado en otro lugar 5.

Observemos sólo que las investigaciones toman por objeto, más que la emisión del mensaje, su recepción, es decir, los gustos artísticos: su fidelidad y consistencia primero, y luego su relación con las variables de la personalidad descubiertas con anterioridad. El estudio de la creación artística no pide únicamente que se determinen los gustos, sino que se ponga a prueba el gusto, pues el creador no manifiesta simplemente preferencias electivas, sino gusto para producir; así, los test de Meier-Seashore o de Mac Adry son pruebas de gusto que advierten más una aptitud que una actitud. El estudio de la creación artística mira también a identificar las capacidades psicofísicas requeridas para la práctica de las artes: por ejemplo, la precisión y la estabilidad de los movimientos manuales, la exactitud y el poder discriminante de la observación, la fidelidad de la memoria visual, la viveza de la imaginación. Desde hace algún tiempo se están llevando a cabo estas

3 Francés, Robert, *Psychologie de l'esthétique*. París, Presses Universitaires de France (1968), p. 154.

4 Oléron, Pierre, *Les activités intellectuelles*, París, Presses Universitaires de France (1964), p. 107.

5 Cf., en el capítulo anterior, las subsecciones <<El enfoque experimental>>, por Robert Francés, y <<El enfoque psicológico>>, por Mikel Dufrenne, Albert Wellek y Marie-José Baudinet.

investigaciones: Las de Tiebout y Dreps, a las que hace referencia Francés, datan de 1933, y siguen adelante. En realidad, estas investigaciones se orientan a un fin práctico: la selección de los jóvenes talentos, su orientación hacia las escuelas de arte, la pedagogía de su evolución. Así, el objetivo pedagógico, justificado a su vez por consideraciones éticas y sociológicas, impulsa la encuesta psicológica.

En Estados Unidos, especialmente, se realizan hoy múltiples trabajos sobre el tema *the art and science of creativity* –título, ciertamente ambicioso, de un librito de G. Kneller-. Se trata de una actividad muy reciente, pues Guilford hace constar que, hasta 1950, sólo el 0,2 por 100 de los títulos de *Psychological Abstracts* tocaban el tema de la creatividad.

La noción misma suscitaba reservas: creatividad es no conformismo, y el *creative thinking* puede producir lo mejor y lo peor. Torrance observa que «muchos aspectos de nuestro sistema social y educativo desalientan e inhiben activamente esta forma de pensamiento»⁶: muchos profesores, por ejemplo, ven en ellas un elemento perturbador. Margaret Mead subraya también que «nuestra educación prepara a los niños para el trabajo en equipo y no para el trabajo individual, que confiere todo su valor al equipo»⁷. Por eso Torrance, antes de estudiar los medios para estimular con gratificaciones el comportamiento creador, propone estudiar el modo como el entorno social acoge y aprecia este comportamiento. ¡Qué dura tiene la piel el conformismo! Es bastante significativo que, mientras suele definirse la creatividad como lo contrario de la conformidad⁸, J. Getzels y P. Jackson intitulan «The highly moral and the highly adjusted adolescent: Exploration in Psychosocial excellence»⁹ el capítulo IV de su obra *Creativity and Intelligence* (1962). Es preciso, pues, denunciar prejuicios y superar hábitos, porque –constituye la preocupación de todas las investigaciones– necesita promover un nuevo modo de educación: es preciso sustituir una educación de masas por una educación «creadora fundada en la relación interpersonal, cuyo objetivo expone Kneller en estos

términos: «Sabemos ya que buena parte del desorden de la juventud contemporánea es una explosión de energía potencialmente creadora que no puede hallar otro exutorio. En la escuela, la energía se frustra con reglas destinadas a contener a las masas de jóvenes, haciéndolas caminar al unísono... ¡Cuanta delincuencia desaparecería si un educador, bien entrenado y remunerado, pudiera, como un médico, asumir la responsabilidad de la educación y la dirección personal de diez o doce jóvenes!»⁹

El estudio propiamente psicológico de la creatividad ha dado lugar a la invención de gran número de baterías de tests destinados, por lo general, a descubrir, medir y correlacionar determinados rasgos del comportamiento, como inteligencia, lucidez, capacidad de expresión, flexibilidad, originalidad, confianza en sí mismo. La determinación de estos rasgos compete a las psicologías de la personalidad, y a veces exige modelos muy precisos. Citaré sólo uno, a modo de ejemplo: es el modelo de la «estructura del intelecto», establecido por J. B. Guilford, modelo de tres dimensiones que definen, respectivamente, las operaciones (*cognition, memory, divergent, production, convergent, evaluation*), los contenidos (*figural, symbolic, semantic, behavioral*) y los productos (*unit, class, relation, system, transformation, implication*), y que comporta 120 «factores intelectuales» identificables por tests específicos. Los psicólogos americanos rivalizan entre sí, derrochando ingenio, para el montaje de experiencias y el tratamiento estadístico de los resultados. No parece, sin embargo, que la conceptualización esté a la altura de la experimentación: la idea de *creative thinking* es bastante vaga. ¿Qué ocurre cuando la investigación se orienta a la práctica creadora en las artes?

Las indagaciones versan entonces, por una parte, sobre los individuos: las aptitudes particulares y también la personalidad; suelen distinguir así los «espontáneos» («extremos» y «moderados») y los «reflexivos» («extremos» y «moderados») ¹⁰. Versan, por otra parte, sobre los modos de educación que pueden desarrollar los talentos. Torrance, por ejemplo, propone

⁹ «Much of the disorder of contemporary youth, we now know, is an explosion of potentially creative energy that can find no other outlet. In the school this energy is frustrated by regulations destined to keep masses of young people in order by making them behave in unison... How much delinquency would vanish if one teacher – superbly trained, superbly rewarded – would, like a physician, take responsibility for the education and general personal guidance of ten or twelve youngsters» (Kneller, George Frederick. *The Art and Science of Creativity*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1965, p. 99).

¹⁰ "Spontaneous highs", "spontaneous lows", "deliberate highs", "deliberate lows": tal es la clasificación que recoge Beittel en su ensayo "Creativity in the visual arts in higher education", p. 394 en C. W. Taylor (ed.), *Widening Horizons in Creativity*, . *Proceedings of the Utah Creativity Research Conference* (conferencia de 1962. publ. en 1964, Nueva York, John Wiley).

⁶ «...many aspects of our educational and social system actively discourage and inhibit such thinking» (Torrance, Ellis Paul, *Rewarding Creative Behavior. Experiences in Classroom Creativity*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1965, p. 13).

⁷ «Our present way of rearing children does prepare them to work on teams – but not to the necessary individual work which makes it worthwhile to have the team» (Margaret Mead, «Bringing up children in the space age», p. 72 en *Space Digest*, suplemento de *Air Force. The magazine of Aerospace Power*, XLII, 2, febrero de 1959).

⁸ Cf., por ejemplo, Crutchfield, Richard F., «Conformity and creative thinking», Nueva York, Atherton Press (a división of Prentice – may) (1962).

recompensar el comportamiento creador: curiosidad, iniciativa, originalidad. Muchos insisten en la necesidad de alentar lo que en Francia se llamaría espíritu crítico: «autoevaluación» (*self-evaluation*), como dicen algunos, o «autorreflexividad» (*self-reflectiveness*) según la terminología de Beittel. Algunas encuestas más propiamente pedagógicas confrontan dos métodos de enseñanza que Mattil denomina enseñanza «en profundidad» y enseñanza «en amplitud», de los que el primero hace concentrarse en un modo de expresión determinado (en su caso, la pintura) y el segundo busca la variedad y la dispersión¹¹; los resultados llevan a privilegiar el primer método, que es más estimulante en cuatro puntos: continuidad en la productividad, autoevaluación de las producciones artísticas, aptitud para las tareas divergentes y para los cambios de orientación, autorreflexión característica de un pensamiento intuitivo y flexible¹².

Pero si los estudiantes constituyen para estas encuestas múltiples un material humano disponible y prácticamente inagotable, los creadores adultos no son tan fácilmente movilizables. Debemos citar, sin embargo, una encuesta llevada a cabo por D. Mac Kinnon y W. Hall en Berkeley sobre la «creatividad de los arquitectos». No podemos aquí detenernos en describir su estrategia, que fue complicada..., y dispendiosa; indiquemos sólo algunas conclusiones. Cómo se ven los arquitectos a sí mismos:

“Los arquitectos “creativos” subrayan, por lo general, su capacidad de invención, su independencia, su individualidad, y también entusiasmo, su determinación y su habilidad. Los arquitectos menos “creativos” subrayan más bien su virtud, su buen carácter, su racionalidad y su simpatía hacia los demás”¹³.

11 Cf., Mattil, E. L., y otros, “The effect of a “depth” vs. a “breadth” method or instruction at the ninth grade level” *Studies in Art Education*, III (1), pp. 75-87 (1961), citado por Beittel: Kenneth, R., *Creativity in the visual arts in higher education: criteria, predictors, experimentation, and their interactions* en C. W. Taylor (ed.), *Widening Horizons in Creativity* (1964), p. 384, quien comenta así: “Depth” here refers to sustained concentration in the curriculum (in this instance, painting), as opposed to dispersal, variety, and coverage (“Breadth”).

12 “There are four dimensions of depth related to the development through art of the capacity for creative action, as we can deduce them our present evidence:

A. Continuity in productivity....

B. Self-evaluation of a art products....

C. Divergent task....; changed orientation....

D. Process self-reflection....; symbolizes flexibility and intuitive thought; ... (Beittel, op. Cit., p.394).

13 “It is clear that creative architects more often stress their inventiveness, independence, and individuality, their enthusiasm, determination, and industry. Less creative architects are more often impressed by their virtue and good character and by their rationality and sympathetic concern for others” (Mac Kinnon, Donald N., «The creativity of architects», p. 365 en C. W. Taylor (ed.), *Widening Horizons in Creativity*, op. Cit.

Cómo los ve el psicólogo, es decir, cuáles son, en relación con la creatividad. los perfiles psicológicos revelados por las respuestas a los cuestionarios:

“En la primera escala de notas cuyo objeto es medir el grado de equilibrio interior, de ascendente de seguridad, los arquitectos “creativos” se revelan como dominantes (Do). dotados de las cualidades y los atributos básicos para la obtención de una posición social elevada, equilibrados, espontáneos, con confianza en sí mismos para el trato personal o social (presencia social), si bien no manifiestan una disposición particularmente sociable o tendente a la participación (sociabilidad débil): inteligencia, franqueza, agudeza mental, a la vez que exigencias, agresividad y egocentrismo; don de persuasión, palabra fácil, confianza en sí mismos, seguridad (sentimiento favorable de sí, ausencia realista de inhibiciones en la expresión de sus contrariedades y quejas (débil sentido del bienestar).

Pero es en la segunda escala de notas, las diferencias al sentido de responsabilidad, integración social y disciplina interior, donde los arquitectos “creativos” difieren más de sus colegas menos “creativos”. Los coeficientes que obtienen revelan su relativa libertad frente a las trabas e inhibiciones convencionales (débiles integración social y disciplina interior), su indiferencia ante la impresión producida a los demás y en consecuencia, tal vez sin mayor capacidad de independencia y autonomía (débil deseo de causar buena impresión) y su disposición relativamente pronunciada a adoptar y considerar fundadas ciertas apreciaciones personales que son insólitas y no convencionales (débil necesidad de sentir con los demás)”¹⁴.

Es evidente el interés de estas encuestas que ponen en relación la creatividad con la naturaleza o, cuando se trata de jóvenes, con el desarrollo de la personalidad psicológica. Sus enseñanzas pedagógicas en particular, deben tenerse en cuenta, aun cuando en muchos casos

14 “On the first cluster of scales, which are measures of poise, ascendance, and self-assurance, creative architects reveal themselves as dominant (Do): possessed of those qualities and attributes which underlie and lead to the achievement of social status (Cs); poised, spontaneous, and self-confident in personal and social interaction (Sp[=social presence]), though not of an especially sociable or participative temperament (low Sy[=sociability]); intelligent, outspoken, sharp-witted, demanding, aggressive, and self-centered; persuasive and verbally fluent, self-confident and self-assured (Sa[=self-acceptance]); and relatively uninhibited in expressing their worries and complaints (Low Wb[=sense of well-being]).”

“But it is on the second cluster of scores. Those having to do with responsibility, socialization, and self-control, that creative architects differ most widely from their less creative colleagues. Their scores reveal the creative architects to be relatively free from conventional restraints and inhibitions (low So [=socialization] and Sc [=self-control]), not preoccupied with the impression which they make on others and thus perhaps capable of greater independence and autonomy (low G1 [=good impression]), and relatively ready to recognize and admit self-views which are unusual unconventional (low Cm [=communality])” (ibid., p. 366).

las entrevistara ya la pedagogía espontánea. Pero también son evidentes los presupuestos o las omisiones: De una parte, en el plano psicológico, dejan en la penumbra las motivaciones que la psicología de las profundidades puede traer a la luz. De otra, al tratar de establecer las condiciones y las modalidades psicológicas de la creatividad, presuponen que su manifestación puede someterse a criterios objetivos y que cabe, en fin de cuentas, discernir la verdadera creatividad de sus falsificaciones. Se remiten para ello, con mucha ligereza, al juicio de los expertos, los profesores o lo, críticos: pero queda por estudiar, a la vez, las condiciones socioculturales de este juicio —tarea propia de una sociología del gusto artístico— y la justificación de este juicio mediante el análisis inmanente de los objetos creados. De ahí la necesidad de coordinar otros aspectos de la creación con los que acabamos de mencionar. Y en primer lugar, para completar el aspecto psicológico, el estudio de las motivaciones. Pero antes debemos decir algo sobre la perspectiva propia de la informática.

c) Enfoque informacional

Muy próximo, en efecto, al estudio psicológico —del que toma, particularmente, la noción de *Gestalt*— es el estudio informacional de la creación artística. Como el aspecto informacional ha sido tratado, en sus líneas generales, en el capítulo anterior por uno de sus mejores expertos. Abraham Moles, sólo añadiremos aquí lo que un profano puede decir, siguiendo muy de cerca otro texto del propio A. Moles¹⁵. El problema de la creación está implicado en la cibernética. Postulado de ésta es que en la estructura mental del hombre existe sólo “una función creadora de formas” -o de «mensajes»: la forma del objeto es el mensaje que el fenómeno envía al receptor—. igual función para las ciencias y las artes. Y su objetivo inconfesado, como dice Moles, es la construcción de una máquina creativa. El arte y la ciencia, pues, persiguen el mismo fin. Moles rechazaría sin duda las prudentes distinciones que establece Kant entre artes o ciencias y bellas artes, o que establece Francastel entre «pensamiento plástico» y «pensamiento lógico». Según él, el

arte, que enlaza siempre una dimensión semántica con otra estética, “nos provee de objetos para pensar”, y «el artista es un amplificador de la inteligencia». Por lo cual —otro testimonio sobre la reflexividad del arte contemporáneo que nuestra introducción ha subrayado—, la producción de la obra artística y su estudio pueden confundirse en último extremo: el arte experimental de hoy es en sí mismo una estética experimental. Y este arte no aguarda a la construcción de la máquina Creativa para recurrir a las máquinas. Es el caso, como se sabe, de la música contemporánea¹⁶.

El ejemplo de la música nos permite ya desde ahora precisar la función, si no la estructura, de la máquina creativa: «El experimentador que prepara un programa de máquina compositora debe realizar, ipso facto, un estudio exhaustivo preciso, profundo, de las propias reglas de la música y de sus diferentes estilos, que hace de él un musicólogo eminente y, por reacción, le sugiere una multiplicidad de ideas creadoras cuya puesta a prueba confía a la mecánica. El papel asignado actualmente a la máquina es superar la complejidad, agotar la combinatoria»¹⁷. Así, la máquina no reemplaza al artista o al sabio, sino que lo completa multiplicando en cierto modo su, -poder de concebir y explorar lo imaginario. Al programar la máquina, es él y sólo él, quien determina el estilo o la norma de sus obras; la máquina lo releva produciendo las formas elementales de la composición, como el ordenador releva al indagador haciendo sus cálculos. En otras palabras, el papel del hombre no es anulado, sino desplazado por la máquina. Citemos de nuevo a Moles: «El papel del hombre es desplazado con la aparición de la máquina creativa: a) se establece un nexo entre el estético que define, aclara y transcribe las reglas del estilo y el artista que las aplica, resultando de ahí un intercambio que sitúa a la estética experimental en el plano de la técnica utilizable; b) la máquina creativa será, en primer lugar, una máquina para ensayar combinaciones, abriendo en el campo artístico las dimensiones de la complejidad estructural a los diferentes niveles de la percepción»¹⁸.

En segundo lugar, la máquina ayuda a comprender, con sus figuras, los «mecanismos básicos» de la creatividad. Ella se pone al servicio de esta

¹⁵ “Creation artistique et mécanismes de l'esprit”, ensayo publicado sólo en traducción rumana (1970) y que citamos según el manuscrito original francés puesto amablemente a nuestra disposición por el autor. Las primeras citas que siguen están tomadas de las páginas 1 a 4 del manuscrito (pp. 173 a 175 de la publicación en rumano). Ver sobre estas cuestiones la reciente obra de Moles, Abraham A., *Art et ordinateur*, París, Casterman (1971).

¹⁶ Muchos nombres podrían mencionarse aquí, pero citemos sólo cuatro libros: Xénakis, Iannis, *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition Musicale* (número especial de *Revue musicale*, París, Richard Mosse, 1963); Moles, Abraham A., *Les musiques expérimentales*, traducido al francés por Daniel Charles, París-Zurich, Editions du Cercle d'Art contemporain (1960); Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, París, Seuil (1966); *Musiques nouvelles* (número especial de *Revue d'Esthétique*, 1968).

¹⁷ Moles, art. Cit., página 8 del manuscrito (p. 178 de la publicación en rumano).

¹⁸ *Ibid.*, p. 14 (p. 183).

facultad esencial: la imaginación creadora de las formas, pues el artista, muy próximo aquí al sabio o al indagador, «va por el mundo buscando formas, *patterns*, que le seducen; únicamente es inventor en cuanto descubridor de formas nuevas: su acto creador es *ante todo* un acto de elección»¹⁹. Pero la imaginación debe combinarse (como en Kant con el entendimiento) con la «facultad racional». Y es que la originalidad de lo nuevo debe quedar reducida a una magnitud admisible para el público o al menos para el artista. Debe, pues, ser rectificada por una cierta *redundancia* que garantice un mínimo de inteligibilidad: la percepción del mensaje requiere que el orden y el desorden —o la norma y la trasgresión— se hallen en justa proporción. Este equilibrio viene a definir «la adecuación de la obra a su fin de comunicación y, por tanto, su valor social». De este modo la noción de novedad es central en estas indagaciones, y como una cualidad que se puede medir. Su medida remite del estudio de la creatividad al estudio de lo creado, punto sobre el cual volveremos más adelante.

En lo concerniente a la creatividad, vemos cómo el creador no sólo es ayudado por la máquina, sino que es explicado, hasta cierto punto, por el modelo que esta máquina nos ofrece. ¿Se puede ir más lejos por esta vía y transferir la explicación de lo mecánico a lo fisiológico? ¿Se puede concebir el sistema nervioso como máquina? La teoría de la información multiplica las investigaciones en esta perspectiva, pero tales investigaciones no parecen versar aún sobre la psicofisiología de la creación.

Y puesto que todo mecanismo requiere una cierta energía para actuar, queda el estudio de los procesos motores de la creación, es decir, de las motivaciones. En este punto, la teoría de la información puede dar cabida al psicoanálisis.

d) *El psicoanálisis*

Nada tiene de extraño que el psicoanálisis aborde el estudio de la creación artística. Si los sueños solicitan tan fuertemente su atención, ¿no se asemejan las obras de arte a los sueños en lo que tienen de gratuito, de imaginario, de

opaco? Y si el trabajo del psicoanálisis consiste en buena medida en comprender el trabajo de los sueños —no solamente las imágenes que los sueños producen, sino las pulsiones productoras de los sueños—, ¿no se extenderá a comprender el trabajo del artista: no sólo la obra que éste crea, sino el deseo que le impulsa a crear y se expresa a través de la creación? A lo que nosotros hemos llamado motivación, el psicoanálisis da su verdadero nombre y su auténtico rostro, denominándolo deseo. De hecho, el mismo Freud se planteó el problema de la obra de arte y del artista. Y, tras él, muy pronto se multiplicaron los trabajos sobre el psicoanálisis del arte, cuya amplitud y diversidad se indican en el texto de Lyotard. del capítulo anterior: demasiado numerosos para reseñarlos aquí. aparte de que no se limitan por lo general al problema específico de la creación, y muy lógicamente, pues hemos sugerido ya que el análisis de la creación únicamente es realizable con referencia al previo análisis de lo creado.

Sobre la creación en sí ¿tiene el psicoanálisis algo que decir? Freud nos invita a ponerlo en duda. El psicoanálisis nada tiene que decir sobre lo que hace de Leonardo un gran pintor, es decir, un verdadero pintor. ¿Y quién tiene algo que decir? Hablamos de don, o de genio, para indicar que admiramos ciertas obras, y sólo podemos justificar e admiración descubriendo, en el producto, los procedimientos técnicos de la producción. El análisis se aplica entonces a la esfera del principio de la realidad y hace referencia al yo del creador, a esa instancia de éste que afronta la realidad. un mundo cognoscible y dominable. Pero lo que interesa ante todo al psicoanálisis concierne al ello y al principio de placer según el cual se expresa el ello, al reino fantasmal donde se realiza el deseo. De este deseo, de su origen, de su operación y de su manifestación, el psicoanálisis tiene, quizá, algo que decir.

Pero, ¿de qué deseo se trata aquí? Hay que distinguir sin duda el deseo que acosa a toda persona y es en cada psique el propio inconsciente, y el deseo, asimismo inconsciente, de expresar dicho deseo o, más bien, de dejarle la palabra. Acerca de este deseo, la reflexión

¹⁹ Ibid., p. 9 (p. 179). El Constante recurso de la cibernética a la noción de forma podría suscitar aquí un interesante problema de estética psicológica: la imaginación *material*, que Bachelard ha opuesto con tanto vigor a la imaginación *formal* ¿es de hecho distinta o requiere necesariamente la creación de formas para expresarse? Habría lugar sin duda a profundizar la noción de forma confrontándola con la de figura. Por ello, el problema que tocamos aquí de paso podrá sin duda hallar elementos de solución en las investigaciones que actualmente se llevan a cabo sobre la semiología de la figura, así como sobre las relaciones entre figura y texto, y donde el psicoanálisis, como vamos a ver, tiene algo que decir.

contemporánea (Blanchot, Batallier y el propio testimonio de muchos artistas nos advierten que no es un proyecto, una libre decisión, sino justo un deseo y, como ocurre en todo deseo, tanto más violento cuanto su objeto le es más inaccesible. Este objeto no es la obra de arte: de lo contrario, el artista reposaría una vez acabada la obra, y ¿qué creador se ha visto nunca libre del deseo? Ciertamente que el deseo de crear se expresa y se desfoga en las creaciones, pero éstas no son jamás la última palabra. Si el deseo queda finalizado, es porque en el fondo es el deseo de lo imposible: el deseo de decir el deseo, tal como éste se dice en los sueños, y de realizarlo por esa vía. Este es el deseo, irreductible a las aptitudes y a la destreza, aunque siempre tenga necesidad de ellas para ser operante, que distingue indudablemente al creador auténtico. Es preciso, antes que nada, asegurarse de su presencia y de su energía. Lo que nos asegura esta presencia y energía es, paradójicamente, la obra misma y por tanto, resulta indispensable examinarla en primer lugar y pronunciar sobre ella el juicio de valor que mide su autenticidad, ya que sólo la obra nos puede certificar si el deseo que la ha suscitado era auténtico, si tenía la fuerza necesaria para su realización.²⁰

Insistamos un momento sobre este punto: es claro que el psicoanálisis remite a un juicio de valor y, por consiguiente, a un examen de la obra. Solamente este examen permite responder a la irritante pregunta que constantemente se le formula a la obra de arte, que ésta se formula a sí misma, y con la que nuestra exposición se va a encontrar muy pronto: ¿cómo distinguir la verdadera creación de la seudocreación?, ¿la obra creadora de la obra síntoma?, ¿el genio de la locura? A esta variada pregunta no hay una respuesta general, pues cada caso es singular y ambiguo. Digamos desde el principio y muy firmemente que sólo el estudio formal de la obra puede sugerir una respuesta, siempre cautelosa e incierta. Por eso, el psicoanálisis, que se presenta como análisis del sujeto y —diríamos— de sus motivaciones, es en realidad, ante todo, un análisis de la obra. Volvamos, sin embargo, al análisis del deseo, conscientes siempre de que únicamente la obra puede certificar su autenticidad y su fuerza.

«Fuerza»: es la palabra que usa Hölderlin y vuelven a emplear los estudios modernos, como los de Blanchot, Rousset y Derrida, para designar a los poetas, quienes se mantienen en pie bajo el rayo o, con otras palabras, quienes no temen

decir el deseo o, más bien, decir lo que el deseo despierta en ellos y deben decir como lo extraño, lo inquietante, lo invisible, casi sin darse cuenta, sin jamás conocerlo. Cuando falta esta fuerza... por exceso, es la fulminación, la locura: por defecto, es el academicismo o la chapuza. En ambos casos, la creación se hunde o en el silencio o en la charlatanería. El deseo no ha desaparecido, sin embargo, pero el deseo del deseo se muestra sin fuerza, reducido a la impotencia por la disgregación del yo o por su socialización, como puede ocurrir también, aunque en otro sentido, por la opción de un yo que escoge el principio de realidad y se orienta a la ciencia.

¿De dónde procede este deseo? El concepto que Freud introduce para abordar la actividad artística (y también la actividad intelectual) es el de sublimación: destino particular de la pulsión sexual, según el cual esta pulsión tiene la propiedad de «poder desplazar su objetivo sin perder, en lo esencial, su intensidad»; poder, por tanto, de «sustituir el objetivo sexual originario por otro objetivo que no es ya sexual, pero le resulta psicológicamente afín»²¹. A esto, Freud añadirá más tarde un cambio de! objeto de la pulsión. Pero afirma también Freud que represión y sublimación constituyen procesos «que nos son completamente desconocidos en cuanto a su mecanismo interno»²². Ricœur observa que «en la obra de Freud la noción de sublimación es a la vez fundamental y episódica»²³. Asimismo, en *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Laplanche y Pontalis dicen: «La ausencia de una teoría coherente de la sublimación es una de las lagunas del pensamiento psicoanalítico»²⁴.

Si no cabe descubrir los mecanismos de la sublimación que produce el deseo de crear, podemos tratar de indagar, al menos, cómo opera este deseo, es decir, de qué manera el arte puede llegar a decir el deseo. Pero antes, y para orientar nuestro discurso, observemos que hay una tentación que ha acechado al psicoanálisis. Una doble tentación, mejor dicho, a la que cede cuando no atiende lo suficiente a la especificidad de la obra de arte y a su autenticidad. Cediendo a la primera tentación, se afirmará que la creación, para la cual se requiere en efecto destreza, control, vigilancia, instaura el dominio del yo sobre el inconsciente. Se situará, pues, al arte en el mismo plano que la ciencia, la técnica o la filosofía, es decir, las actividades por las que el yo se libera y se afirma; se utilizará incluso el arte con fines terapéuticos, como nos recuerda

20 Me inspiro aquí en Lyo Jean-Francois, *Discour figure*, Paris, Klincksieck (1977), <<Collection d'esthétique>>.

21 *Gesammelte Werke*, t. VII, p. 150.

22 *Ibid.*, t. V, p. 140.

23 *De l'interprétation* (1965), p. 467.

24 Al final del artículo <<Sublimation>>.

el doctor Wiart en una contribución al presente estudio. Ahora bien, la función catártica del arte es la de la ciencia, Aparte de que recurre más a la liberación de lo reprimido que a la represión, el trabajo del yo que dicha función catártica requiere implica una relación con la realidad diferente de la de la ciencia. Por el contrario, al ceder a la segunda tentación, y por ser muchas veces una teoría de la enfermedad tanto como una terapia, el psicoanálisis trata al arte como neurosis, al igual que a la religión, por ejemplo. El psicoanálisis considera entonces a la obra como un síntoma y se esfuerza por explicar su producción por la enfermedad misma. El psicoanálisis descuida, pues, todo el trabajo positivo de la creación, que impide precisamente identificar la obra artística con síntoma, es decir, como expresión directa del deseo. El psicoanálisis ignora el deseo de crear, específico del arte. Asimismo, hay que admitir e incluso tal vez acentuar la ingeniosa oposición que establece Marinow entre el esquizofrénico que pinta y el pintor que se hace esquizofrénico 25. Bien es verdad que, en rigor, ambos se expresan en sus producciones, que son entonces «síntomas pictográficos, y también es cierto que sus caminos, en ambos casos, conducen al mismo fracaso con la psicosis. Pero estos caminos, y las expresiones que los jalonan, son, sin embargo, inversos: el esquizofrénico que se pone a pintar inventa, cuando el discurso le ha resultado imposible, una nueva técnica para comunicar y poner en orden el caos de un mundo exuberante: de ahí esa sorprendente mezcla de contrarios que ha observado Navratil 26, formalismo excesivo y deformaciones arbitrarias; el esquizofrénico inventa así su «estilo». Lo que, a la inversa, Marinow ha observado en el pintor que se vuelve esquizofrénico es «un cambio de estilo», deterioro de la técnica antes del fracaso definitivo; el pintor deja de ser creador cuando el otro llega a serlo por un momento y muy relativamente. Pues «no toda actividad humana es creadora, ni todo resultado de una actividad creadora puede ser considerado obra de arte». Es posible que el arte de los locos inspire hoy día al arte de los normales, y es posible incluso que ciertas obras producidas bajo los efectos de la esquizofrenia sean auténticas obras de arte, mas no por ello cabe sustituir la noción de una psicopatología del arte por la de un parte psicopatológico. En este punto. Marinow se opone a

25 Marinow, A. «Der malende Schizophrene und der schizophrene Maler», *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie*, noviembre de 1967.

26 Navratil, Leo, *Schizophrenie and Kunst. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens*, Munkh, Deutscher Taschenbuch Verl. (1965).

una serie de psiquiatras Lombroso, Bader, Navratil, Bleuler, etc.) que piensan románticamente que la enfermedad hace atorar en el hombre posibilidades nuevas e imp y que el genio pasa por la locura 27.

Lo que se expresa en la obra del loco es la locura. En este sentido se puede considerar tal obra como síntoma, y muy correctamente, según atestigua el doctor Wiart. Mas, precisamente, la expresión es aquí harto legible probando esta misma legibilidad, de modo paradójico, que si bien existe deseo de comunicar, no hay deseo de decir el deseo, ese deseo secreto y sutil en su operación que es propio del creador. El deseo se dice, más bien, de forma inconsciente, incluso de forma mecánica, en cierto modo. En efecto, ¿cómo se expresa, por lo general, el deseo? Mediante una forma fantasmal, que Freud llama a veces matriz. El fantasma constituye esa imagen cuyo resorte pulsional es el deseo no satisfecho y en la que este deseo se realiza imaginariamente, estando la energética del deseo en todo momento ligada a la plástica de una forma. Ahora bien, siempre que la obra es síntoma, e deseo ha perdido su disponibilidad para vincularse a una forma rígida y obsesiva que se presenta de modo casi unívoco. En cambio, cuando el deseo no está esclerotizado por la enfermedad, la forma resulta dinámica difícilmente descifrable. Es justamente este tipo de forma lo que el deseo de crear produce o sugiere en la obra auténtica. Portamos de una observación de H: Sachs, quien otorga *day dream a poetry* (a la manera como Freud opone *der Dichter y das Phantasieren*, y curiosamente sin citar a Freud): lo que caracteriza a la poesía (en sentido lato) y la opone al ensueño, a la fantasía ordinaria, es el cuidado con que el deseo queda en ella disimulado 28.

Pero de dónde procede este estímulo? No hay que pensar -el propio Lyotard nos advierte que sea simplemente obra del yo consciente ni que el deseo de crear sea autotransparente. Al contrario la actividad creadora ignora la forma matriz que representa el deseo, incluso cuando elabora un objeto donde se va a concretar dicha forma. Ocurre aquí lo mismo que en la experiencia del receptor: el placer consiste en que éste experimenta en la forma del objeto no es sino una >>prima de seducción<< que a la vez desencadena y disimula un placer mas profundo, inconsciente: el placer que sentimos <<al gozar

27 Problema sobre el que, estimulada o no por el psicoanálisis la reflexión contemporánea vuelve constantemente. Una prueba entre muchas es el artículo donde Derrida pone en cuestión las interpretaciones que Laplanche y Blanchot proponen del «caso Artaud» *«La parole soufflée»* (1965, 1967).

28 Sachs, Hanns, *The Creative Unconscious. Studies in the Psychoanalysis of art*, Cambridge (Mass.), Sciences-Art Publishers (1942).

nuestras propias fantasías sin escrúpulo ni vergüenza»>> como decía Freud 29.

¿Qué es, pues, lo consciente en el trabajo de la creación artística? Joana Field nos orienta mediante el examen de las viscuiddades de la actividad creadora en una enferma. Lo que hace a esta enferma incapaz de pintar es el esfuerzo consciente, sea por seguir procedimientos técnicos que la someten a ala autoridad, sea por producir la similitud exacta que la somete al objeto: la ansiedad inhibe entonces a la creación. En cambio, la actividad se libera cuando cuando la enferma acepta realmente que su gesto sea libre y su resultado imprevisible, y emplea entonces su voluntad en <<mantener el género de atención que crea un vacío en los instantes siguientes y u consentimiento para aguardar la aparición de algo que venga a llenar este vacío >>; en otro términos, <<en disponerle marco dentro del cual puedan actuar libremente las fuerzas creadoras>>30. ¿no es este mismo esfuerzo lo que los psicoanalistas piden a sus pacientes? Así, la parte de la conciencia es sólo –pero con mucho- el esfuerzo por preparar, incluso en lo que depende del principio de realidad e impone condiciones formales: lenguaje, estructura, mundo percibido, un espacio imaginario que cabe llamar primario porque es homólogo a los procesos inconscientes, donde la figura inconsciente podrá exhibir sus huellas. Trabajo, como se dice hoy, de desconstrucción: se trata de transgredir la escritura –todas las escrituras: verbal, pictórica, musical-, de distorsionar los códigos para ponerlos al servicio de un mensaje para que jamás será formulado con claridad. Sin duda, esta teoría de la creación parece muy concretamente inspirada en el arte contemporáneo. Pero tal vez sólo en nuestra época –digamos desde hace un siglo- ha conquistado realmente la creación estética su autonomía, desligándose de todo lo convencional, de todo ritualismo, de toda ideología. Tal vez el arte occidental al siglo XIX, y aún mas el arte arcaico, aspiraban ante todo a plasmar la interpretación del sujeto dentro de una cultura no cuestionada, mas que expresar el ardor al deseo. Tal vez el arte actual nos ayuda también a ver mejor el arte del pasado, a comprender que la violencia y la fantasía de la trasgresión creadora no son un monopolio de nuestra época, y que todo arte auténtico, a pesar y más allá de

las funciones religiosas o sociales que haya podido asumir, es heraldo de un mensaje imposible, cuyo sentido no podemos si debería aparecer en referencia al fantasma de emisor o del receptor. Pero ¿no puede atribuirse este mensaje al creador? ¿No puede ser descifrado por el psicoanalista? Al menos debemos recoger aquí, entre otros muchos, los notables trabajos de psicocrítica de Mauron. Éste no cede a la tentación que indicábamos más arriba; renuncia a tratar la obra de arte como síntoma inmediatamente descifrable de un trauma; superponiendo los textos, confrontando las figuras estilísticas, detecta “metáforas obsesivas” articuladas en estructuras; bajo estas estructuras descubre “figuras míticas” que designan, por su parte, un “mito personal” cuyo estatuto –dice muy bien Lyortad- es análogo al que Freud asigna al fantasma originario. <<Una misma fantasía perdura en diferentes obras de arte que bien pudieran ser diversos disfraces” 31. Analizar esta fantasía es buscar “ una estructura inconsciente” que articule “una situación dramática interna” difícilmente detectable, pues “la imaginación profunda no contiene sólo, como tienden a creer la conciencia y la critica temáticas, sensaciones y recuerdos o ideas a penas teñidos de sentimientos, sino que ordena movimientos de deseo o de temor y busca o evita contactos” 32. En cualquier caso, la creación tiene su resorte en el inconsciente. Constituye una forma de “regresión reversible” análoga a la que comporta el análisis o el autoanálisis. “el arte exige, como gesto preliminar, un repliegue afectivo, a la vez sobre nuestras reservas energéticas... Se precisa una mirada ciega, sensible a todos los matices y presencias de la noche” 33; la mirada que Orfeo proyecta sobre Eurídice. Mas aquí comienza el trabajo del yo que Mauron denomina justamente órfico, pues, “la regresión representa sólo un primer tiempo”, y es preciso “ realizar la síntesis a nivel del lenguaje”. Pero ¿Se trata de síntesis? ¿Vienen a conciliar la creación artística lo inconsciente y lo consciente? ¿No ocurre mas bien que la actividad no sabe lo que hace, al menos no sabe que permite al inconsciente aflorar sin jamás revelarse como en la enfermedad? Una actividad que, cuando mas lúcida es, mas se ignora a si misma que deja a las palabras la iniciativa, como dice Mallarmé, a esas palabras que son “germen de poema”, como dice Valéry.

29 *Gesammelte Werke*, t. VII, p. 223.

30 <<...to maintain the kind of attention which created a gap ahead of time and a willingness to wait and see what was emerging to fill the gap...to provide the framework within which the creative forces could have free play>> (Field, Joana, *On not Being Able to Paint*, Londres, W. Heinemann, 1950).

31 Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, París, José Corti (1963), p.65.

32 *Ibid.*, p. 195.

33 *Ibid.*, p. 239.

A los análisis de Mauryon habría que agregar en todo caso, para las artes plásticas, los de Pierre Kaufmann, quien recoge a su modo el tema de la creación como regresión a lo originario. Este autor analiza la creación artística, más que como producción de un objeto, como invención de una especialidad imaginaria (bastante próxima al espacio topológico que Francaeste descubre en el arte contemporáneo), propia de objetos fantasmales, el espacio vacante abierto en el "inespacio" del goce y el espacio mundano garantizado por el contraste de la realidad, cuyos vectores se viven en las emociones donde se especifica la angustia del deseo. Porque el deseo es ansioso: estriba la ley en que su objeto la sea inaccesible y que al mismo tiempo "el sujeto sea desposeído de su identidad" 34. La creación constituye una retroacción suscitada por esta angustia: "la función del arte es prestar una existencia a lo que nunca ha sido, a lo que "es" en tanto se sustrae" 35.

Resulta significativo, en todo caso, que, en los autores que acabamos de citar, el estudio de la creación artística lleve al estudio del objeto creado, y el estudio del sentido de este objeto al estudio de sus estructuras formales, lo cual prueba que el trabajo técnico de la creación no puede soslayarse aunque se inspire en el fantasma y se ponga a sus servicios para ofrecerle un lugar de acogida. Pero hay un último punto que la referencia de Kaufmann nos invita a señalar y desborda, por otra parte, el campo del psicoanálisis. Vemos, en efecto como en Kaufmann, así como en Lacan, el psicoanálisis se afila a toda una escuela de pensamiento cuyo resorte es una meditación de la ausencia (o del disfraz, o de la diferencia). El psicoanálisis aporta agua a este molino en la medida en que descubre que el niño hace el aprendizaje de la exterioridad mediante la carencia, cuando el seno, el "objeto bueno" del goce, se sustrae y solo se convertirá verdaderamente en objeto haciéndose "objeto malo": el otro sólo es otro en cuanto ausente. Y, al mismo tiempo, el otro es la incomprendible autoridad del padre y, a través de él, de la cultura. De ahí la idea de que el deseo no podrá jamás satisfacerse, aunque la necesidad se remedie o la pulsión se relaje; y esto, porque su objeto se le escapa, siendo otro y no complementario, como pretendía Pradines, del objeto de la necesidad y porque el otro impone al yo el régimen de la prohibición. De ahí también la angustia, "que no es únicamente la experiencia originaria, sino la expresión originaria, siendo

toda emoción una defensa contra la angustia", dice Kaufmann, invocando a Heidegger 36. La alteridad, por tanto, es pensada, al mismo tiempo a partir de una carencia del objeto perdido y de la coerción ejercida por la autoridad del padre, del lenguaje o de la ley. De acuerdo. Pero una mayúscula viene a ser hipótesis de la alteridad unificando sus sentidos: llámese este Otro Padre, Fallo, Significante o ley, se lo distingue siempre cuidadosamente del Alter Ego o de la institución social. En última instancia, el padre se comprende por el Padre, el lenguaje por el Verbo y el pene por el Fallo. No nos explican lo sagrado, sino que lo postulan como principio explicativo o como destino del hombre. ¿No se trata, al final, de una justificación de la religión, ya que, aún cuando se intenta psicoanalizarla, se acepta su principio como base del psicoanálisis?. El psicoanálisis sólo sería desmitificador si revelase su propio instrumental, si afirmase claramente que la sustracción del significante (¿y por qué llamarle significante?) era, o bien la sustracción del seno que hace posible la individuación del niño, o bien el sistema cultural que le preexiste y se impone a él.

Pero lo que aquí nos importa concierne a la creación o, si se prefiere, a la inspiración. Que la creación artística abre al fantasma un espacio de ausencia donde pueda anunciarse y que, por consiguiente, su operación consiste ante todo en romper las barreras o transgredir las normas, es indudable; a su capacidad de ruptura se debe la invención. Pero esto no implica "la desposesión del sujeto", o que el yo creador sea otro, ausente de sí mismo y del mundo, para vincularse al Otro. ¿Por qué el fantasma que inspira al creador no había de estar a su vez inspirado por el mundo?

Freud ha buscado siempre en el mundo el origen del fantasma originario; es posible que el fantasma originario presente una estructura irreductible a la experiencia individual. "En la noción del fantasma originario —dicen muy bien J. Laplanche y J. B. Pontalis— vienen a coincidir la exigencia de encontrar lo que cabe llamar la "roca" del acontecimiento (y si este, refractado y como reducido, se disipa en la historia del individuo, nos remontaremos más allá, hasta la historia de la especie) y la preocupación por basar la estructura del fantasma en algo distinto del acontecimiento" 37. Esta estructura debe ser ocupada o animada por lo vivido y, consiguientemente, por una determinada experiencia. En otras palabras, lo imaginario no puede estar

34 Kaufmann, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Paris. Vrin (1967), p. 241.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 125

37 Laplanche, Jean, y Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France (1967): p. 158

escindido de lo real. Aunque parezca moverse en lo irreal, se trata de lo real que se vacía, que da lugar al no-lugar, a la ausencia, como también a la necesidad, y la percepción, correcta o disparatada, siente el hueco de la ausencia, como siente lo indefinido del horizonte. Lo que inspira el deseo de decir y de liberar es el deseo del modo como el sujeto es poseído por la realidad, poseído, mas que poseído. Y en la experiencia estética, si el sujeto no ordena para sí el objeto, se pierde en éste a fuerza de comunicar con él. Lo que el sujeto experimenta es la presencia y no la ausencia.

2. Enfoque histórico

Como las ciencias humanas, la historia se encuentra con el arte y, por consiguiente, con el hecho de la creación artística. Es verdad que, dentro de la historia como disciplina, la historia del arte, en general muy especializada, ocupa un lugar muy delimitado. Pero podríamos mostrar que las diversas teorías de la historia tienen su repercusión en el estudio de la creación artística. Nos contentaremos con recordar dos tendencias claramente opuestas.

La primera, que podemos llamar tradicional, es sensible, ante todo, a la individualidad del creador y a la singularidad de su obra. Con lo cual, esta tendencia hace suya la idea de que la tarea de la historia es sacar a la luz lo que hay de único en el acontecimiento. El acontecimiento es aquí, en el acto de la creación, el acontecimiento de la obra artística: interesa, pues, se génesis mas que su descripción, la teoría de la producción mas que del producto. El estudio de la génesis, por su parte, hará referencia principalmente al creador, en lo que tiene de único. Y en su obra buscará el estilo, concebido no como código, o como sistema de valores propios de un grupo o una escuela, sino como expresión de una personalidad. Pero el estudio del estilo requiere, sin duda un análisis inmanente de la obra. No sólo es el historiador sino también el experto que debe resolver los problemas de atribución y de cronología; piénsese en Berenson o en Ventura, entre otros. Pero el estudio formal no se considera aquí un fin: el historiador quiere explicar los hechos estilísticos apelando precisamente al creador. De este modo el historiador otorga un papel privilegiado a la biografía y también a la psicología del creador.

Sin embargo, esta historia, no quiere renegar de sí misma, no puede reducir a la psicología: explora las circunstancias que acompañan la creación y, ante todo, la situación cultural que la suscita y orienta. Presta por lo general, poca atención al aspecto social y económico, salvo, naturalmente, en la medida en que pesa directamente sobre el creador. Es difícil, por ejemplo, no evocar a Lorenzo y su corte cuando se trata del arte florentino. Esta historia tiende a analizar el contexto histórico destacando lo particular más que lo general, es decir, con referencia a hechos, individuos u obras. En esta línea podemos recordar el tema, brillantemente desarrollado por Malraux, de que un pintor se hace pinto mirando cuadros y no paisajes, y el hecho de que El Greco responda la provocación que le lanza Tintoretto. Si esta historia plantea enunciados generales, es en términos de escuela más que en términos genéricos, ya que la escuela remite a la intersubjetividad, mientras que el género remite a la tipología estructural. Podemos suponer así los conceptos utilizados; personalidad (o genio), fuente, influencia, herencia, anticipación. El creador es un hombre que prosigue un diálogo con otros creadores del pasado, contemporáneos, a veces del futuro, a veces también con otras personas: príncipes, papas, mecenas, críticos. Asume una tradición, sufre influencias, imita a maestros; si posee genio, innova y acaso anticipa lo que se hará mas tarde; así, Signac ve en Delacroix un precursor del neoimpresionismo. Estos conceptos han sido criticados muy recientemente por Michel Foucault ³⁸. Su poder explicativo es en efecto limitado en tanto omiten el análisis preciso de lo nuevo en el objeto creado y el estudio de las múltiples condiciones técnicas, sociales y políticas de la creación artística. La influencia sólo ejerce una casualidad mágica. Y la idea de una historia como relación entre unidades discontinuas es sospechosa: si Signac se justifica evocando a Delacroix, lo cierto es que el tratamiento del color no tiene el mismo sentido ni la misma función en uno y en otro. Asimismo, escribe Todorov, <<“poco importa que tal procedimiento de Racine se encuentre ya en Corneille: en la obra de cada uno posee un significado diferente, ya que es el que cuenta para la descripción de tal o cual tragedia. Tynianov declaraba en 1926 “Yo rechazo categóricamente el método comparativo mediante cita, que nos sugiere una tradición transmitida de un escritor a otro. Según este método, los términos constitutivos son

³⁸ Cf. Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir* (1969), *pássim*.

extraídos de sus funciones y, al final, se confrontan unidades inconmensurables” >> 39.

Pero no todo es condenable en éste método. En primer lugar, él muestra bastante bien la experiencia vivida por los artistas y su ideología espontánea: no deja de ser cierto que tiene relaciones personales con obras y hombres, que sienten desprecio o admiración, que quieren ser fieles a determinados ejemplos y romper, por el contrario, con ciertas tradiciones o recurrir a ciertas autoridades, que se agrupan con escuelas o rompen con ellas: en suma, que se sienten creadores dentro de una historia anecdótica de la subjetividad. El interés de una biografía consiste en decir lo que los artistas han vivido, al menos en la superficie de sí mismos. En segundo lugar, este enfoque histórico tiene el mérito de atenerse no sólo a la individualidad de los creadores sino también a la singularidad de las obras. Puede, por tanto, dar cuenta de éstas, tanto haciéndose sensible a su cualidad (y, en consecuencia, otorgando sus derechos al juicio estético) como también encontrando en ellas un resorte de la historia. Porque si la historia concierne a lo impersonal, a un género o un estilo colectivos, la historicidad pertenece a lo singular: es la obra la que es histórica, en el sentido de Heidegger cuando habla del templo griego, que expresa una cultura y una época, un momento de la historia, y también en el sentido de que abre una historia en la historia del arte en tanto impone una nueva percepción y propone un nuevo hacer. Es bastante significativo que, cuando comienza a perfilarse la historia de sociedades - y de artes- que carecían de historia, el etnólogo presta atención a la creatividad de los artistas, aunque permanezcan inmersos en el anonimato, y a la singularidad de las obras. Así, Jean Laude, al estudiar el arte negro, no sólo ejercita su gusto estético, sino que discierne el ejercicio del mismo gusto en las sociedades negras: también estas, por ser sensibles a la cualidad, impregnan ciertas obras de historicidad. Pero este poder de abrir o marcar una historia únicamente puede aparecer dentro de un género artístico y en relación a un determinado estado de la cultura. La historia singular y personalizante de la creación artística postula una historia impersonal donde la creación posee un sentido, mas no remite ya un creador: historia anónima cuyos primeros anticipos encontramos en historiadores tradicionales como Wölfflin y cuyas principales figuras son Panovsky, los integrantes de la escuela de Warburg, Francastel,

Meyer Schapiro, y que inspiran hoy a la mayor parte de los jóvenes historiadores. Ésta historia pretende ser mas científica, pero sin medir la cientificidad por la exactitud del detalle y la abundancia de la erudición. Es científica de dos maneras. Por una parte, recurriendo sistemáticamente al análisis formal, hoy denominado estructural, pero con el fin de inferir lo general, propiedades, sistemas de valor y de significación; en una palabra, estructuras que definen un género.

Método tanto más necesario por cuanto la descripción de una obra artística remite siempre a otras obras, y es el único capaz de permitir el análisis de una historia o, más bien, de una evolución. Citemos de nuevo a Todorov: <<Para ser historia *literaria* (y no biografía o historia social) hay que seguir la evolución de las propiedades del discurso literario, y no de las obras. No son las obras las que evolucionan, sino la literatura>> 40.

Otro tanto cabe decir de la pintura o de la música y, dentro de cada arte, de los géneros propiamente dichos: cuento, novela, naturaleza muerta, paisaje, sonata, oratorio; y hasta los subgéneros: dentro de la novela, el género dialogístico y el género mológico. Pero con la reserva, repito, de que son siempre las obras las que hacen evolucionar el arte.

Y bajo esta condición, dicho enfoque no renuncia a la idea de creación. Al contrario, la define de modo mas preciso. La creación auténtica es lo que Francastel llama mutación y, en la obra, es la innovación: un tema nuevo (por ejemplo, el que descubre Panovsky en la representación de la navidad: la virgen arrodillada ante el Niño en lugar de tenerlo en brazos) o en forma nueva que no sea simple variante de otra forma tradicional (por ejemplo, la que descubre Francastel en el impresionismo: disociación entre dibujo y color, pues el color se atribuye a la luz y no a los objetos).

Por otra parte, esta concepción de la historia puede apoyarse en la ciencia a la hora de explicar la creación, después de haber precisado su concepto. No trata de explicar la creación artística por la psicología del creador, sino por la inserción del objeto creado en su contexto, de la historia del arte en la historia general. El historiador no se ocupa de los acontecimientos psicológicos, sino de los acontecimientos históricos: de las aventuras de la técnica, de los hechos de la vida social o de los movimientos ideológicos. Explicar la creación es, entonces,

39 Citado por Todorov, Tzvetan << Poétique>>, p. 153 en Wahl (ed.), *Qu'est-ce que le structuralisme?*. (1968)

40 *Loc. cit.*

mostrar como esta provocada no solo por un determinado estado de los problemas artísticos, sino por un cierto estado de la realidad social o de la ideología. En el plano teórico, este programa plantea mas problemas que resuelve; pudiéndolo confirmar el marxismo: ¿Cómo entender la acción de las infraestructuras sobre las superestructuras, es decir, la acción de las >>condiciones determinadas>> del trabajo creador? ¿Hay que invocar una casualidad-dialéctica o no- que, después de todo, apenas sería mas clara que la noción de influencia, o hay que buscar sólo una correspondencia en sentido baudelairiano o, más rigurosamente, una homología entre la estructura social y la estructura de la obra de arte, como ha hecho Lévi-Strauss con tanto ingenio a propósito de los tatuajes caduceos? Sin embargo, aunque los conceptos eran vagos, en el plano práctico el intento produce innegables frutos: la historia del arte nos ayuda no sólo a comprender la obra sino a comprender mejor la sociedad, mostrando como las instituciones o la ámbitos propios de una cultura se reflejan en el arte y como o las rupturas y las mutaciones de los estilos significa la presencia, o perpetuación, de una crisis de régimen o de cultura. Resulta, pues, que la historia así concebida desemboca en la sociología. Franca Castel, por ejemplo, se presenta como sociólogo del arte, título que muchos historiadores contemporáneos podrían reivindicar.

3. Enfoque sociológico

Al igual que el enfoque histórico, el sociológico, utilizado desde mucho tiempo atrás, 41, tiende a postergar el proyecto y la praxis del sujeto creador, para poner esta vez el énfasis en las condiciones sociales de la creación. Limitándonos aquí al proceso creativo (ya que en otro lugar se ha hablado de la sociología del arte y de la literatura en general) podemos observar que la sociedad interviene en varios momentos de este proceso 42.

1) Es la sociedad, bajo la figura del público la que solicita al creador. Sastre ha analizado de modo significativo la relación del escritor con su público 43, relación que puede analizarse en todas las artes. Es, pues, la sociedad la que establece una determinada demanda de bienes artísticos.

2) Es la sociedad la que propone o impone al creador medios intelectuales y técnicos elaborados dentro de sus estructuras: sistemas de pensamiento y de valores, códigos artísticos, estilos.

3) Es la sociedad que contribuye estos bienes por diferentes circuitos y los ofrece a los consumidores.

4) Es la sociedad la que los juzga a través de los órganos que ella misma erige con capacidad para juzgar.

Pero estos temas, de fácil asimilación, son todavía muy vago, sin que gane en precisión con mostrar simplemente, como las *Geisteswissenschaften* a comienzos de siglo, que la creación refleja y expresa el espíritu, la visión del mundo propia de una sociedad o de una época 44. o, en otros términos, que el creador está al servicio de la ideología reinante. Las tendencias actuales de la investigación se orientan a determinar con mayor precisión los objetos y conceptos 45. De una parte, estas tendencias no se contentan ya con apelar a la sociedad; tratan de diferenciar los diversos grupos sociales que pueden influir en la creación y de modo particular, bajo la inspiración del marxismo, las clases sociales, según la situación que ocupan y el poder que ejercen en la sociedad global. Es evidente, por ejemplo, que la demanda de bienes artísticos es cuantitativa y cualitativamente distinta según los grupos sociales; evidentes también que los sistemas de pensamiento y de escritura en que se inspiran las obras varían según estos grupos. De otra parte, las tendencias actuales tampoco se limitan a invocar, para definir la relación de la obra a la ideología, una relación tan dudosa como la de reflejo, ni a utilizar, para definir la relación entre las diversas instancias sociales, como entre infra y

41 Citamos sólo, entre los trabajos de precursores: Guyau, J. M., *L'art au point vue sociologique*, París (1889); Lalo, Charles, *L'art et la vie sociale*, París (1921); Plejanov, G. W., *L'art et la vie sociale* (ed. Francesa, en Editions sociales, 1950).

42 Sigo aquí muy de cerca las preciosas indicaciones ofrecidas en una nota sintética de Jacques Leenhardt.

43 En << Qu'est-ce que la littérature ? >> (1947, 1948, 1970).

44 *Zeit-Bilder, Zur Soziologie und ästhetik der Modernen Malerei*, es aún el título de una obra reciente de Gehlen, Francfort del Main-Bonn, Athenäum Verlag, 1960; 2a ed., 1965.

45 Para una panorámica general de estas investigaciones, cf. Barnett, James H., << the sociology of art >>, en R. K. Merton, L. Broom y L. S. Cottrell, Jr. (eds.), *Sociology Today. Problems and prospects* (bajo los auspicios de The American Sociological Society). Nueva Cork, Basic Books (1959)); ver también el número especial (XX/4, 1996) de *Revue internationale des Sciences sociales*, titulado *Les arts dans la société*. Para la sociología de la creación literaria, la obra principal sigue siendo Weilek, René, y Warren, Austin, *Theory of Literature*, Nueva Cork, Harcourt & Brace (1949), traducido al francés por J. P. Audigier y J. Cattegno: *La théorie littéraire*, remitimos a la notable bibliografía que la acompaña.

superestructuras, la noción, que el propio Marx juzgaba demasiado simple, de casualidad o de determinación lineal. También aquí el pensamiento marxista- en los trabajos de Lukács, y muy recientemente en los de Althusser- se ajusta a la complejidad social y piensa la casualidad como relación no limitada a los dos términos que une, sino mediatizada por el conjunto estructurado de las tramas en que se insertan.

De este nuevo enfoque sociológico, evoquemos al menos dos corrientes. La primera es la del «estructuralismo genético», así denominado por Goldman, quien a su vez se apoyaba en los trabajos de Lukács. El enfoque de Goldman podría parangonarse también con el Hauser⁴⁶, e incluso con el de Panovski, del que se ha hablado lo bastante en estos dos capítulos para no insistir más aquí⁴⁷. El enfoque de Goldman trata de establecer la relación de homología, a la vez comprensiva y explicativa, entre dos «estructuras significativas»; la de un grupo social y la de una obra de arte. La primera tarea es, pues, la «disección del objeto»⁴⁸, ordenar la multiplicidad de los hechos en «unidades naturales» que permitan la comprensión de las actividades que en ella se despliegan. Estas unidades deben de determinarse en dos órdenes de hechos: a nivel social, donde representan ciertas configuraciones concretas que son el lugar de una cierta práctica social, y a nivel de las producciones intelectuales y artísticas, donde la disección tampoco deja de ofrecer dificultades, pues si es probable que una gran obra constituya en sí misma una estructura coherente, esta unidad corre el riesgo de desaparecer cuando se considera el conjunto de las obras de un mismo autor (por ejemplo, Goldman estima que en Pascal las *Provinciales* y *los Pensamientos* son «expresiones de dos estructuras distintas, si bien afines en ciertos aspectos»⁴⁹); y sería más arbitrario aún constituir en estructura significativa una totalidad como la novela que agrupase a la vez el

Roman de la rose y el *nouveau roman*. La segunda tarea es definir la relación que une ambos tipos de estructura. Relación inteligible de homología, según Goldman: hay que «buscar en la vida intelectual, política, social y económica de la época agrupaciones sociales estructuradas donde se pueden integrar, como elementos parciales, las obras estudiadas, estableciendo entre ellas y el conjunto relaciones inteligibles y, en los casos más favorables, homologías»⁵⁰. Sin duda, la noción de homología nos retrotrae a términos como corresponder, reflejar, expresar, pero no hay por qué lamentarlo. Lo que se debe determinar es la coexistencia de las estructuras en que se manifiestan, dentro de un grupo o una clase, una misma práctica y una misma ideología.

Para una reflexión sobre la creación artística, el interés de este método consiste también en calibrar la originalidad de la gran obra y asignar la responsabilidad de su creación. La creatividad no se mide aquí por la novedad de los procedimientos o la violencia de la transgresión, sino por la coherencia del universo imaginario ofrecido por la obra. Para el contenido de este universo, el creador tiene la «libertad total»⁵¹. Pero dado que la estructura que rige este contenido «corresponde a la que predomina en el conjunto del grupo» que el creador representa, podemos decir que «el grupo social –por conducto del creador– es, en última instancia, el verdadero sujeto de la creación»⁵².

Otra tentativa de la conceptualización de un enfoque sociológico es la de Pierre Bourdieu, quien retoma y sistematiza algunos trabajos recientes no inspirados directamente en el marxismo⁵³. También aquí los sociólogos procuran evitar un sociologismo sumario y se muestran menos propensos que ciertos filósofos a renunciar a todo juicio de valor y a dejar de lado al sujeto creador. Bourdieu parte de una observación de Valéri, quien opinó «obras que parecen creadas por su público, cuyas expectativas

50 *Ibid.*, p. 231.

51 *Ibid.*, p. 226.

52 *Ibid.*, p. 225; ver también Goldman, *Structures mentales et création culturelle*, París, Anthropos (1970).

53 En particular Schucking, Levin Ludwig, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, Teubner (1931) (traducción inglesa de Brian Battershaw, *The Sociology of Literary Taste*, Chicago, University of Chicago Press, 1966); Williams, Raymond, *Culture and Society, 1780-1950*, Londres, Chatto & Windus (1958) y *The long Revolution*, Harmondsworth (Middx.), Penguin Books, 1965/Nueva York Harper, 1966. Entre los trabajos dedicados a aspectos concretos de la producción artística contemporánea, citemos R. N. Wilson (ed.), *The Arts in Society*, Englewood Cliffs (N.Y.), Prentice-Hall (1964); Becker, H.S., «The professional dance musician and his audience», *American Journal of Sociology*, LVII (2), 1951, pp. 136-144; Nash, D.J., «The socialisation of an artist: the American composer», *Social Forces*, XXXV (4) (1957), pp. 307-313; Muller, John Henry, *The American Symphony Orchestra. A Social History of the Younger American Artist. Exhibiting and Marketing in the New York City. A Pilot Survey*, Nueva York, Arco Publ., 1967, «City College, New York Ares Research Council, Studies in the New York Area», núm. 2.

46 Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, C. H. Beck, 2 volúmenes (1953) (traducción al inglés por Stanley Godman en colaboración con el autor, *The Social History of Art*, Nueva Cork, Knopf, 2 volúmenes; reeditado en volúmenes, edición de bolsillo, Nueva Cork, Random House).

47 La original de Panovski no consiste sólo en articular una tradición iconológica afín a la hermenéutica y la semiología contemporáneas con una sociología de la creación, sino también en estudiar las mediciones existentes entre individuos y grupos.

48 Goldman, Lucien, *Pour une sociologie du roman. Structuralisme génétique et création littéraire*, París, Gallimard (1964, 1965), p. 229 en la ed. de 1964.

49 *Ibid.*, p. 230.

vienen a cumplir y así están casi determinadas por el conocimiento de estas, y obras que, por el contrario, tienen a crear su público". 54. Las segundas son auténticas creaciones que imponen la idea "de un proyecto creador", que es "el lugar donde se entremezclan y a veces se contraponen las necesidades intrínsecas de la obra que postula ser continuada, mejoras, acabada, y las presiones sociales que orientan la obra desde afuera"55. Para clarificar este juego de dos necesidades encontradas, Bourdieu propone el concepto de "campo" intelectual, que constituye la instancia mediante la cual la sociedad interviene en el núcleo del proyecto creador. Podríamos entenderlo a la luz de la instancia crítica que los sociólogos americanos llaman *opinion-making*, pero su significado es más amplio. En cada caso particular deben establecerse con precisión sus elementos, indicando Bourdieu sólo, a modo de ejemplo, "artistas, críticos, intermediarios entre artista y público, como editores, marchantes de cuadros o los periodistas encargados de apreciar de forma inmediata las obras, etc."56. En otras épocas, como las que han estudiado Schücking o Williams, las instancias específicas de selección y de consagración de las obras de arte pueden ser evidentemente diferentes. Lo importante es que este campo intelectual se ha ido constituyendo, progresivamente, en la historia de occidente, como un sistema autónomo, regido por sus propias leyes. Ocupa, a su vez, una determinada situación en la sociedad, y es el intermediario por el que sus agentes comunican con lo que Bourdieu llama campo cultura –sistema de temas y problemas, códigos, formas de percepción, etc.-, que constituye para el individuo un "inconsciente cultural" implicado en toda creación y siempre sobreentendido. En el campo intelectual, cada agente está determinado a su vez por la posición la cual determina al mismo tiempo, su participación en el campo cultural global y su peso funcional en el sistema. En tal supuesto, el proyecto creador se constituye en referencia a este campo cultural, a la verdad objetiva de la obra artística que este campo ofrece a su autor, campo en que "se realiza la progresiva objetivación de la intención creadora y se constituye el *sentido público* de la obra y del autor, por el que este es definido y en relación del cual debe definirse"57. Semejante juicio

sobre la verdad de la obra de arte, que se establece de modo anónimo y colectivo a través de una infinidad de relaciones sociales particulares, es también un juicio sobre el valor de la obra y, ante todo, sobre su "legitimidad cultural", pues los diferentes sistemas de expresión artística se organizan según una jerarquía que define su grado de legitimidad, el cual no es el mismo, por ejemplo, para la pintura y la fotografía, o para la literatura y el cine. "toda creación... implica la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad en que se apoya"58; en que se apoya también el consumidor que formula un juicio de gusto estético, pues también su comportamiento está cualificado y jerarquizado.

El análisis del campo intelectual debe, pues, mostrar de qué modo se oponen y articulan instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, "instancias de legitimación legítimas o con pretensiones de legitimidad: academia, corporación docta, senéculo, círculo o grupúsculo mas o meno reconocido o maldito, instancias de legitimación y de transmisión como el sistema de enseñanza, instancias de simple transmisión como los periodistas científicos, con todos los tipos mixtos y todas las dobles pertenencias posibles"59. Los trabajos de Bourdieu en colaboración con Darbel, Passeron, etc.60. han puesto así de relieve el papel decisivo que desempeña la escuela en las sociedades occidentales. Como instancia de conservación cultural, opone la autoridad institucional a la autoridad personal en que se apoya el creador: diálogo entre sacerdote y brujo.

Bourdieu se aproxima aquí a los celebres análisis de Panovski sobre las relaciones entre arte gótico y pensamiento escolástico.

Vemos cómo la sociología contemporánea, al proponer un análisis más fino de las estructuras y las relaciones sociales pueda hacer justicia al sujeto creador. No renuncia en modo alguno a discernir las condiciones e imposiciones que crean sobre el, pero descubre que estos determinismos son siempre refractados por la estructura del campo intelectual donde se sitúa el creador, ejerciéndose sólo en la medida en que afecta al proyecto creador. Al mismo tiempo. Y Panovski es también aquí ejemplar-, la sociología contemporánea enlaza muy

54 Valéry, Paul, <<L'enseignement de la poétique au Collège de France>> (1937), p. 1442 en *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I (1957), pp. 1.438-1.443.

55 Bourdieu, Pierre, <<Champ intellectuel et projet créateur>>, en *Problèmes du structuralisme*, p. 874 en *Les Temps modernes*, núm. 246, noviembre de 1966.

56 *Ibid.*, p. 880.

57 *Ibid.*, p. 880.

58 *Ibid.*, p. 888.

59 *Ibid.*, p. 892.

60 Cf. *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit (1964) y *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Minuit (1966).

estrechamente este estudio sociológico de la creación artística con el estudio formal del objeto creado.

II. ESTUDIO DEL OBJETO CREADO

Todos los enfoques de la creación artística convergen, en efecto, hacia el estudio del objeto creado, es decir, de la creación como producto y no como acto de un sujeto creador. Y esto por dos razones al menos: por la presencia de objeto, que se ofrece mas directamente a un estudio objetivo que el creador, y por que es la referencia a este objeto lo que permite discernir los casos en que conviene reservar a la palabra "creación" su sentido fuerte, aún a riesgo de introducir un juicio de valor: si toda producción es creación, lo cierto es que sólo una obra en si misma creadora delata una auténtica creatividad y tal vez impide renunciar a la palabra "creación". Esta segunda razón, sin embargo, no siempre es tenida en cuenta por estudiosos. Pues la investigación puede orientarse por dos vías: o bien el análisis de un objeto cualquiera, que nos atreveríamos a llamar genérico, destinado a determinar un género, por ejemplo las estructuras del relato folklórico, o del *western*, o de la sonata, y a veces a seguir la evolución de éste género: o bien el análisis de una obra única destinado a precisar la originalidad de un artista. En el primer caso, se define lo que Barthes denomina *escritura*, propia de una producción, en serie, y en el segundo, lo que denomina *estilo*, propio de un creador. Observemos, por otra parte, que estos dos estudios son, más que opuestos recíprocos. Hay que examinar las obras para definir los géneros y, sobre todo, es preciso determinar las reglas del género para comprobar hasta que punto se cumplen y hasta que punto son transferidas por las obras realmente personales que nunca crean su estilo, *ex nihilo*. Hoy en día se multiplican estos dos tipos de estudio, a partir de los trabajos de precursores de los formalistas rusos. Louis Marin ha hecho un balance de los mismos en su contribución al capítulo precedente.

Yo voy a señalar sólo una nueva tendencia que creo aflora en estos estudios solidarios, inspirados sin duda en la praxis artística contemporánea. Tradicionalmente, pero incluso en Lipps, Croce o Etienne Couriau, toda estética

que no incluye la noción de belleza concibe el objeto estético como autónomo, acabado, sometido a una especie de necesidad interna. Aun cuando su sentido, a cualquier nivel que se explore, es equívoco o multívoco, su forma, podríamos decir, es unívoca. Los gestaltistas han expresado esto diciendo que la obra de arte ofrece, por excelencia, una buena forma. Perfección solar:

*Midi là-haut, midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi -meme*

Pero añade el poeta:

*Tête complète et parfait diadème.
Je suis en toi le secret changement 61.*

Análogamente, encontrar el secreto fallo de este objeto perfecto, el no-ser en este ser parmenídico, es la tarea de la estética contemporánea. Un gestaltista inspirado en el psicoanálisis, como es Ehrenzweig, descubre la fealdad en la belleza y subraya que el arte rechaza las seducciones de la belleza formal y se dedica a exhibir los desórdenes del inconsciente. Si se sigue hablando de belleza, es a condición de calificarla de horrible, como la calificaba ya Baudelaire; de amarga, como Rimbaud; o de convulsiva, como Bretón: todo el arte informal viene a justificar aquí estos predicados. En otra vertiente, y a propósito del sentido de la obra se intentará mostrar; o bien que éste no es premeditado y sí ambiguo, como afirmaba ya Valéry; que la obra de arte es "abierto", como afirma Eco, llevando en sí el principio de su variación indefinida; o bien que es en sí misma "incompleta", como dice Macherey, quien opone explícitamente esta noción a la obra abierta: "El carácter incompleto, que señala en ella el contraste de diversos sentidos, es la verdadera *razón* de su armonía"⁶². Volvemos a encontrar aquí, como antes a propósito de un cierto uso del psicoanálisis, el tema de la ausencia o de la carencia ⁶³ que obsesiona al pensamiento contemporáneo desde Heidegger a Lacan, y que aparece también, curiosamente, en Althusser o Macherey dentro de un contexto que pretende ser marxista: "El libro esta hecho de esa creencia, principio de su historia y de su *relación a la historia*"⁶⁴.

61 Valéry, << Le cimetière marin >> (1a. publ. en 1920), en *Charmes*, París, Edición de la NRF (1922, 1926, etc.), incluido en *Oeuvres*. t. I, 1957, pp. 147-151.

62 Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1966, col. << Théorie >>, núm. 4, p. 97 (ver también, del mismo, << l'analyse littéraire, tombeau des structures >>, *Problèmes du structuralisme*, op. cit., *Les Temps modernes*, 1966), pp. 907-928.

63 << Explicar la obra es mostrar que, contrariamente a las apariencias, la obra no existe por sí misma sino que lleva hasta en su letra la marca de una determinada ausencia que es también el principio de su identidad >> (Macherey, *Pour une théorie...*, p. 98), op. cit.

64 *Ibid.*, p. 98 (subrayo las últimas palabras).

El análisis estructural armoniza no perfectamente con esta estética. Hemos indicado que este análisis ha sido practicado, y en amplia medida introducido, por los propios historiadores y sociólogos, como es el caso de la escuela de Warbug. Los diferentes niveles de significación que distingue Panovski en sus *Ensayos de iconología* sistematizan una lectura estructural del objeto. El propio estructuralismo ha introducido, con Chomsky, la noción de creatividad, y no sólo de una creatividad "regida por reglas", que se manifiesta como poder de transformación, sino también de una "creatividad que cambia las reglas"⁶⁵.

Con mayor razón, cuando el análisis estructural debe subrayar la "desconstrucción" y la transgresión de las reglas, el carácter polémico de las relaciones entre las diferentes obras de arte. Por ejemplo, Tynianov, al estudiar las relaciones entre Dostoienski y Mogol, escribía en 1921: "Cuando se habla de filialción... no hay prolongación a partir de una línea recta, sino mas bien distanciamiento, propulsión desde un punto dado, lucha... Una filialción literaria es ante todo combate, *destrucción* del antiguo conjunto y nueva *construcción* con los antiguos elementos"⁶⁶. De modo análogo, Genette, al término de un estudio sobre el estilo de Stendhal, concluye: "Siempre, a todos los niveles, en todas las direcciones, encontramos una marca esencial de la actividad stendhaliana, que es la transgresión constante y ejemplar de los límites, de las reglas y funciones aparentemente del juego literario"⁶⁷.

Pero el análisis no puede detenerse en este aspecto negativo. El no-arte no es más que un momento en una dialéctica del arte. Crear es constituir después de haber "desconstruido", inventar un nuevo estilo que aparece como nuevo nuevo sistema de reglas. Así, para decir en una frase lo que ha requerido un largo análisis. Francastel describe la mutación introducida por el impresionismo en la pintura: Al mismo tiempo que destruye el tono local y disocia el color de la forma. Monet redescubre la luz- de otra manera que los luministas- y produce un nuevo color que brota en cierto modo de la luz. Asimismo, en el campo de la música, la desintegración de la tonalidad sólo se realiza de verdad con la invención de la politonalidad o de la atonalidad, que constituyen un momento, para ciertos compositores de nuevos sistemas. Y es indudable que no siempre resulta fácil determinar lo que, en una obra o conjunto de obras, es verdaderamente

nuevo e innovador. Francastel ha mostrado de forma certera que ciertas obras reclaman una mutación sin efectuarla aún, que los elementos de un nuevo sistema pueden estar ya presentes sin ser percibidos ni utilizados en forma consciente, como es el caso de la figuración del espacio en el impresionismo. Pero, sea como fuere, es la novedad de la obra la que define la creación y mide la creatividad. Por eso, el estudio de la creación artística se concreta en el discernimiento de esta novedad dentro del estudio, a la vez formal e histórico, de la obra.

De este modo, siguiendo, a través, de las obras, las invenciones que marcan una historia -relativamente autónoma y no lineal- de las formas literarias, plásticas o musicales, cabe elaborar una teoría de la creación sin referencia alguna a los individuos creadores, que es justamente lo que, intenta, como hemos visto, el enfoque histórico. Mas cabe también hacer referencia a la subjetividad, y así, por ejemplo, el elemento transgresivo, y a veces agresivo, de la creación puede iluminarse mediante el enfoque psicoanalítico, según hemos indicado. Concretamente ¿Puede un estudio de la creación artística dejar de lado el examen de la subjetividad? Voy a concluir con este punto, antes de introducir, por último, una perspectiva propiamente filosófica.

CONCLUSIONES

1. Creación y creador

Hemos visto cómo vienen a converger la mayor parte de los enfoques de la creación artística. Los que se centran en el acto creador no dispensan de examinar el objeto creado. Pero ¿Puede hacerse la información inversa? Frente a la tendencia predominante en los trabajos mas recientes, yo diría que sí por dos razones. La primera estriba que es preciso tener en cuenta la experiencia que viven los artistas: aunque esta experiencia sea ilusoria, aunque ignoren lo que los estimula o los condiciona, aunque solo se interpreten a si mismos a través de una ideología dudosas o se justifiquen con racionalizaciones discutibles, importa al menos calibrar la ilusión y tratar de comprender cómo es posible. Para mostrar cómo es "poseído" o "descentrado" el sujeto, o cómo es determinado, debemos siquiera tomarlo en consideración. La segunda razón es que el estudio histórico y sociológico de la creación artística no puede

65 <<...rule-governed creativity... rule-changing creativity...>> (Chomsky, Noam, *Current Issues in Linguistic Theory*, La Haya, Mouton, 1964, sección I, <<Goals of linguistic theory>>, p. 22).

66 Tomando de *Archaistes et novateurs* (1929), citado en *Change*, 1968

67 Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil (1969), p. 191.

menos de reclamar una subjetividad, subjetividad anónima sin duda, y como genérica, pero que es necesario tener en cuenta para comprender como puede inscribirse la obra de arte en una realidad sociocultural y ponerla en manifiesto. La misma conciencia, aunque fuese colectiva, es sensible al ambiente del tiempo, a un estilo de vida y de pensamiento, a acontecimientos e instituciones, y se manifiesta a través de las obras de arte. ¿Cómo hablar de un sistema (de condiciones o fuerzas) del que no se tiene experiencia alguna, siquiera sea de modo ciego y por parte de quien habla de él? Si, como dice Le Bot, "el problema fundamental de la historia del arte es definir un nexo casual entre las modificaciones de la estructura de la actividad figurativa y las que se producen en el sistema social en general"⁶⁸ ¿Cómo estableces este nexo si la medición de una subjetividad que tenga experiencia de tales modificaciones? Subjetividad que, por muy impersonal que se suponga, no carece de toda libertad ni de toda capacidad de invención, ya que, como observa también Le Bot, "el arte no es nunca mero efecto de las determinaciones que sufre"⁶⁹. Por lo demás, ¿cómo renunciar a personalizar la subjetividad, si no renunciamos a decir lo que hay de inimitable e irremplazable en una obra singular, razón por la que se escribe precisamente en la historia como histórica? En cualquier caso, nada impide el enfoque psicológico o psicoanalítico de la creación artística, aún a riesgo de internarse en vías donde la ciencia es más dudosa. Pero si este enfoque debe intentarse, puede a su vez quedar subordinado a una cuestión previa: ¿De dónde le viene al hombre su condición creadora? ¿Qué es lo que impulsa a crear?"⁷⁰.

2. Creación y Naturaleza

Si tomamos el término creación en un sentido pobre, no podemos negar al hombre la vocación de creador: desde las pintadas a los graffiti, pasando por las obras maestras, esta vocación aparece en todas partes. En este aspecto, lo característico de la creación es que parece distinguirse radicalmente a la producción de lo útil: el hombre no tiene necesidad de crear, sino que crea sólo, como se dice, por placer, si no se considera al menos necesidad el dar figura a sus dioses y darse figura a sí mismo, por ejemplo, en

⁶⁸ <<Machinisme et peinture>>, p. 21 en *Annales*, 1967/1 (ver asimismo, Marc Le Bot, la reciente obra *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973, <<Collection d'esthétique>>).

⁶⁹ *Ibid.* La noción de una libertad, muy relativa desde luego, en la creación artística se estudia en una obra reciente de O. Revault d'Alionnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1972, <<Collection d'esthétique>>.

⁷⁰ Un libro como el de Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Nueva York, Macmillan, 1964 (traducción alemana: *Der göttliche Funke*, Berna-Munich, 1966), atestigua la pertenencia de esta pregunta.

la danza; a sus héroes, como en la epopeya o la novela; a su ciudad como en el teatro y hoy, en el arte cinético. ¿Podemos olvidar que en muchas culturas la praxis "artística" debe agregarse a la praxis "técnica" para asegurar la eficacia del instrumento? De esta magia encontramos una huella desfigurada hasta en la estética industrial: lo bello se vende mejor...

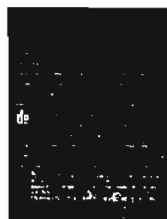
Techné, originariamente, es a la vez arte y técnica. Y esto nos evita un contrasentido. El arte auténtico no es una actividad segunda y secundaria que nos aporta de una realidad la constituida donde ejercitaríamos nuestra destreza o que agregaría a esta realidad el lujo del ornamento. Lo imaginario no viene a introducirse desde afuera en lo real, como un sentido subjetivo diferente en el sentido objetivo, para metamorfosarlo en un segundo momento, sino que es constitutivo de lo real. Crear no es exiliarse del mundo sino habitarlo realmente, siendo, a este respecto, conocida la Admirable glosa que hace Heidegger del verso de Hölderlin *Dichterisch aber wohnt der Mensch* 71.

Enlazamos así con la doctrina del psicoanálisis: lo que instaura el reino de lo imaginario que es, en la psique, la operación del deseo que se realiza mediante el fantasma. Pero repitámoslo, la ausencia donde se forma la imagen se abre sobre el fondo de una presencia siempre accesible a través del ser-en-el-mundo; lo imaginario hunde sus raíces en este campo de la presencia, y hay que ligar —esto sigue siendo, tal vez, una tarea para la fenomenología— la historia del deseo a la de la percepción. ¿A que se debe el deseo de crear? ¿Por qué permitir a lo imaginario realizarse en la creación? ¿No será para lo que real alumbra lo imaginario que lleva en su seno? ¿y que nombre podemos dar a lo real, grávido de todas las posibilidades y de todas las imágenes que se vislumbran en la psique, sino el de "naturaleza"? Entonces el creador es el hombre que pretende ser naturante para responder a la naturaleza naturante. El hombre se hace creador precisamente porque lo real para él no es algo obvio, porque es capaz de asombrarse, porque es sensible a lo que Char llama prodigiosa cuestión, la maravilla de aparecer. El mundo no es, para el creador, espectáculo mantenido a distancia, dominado, humanizado; en lo sustituido, el creador presiente un contribuyente que no es él, al que pertenece, la potencia de la sustancia en el modo; en la profundidad del horizonte, un fondo; en lo invisible,

⁷¹ Heidegger, Martín, *Dichterisch wohnt der Mensch...*, Akzente, 1, 1954) (traducción francesa, *L'Homme habite en poète...*, en *Essais et conférences*, prefacio de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1958, pp. 224-245).

un invisible que es su fuente. No un dios escondido, sino la inagotable realidad de lo real, previamente a toda conciencia. Pero el prodigio es que estas tinieblas se iluminen, que el ser llegue a aparecer, que una luz natural –el hombre–, en una fulguración renovada sin cesar, haga seguir lo visible. El creador es el hombre que rehúsa la apariencia para ir a buscar el momento de la aparición, para convertir la epifanía de lo sensible en hierofanía. Así, la pintura nos lleva hoy al origen de la mirada, a ese punto donde aún nos cabe decir: ¡visto! La música, el origen de la audición; la poesía, al origen de la palabra: “destruyendo” la prosa que consagra la prosa del mundo, devuelve al nombre su parentesco natural aquello que nombra, devuelve el lenguaje a su naturaleza, a la naturaleza.

Dicho de otro modo, el creador es el hombre que, evadiéndose de la seguridad de la representación, vuelve a la presencia, en proximidad a lo originario, donde el hombre y el mundo no se hallan aún separados, para dejarse inspirar por esta familiaridad y, a la vez, para decir la creación. Creación de la obra de arte, en estas obras, reflexivas que conocemos hoy, que son poesía o construcción “abismal”. Pero también creación del mundo, de ese mundo que surge en el poema mediante el poema. Pues toda obra de arte es cosmogonía, aun cuando no relate una génesis como en los tiempos de la Biblia o de Hesíodo. La obra de arte hace ver el nacimiento de un mundo nuevo, de lo real penetrado de lo superreal. No hay que excluir, el sentido fuerte del verbo crear. Gracias al hombre se realiza el *fiat lux*, aunque no por su iniciativa, aunque el hombre esté guiado por la naturaleza. Pues el hombre es creado justamente cuando reconoce su condición de criatura, digamos –para levantar la hipoteca religiosa– de modo finito, de hijo de la Tierra: cuando se llega a los parajes de su nacimiento y trata de decir o de mostrar, no lo que de él nace –el mundo que él ordena–, sino aquello del donde él nace –el fondo inagotable.



CAPÍTULO XII

LA INVESTIGACIÓN DE TIPO CREADOR

A
0
4 Se ha visto en el capítulo VII que, en una clasificación práctica de los métodos y tipos de investigación, la actividad mental, el pensar reflexivo, está concebido para sostenerlo en el dominio de la creación estética. Se sugirió también que el resultado puede llegar a ser objetivo como la prosa literaria, un poema, un drama, una composición musical, una ópera, una figura de baile un cuadro, una estatua, edificio, etc. En numerosos centros graduados, este tipo de actividad se denomina investigación creadora.

A. DEFINICIÓN DE LA INVESTIGACIÓN CREADORA

Como acaba de exponerse, la investigación creadora es pensar reflexivo en una situación de valores estéticos. Cabe que su origen arranque de una sensación de necesidad de experiencias vividas por encima y más allá de las cotidianas satisfacciones personales y colectivas. Y puede cristalizar en un problema específico apto para ser tratado en función de una solución hipotética, adquisición experimental de pruebas, y la aceptación final de generalizaciones que merezcan la pena. Por ejemplo, en numerosas ciudades modernas, como en Denver, por caso, se engendra en los cerebros de unos pocos ciudadanos previsores la necesidad de algo más que las usuales distribuciones geométricas de calles y edificios en el distrito comercial. Nace la idea de formar un centro cívico, y su producción se convierte en un problema definido. El pensar

reflexivo es continuado por individuos y comisiones en términos de esta o aquella solución, hasta que se adoptan planes hipotéticos y se investigan experimentalmente en función de experiencias anteriores o de las actividades similares de otras comunidades. Después el proyecto comienza a adquirir forma, y finalmente aparezca la conformidad con los patrones de valoración estética en el pensamiento de los que se han asumido al responsabilidad. De las cuatro formas de analizar reflexivamente la experiencia humana (capítulo XI), este método puede ser descrito como un enfoque estilístico. Esto lo distingue por contraste de los métodos internacional, genético y de las ciencias naturales, en los cuales se descubre que existe mayor posibilidad de pronóstico certero. Pero con esto no se quiere sugerir que la experiencia creadora no sea altamente importante en la obtención tanto de satisfacción personal como colectiva. Tiene la cualidad de poner al descubierto las actividades de valor intrínseco para ajustarse con los patrones personales de forma, proporción y equilibrio. Confirma tal vez puntos de vista mantenidos más bien inconscientemente con relación al curso de las circunstancias tal como debería ser; lo cual es siempre gratificante. Contribuye a las opiniones estéticas mantenidas por los individuos o por las sociedades. Fomenta estados emocionales engendrando sentimientos que armonizan con antiguas reacciones habituales frente a situaciones estéticas, Contribuye a la cultura en términos de un acercamiento implícito a la experiencia.

La investigación creadora tiende a la producción de objetos de valor estéticos a través de los procesos del pensar reflexivo.

B. EL PENSAR REFLEXIVO EN LA INVESTIGACIÓN CREADORA

¿Hasta qué punto cabe describir este tipo de investigación como auténtica actividad mental en función de la fases de Dewey-Kelley (capítulo I)? En la producción de una obra maestra estética, se presenta una sensación de necesidad, el reconocimiento de un problema, la aceptación de soluciones hipotéticas, y el examen de las mismas en función de las pruebas experimentales? Cabe que sea más difícil encontrar una ilustración punto por punto en el caso de los demás métodos y tipos de experimentación aceptados; pero el análisis de la

obra de sobresalientes artistas creadores revela mucho en la actitud, procedimientos y técnicas de una naturaleza similar a las actividades de los experimentadores, autores de planes de estudio y demás estudiantes investigadores.

En la discusión de Tomás Munro, de la universidad de Rutgers, sobre estética experimental, se destaca que hace más de 50 años, G. T. Fechner propuso « una ciencia de la estética que procediese por observación e inducción remontándose hasta las generaciones desde abajo, en vez de proceder descendiendo por deducción desde la metafísica » , Este movimiento ha fracasado parcialmente por no haber sido totalmente experimental. Tomás Munro se sitúa en el punto de vista dado en el capítulo I de esta obra. La prueba consiste en que el método de pensar reflexivo puede ser utilizado en el dominio de la estética, incluso aunque los datos existentes sean subjetivos y toscos, incapacidad hallada también en otros terrenos como la psicología y a las ciencias sociales.

John Martín del New York Times analiza el proceso reflexivo conducente a la generalización en el siguiente párrafo:

El artista percibe algo demasiado impalpable todavía para tener la naturaleza de un hecho, algo de su propia experiencia que a causa, tal vez de su yuxtaposición con alguna otra cosa toma un color nuevo, un sentido y significación nuevos; esto es lo que expresa con el recurso de medios mecánicos hasta que lo ha convertido en comprensible para los demás a través de su función estética. A través de numerosos ensayos – tal vez miles, tal vez más- empieza a asumir la naturaleza de una experiencia general. Nada ha sido añadido desde el exterior, nada nuevo ha sido hecho, pero ha habido una revelación general en la experiencia intraintelectual de algo que en esencia pertenece a todos los hombres. Se hace entonces posible para el intelecto más agudo en el análisis y la deducción reducir este una vez impalpable concepto a términos de comprensión intelectual y en consecuencia descubrir y formular una ley. Lo que antiguamente era una vaga « inspiración » se ha convertido ahora en un hecho científico.

Se cuenta de Rafael de haber dicho, en su mocedad, que él siempre dibujaba mejor cuando no pensaba. A pesar de esta insinuación de que la obra de un artista pueda quedar retardada y « debilitada por el pálido reflejo de pensamiento », su madura carrera de popularidad, que excede a la de sus contemporáneos, Leonardo de Vinci y Miguel Ángel, es un claro ejemplo de meditación. Como en los procesos

intelectuales de Mozart, analizados posteriormente en este capítulo, un fondo fértil de reflexión había fundido en una serie completa de generalizaciones, con detalles referentes al proyecto en mano. El conocimiento de este proceso había sido perdido, pero el producto permanecía. Viene a ser como el presentimiento del matemático o el relámpago de intuición del genio, que parecen prescindir de la mayor parte de los pasos de la actividad mental ordinaria de las inteligencias corrientes.

El hecho es que tanto la ciencia como el arte se encuentran en la corriente del conocimiento que acompaña a las reacciones del hombre ante la experiencia. John Dewey explica que es cuestión de donde se pone el acento, en un caso sobre el producto objetivo inmediato, en el otro de las lejanas generalizaciones que deben expresarse en términos abstractos.

La singular idea de que un artista no piensa y un investigador científico no hace otra cosa es el resultado de convertir una diferencia de tiempo en una diferencia de clase. El pensador tiene un momento estético cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en significados de objetos. El artista tiene sus ideas y se convierten en significados de objetos. El artista tiene sus problemas y piensa a medida que trabaja. Pero su pensamiento queda más inmediatamente incorporado en el objeto. A causa de la relativa lejanía de su mira, el trabajador científico opera con símbolos, palabras y signos matemáticos, El artista desarrolla su pensamiento en los mismos medios cualitativos en los que labora, y los términos radican tan cerca del objeto que esta produciendo que se funden directamente con el mismo.

De hecho, John Dewey viene a considerar la ciencia nada más que como subordinada del arte, su servidor, un arte central que comprendía y generaliza las conclusiones y los resultados de los demás. Su descripción es que

...arte, el tipo de actividad cargado de significados capaces de ser penetrados y gozados inmediatamente, es la perfecta culminación de la naturaleza y del que la ciencia es justamente una azafata que dirige los sucesos naturales hacia su feliz desenlace.

El acto de crear, pues, en pintura, en literatura y en la composición musical se verifica en términos de actividad mental disciplinada, de pensar reflexivo. En el caso de los fines estéticos, la generalización toma eventualmente forma objetiva, sensible. En la ciencia el producto final es remoto y abstracto. El medio en ambos casos

impone el resultado, En uno es la belleza; en otro, la verdad. Su identidad la reconoce John Keats en el pareado:

La belleza es verdad; la verdad, belleza; eso es todo lo que sabes en la tierra, todo lo que necesitas saber.

Así queda ilustrado por el hecho que en la mayor parte del arte creador las filosofías fundamentales de la vida quedan inextricablemente entrelazadas con las formas ambicionadas de la belleza. El objetivo es la belleza abstracta, asociada con formas que satisfacen los patrones estéticos personales.

R. G. Ellinger, del colegio de educación de Estado del Colorado, demuestra las posibilidades del pensar reflexivo en una zona del terreno de la estética, la del color. El proceso que analiza e ilustra el enjuque racional de los problemas del color en función de principios determinados experimentalmente.

He tratado de presentar una forma de pensar acerca de las relaciones del color que es, según creo yo, fundamental para la comprensión de los colores combinados. Se trata, en resumen, del enfoque racional del buen colorido en tanto cuanto el intelecto pueda penetrar el campo creador. El lugar de la aportación personal y emocional en el empleo creador del colorido no queda descuidado, sino que se trata según su relación con las constantes universales que obtienen en todo el hombre formas de hombre.

He observado en los admirables ejemplos de color de todas las épocas ciertas constantes que funcionan en determinado sentido para conseguir organización. He tratado en este volumen de destacar estas constantes universales, de aclarar e interpretar los diversos significados de organización y de demostrar la intervención de determinados principios en la organización de la unidad de color. Empleo el término de unidad de color para indicar el proyecto de color tanto si es textil como si es un cuadro, un diseño abstracto o un montaje para la escena o para la pantalla o para cualquiera de las necesidades artísticas de la industria. En resumen unidad de color indica simplemente el elemento de color que intervienen en cualquier empresa en el terreno del colorido creador.

Aunque la obra está destinada primordialmente a los creadores del color, los pintores, los diseñadores, los maestros y los estudiantes he procurado presentar la materia en forma interesante para el público general mediante ejemplos no técnicos sacados de la experiencia común. Ha habido necesidad de idear parte de la terminología empleada con objeto de tener a mano expresiones para concretas ideas específicas que no la tienen en el lenguaje usual.

Todo el mundo sin excepción crea con el empleo del

color, tanto si se trata de elegir un vestido como de decorar el hogar. Pero aún más que esto: estoy convencido de que todos pueden aumentar su estimación y disfrute de una buena combinación de colores.

Quedo reconocido a los artistas, filósofos y maestros que han estudiado el campo creador y que han descubierto y explicado determinados principios de orden explicables a la estética. La utilización de estos principios para la unidad de color es, creo yo, un nuevo enfoque de color. Al desarrollar esta idea he sido ayudado por la buena voluntad de mis discípulos para abandonar los procedimientos habituales del color y unirse conmigo en la investigación experimental en el terreno de la estética del color.

Continuamente se suceden los descubrimientos que abren nuevas avenidas para el estudio. Es mi esperanza que los estudios experimentales relacionados con la cuestión de la organización del color podrán eventualmente establecer el estudio sobre una base firme a la par que flexible como la que se ha establecido para el estudio de la armonía de la música.

No necesita demostrarse que el hombre sabe responder a la llamada estética del color. A través de la historia el género humano ha empleado el color en sus manifestaciones artísticas. Ciertas combinaciones del color han sido encontradas agradables y recompensadoras, otras claramente desagradables o irritantes. Por otra parte, existen pruebas, como lo revelan las grandes obras de arte de todas las épocas, de una concordancia o identidad de réplica entre los hombres frente a la unidad estética, tanto si es un tejido copto como una alfombra persa, una cerámica china o una pintura de Tiziano. Las más bellas unidades de color de todas las épocas, con independencia de sus orígenes raciales, avasallan la aprobación estética del hombre actual. Parezca como si existiese una cualidad universal del arte y una cualidad universal del hombre que hace posible esta maravillosa comunicación.

C. LAS FORMAS OBJETIVAS DE LA INVESTIGACIÓN CREADORA

Como ya se ha insinuado, el producto del tipo creador de investigación puede adquirir diversas formas que dependen del objeto del esfuerzo del investigador. El propósito de la resolución de un problema puede consistir en escribir un poema, una narración, un drama, componer una sinfonía o una ópera, o en dibujar una caricatura satírica, en cuadro mural, en un medallón, en un bajo relieve, o una estatua. Siguiendo un orden de objetividad más o menos lógico podrían clasificarse empezando por prosa, a continuación la poesía, el drama, la sinfonía, ópera, baile, y la pintura, hasta el producto del escultor y del arquitecto.

Los clásicos de la prosa *literaria* son claramente creadores en cuanto a concepción y forma. La obra de los maestros de la categoría de T. B. Macaulay, W. H. Pater, Bliss Perry, Thomas Hardy y Joseph Conrad basta únicamente con citarla para poderlo conocer. El método de Macaulay está analizado en los capítulos II y XVI. Está demostrado que su método caracteriza los procedimientos de la reflexión metódica. Al escribir la *Historia de Inglaterra* resultaron estos de un sentimiento de que ciertos periodos históricos requerían investigación más metódica y exposición más reveladora. Vino entonces la concepción de un problema perfectamente acotado, que fue sometido a tratamiento con los métodos aceptados del pensar reflexivo en la investigación histórica.

Los proyectos de dos maestros graduados pueden considerarse como creadores en el sentido de que dan como resultado sectores de planes de estudios originales para utilizarlos en las escuelas públicas. Consisten en una organización de recreación matemática para los alumnos de segunda enseñanza superior y en un relato histórico sobre una región específica para utilizar como lectura suplementaria en la segunda enseñanza elemental. En este último, la agenda del objetivo, procedimientos y técnicas comprende los métodos aceptados de investigación histórica.

Todo esto está indicado con detalle en la primera parte de la memoria. Después el estudiante escribió para un auditorio escogido. Los alumnos de una escuela de segunda enseñanza elemental. De esta forma produjo un trabajo literario bien proporcionado para su fin.

Cuando se penetra en el dominio de la *poesía* y de la obra de los poetas resulta tal vez más difícil de analizar la actividad total, de modo que los elementos esenciales del acto creador se hagan patentes. Pero numerosos trozos de testimonios personales de informes de los familiares demuestran que existe, no solo sentimiento, sino reflexión además. Por ejemplo, Amy Lowell dice:

Keats no fue un mero poeta intuitivo. Reflexionaba constantemente sobre su arte, y las notas sobre poesía esparcidas por sus escritos demuestran que había poseído—además, y completamente aparte de su genio—un entendimiento muy agudo y sutil.

Contrastando la capacidad intelectual de Shelley y Keats escribe:

Keats poseía una mente excelente, la clase de inteligencia que queda bien desplegada, no de aquella otra que queda comprimida en un pequeño rincón de un cráneo por lo demás vacío. Las opiniones de Shelley sobre asuntos prácticos no tenían ningún valor; sobre política, ética y economía social hablaba y actuaba como un niño rebelde e irrazonable. Keats, por otra parte, era un pensador perfectamente lógico, directo y sin prejuicios. Podía haberse arrebatado por sus emociones; sin embargo no lo empobrecía, como ocurre con los genios desequilibrados de inferior categoría. El entendimiento de Shelley estaba sorbido y mermado por su don poético; el de Keats estaba alimentado y fortalecido y fortalecido por el suyo.

En efecto, una definición objetiva de la poesía está indicada por la siguiente descripción.

La sutil y exacta valoración por el poeta de los hechos de la vida humana, y la capacidad para transmitirnos su valoración por medio de palabras utilizadas en su máxima energía potencial es poesía. Trata de cualquier fase de la existencia: nada queda demasiado alto, ni nada demasiado bajo. Penetra hasta el corazón del asunto, y nos revela su esencia en palabras que inextricablemente enlazan nuestras propias experiencias con la visión del poeta y que hacen que esta visión sea una verdadera realidad.

La obra de Johann Wolfgang von Goethe puede ser tomada tal vez como lo más representativo de la aplicación de los procesos de pensar reflexivo a la literatura poética. Al igual que Leonardo de Vinci, su genio polifacético fue casi universal. Fue un poeta; pero fue también dramaturgo, novelista, crítico, botánico, zoológico, coleccionista de arte, arqueólogo, y asesor jurídico. Y en todo momento fue un científico. Presenta la poesía como una combinación de sentimiento y reflexión. Esto es, en términos de las fases de Dewey—Kelley sobre la reflexión (capítulo I). La actividad poética se engendra según un sentimiento de necesidad. Está también por conseguirse motivado a través del completo proceso mental.

Una y otra vez, la producción de Goethe se originó en este plano.

El encanto de la naturaleza, del arte, la belleza del rostro. Y de la forma estimulaban en él la vena poética. Numerosas veces la pasión platónica por la feminidad joven dio como resultado la belleza poética como en la *Elegía de Merienbad*, después que conoció casualmente una encantadora joven durante una visita.

Eckerman pone sus labios con respecto a *Werher*:

Es una creación que yo, como el pelicano, alimento con la sangre de mi propio corazón. Contiene tanto de las mas recónditas intimidades de mi pecho, tanto sentimiento y meditación, que fácilmente podría llenar una novela de 10 volúmenes. Además como he dicho a menudo, he leído el libro únicamente una vez desde su aparición y he tenido un buen cuidado en no leerlo de nuevo viene a ser como un revoltijo de cohetes de mecha. Me siento incómodo cuando lo miro, y me horrorizo ante la sola idea de que pueda experimentar de nuevo el singular estado mental del cual fué producido.

La reflexión empieza realmente con una situación problema, numerosas ilustraciones de lo cual pueden hallarse entre los poetas , Goethe:

El mundo es tan vasto y rico, y la vida tan llena de variedad, que nunca faltan ocasiones para los poemas. Pero necesariamente deben ser todos poemas fortuitos ;es decir, la realidad ha de prestar tanto el impulso como el material para su producción. Un caso particular se convierte en universal y poético por la misma circunstancia de ser tratado por el poeta. Todos mis poemas son causales, sugeridos por la vida real y poseen por ello una base firme. No atribuyo valor a los poemas arrancados del aire.

Por consiguiente se da el empleo de material objetivo del ambiente, pruebas inductivas sobre generalización hipotética, que da realidad a la poesía.

No permitamos decir que la realidad carece de interés poético; pues aquí donde el poeta demuestra su vocación; de que posee el arte de sacar de un tema vulgar una faceta interesante. La realidad debe aportar el motivo, los puntos a expresar, el meollo como podríamos decir; pero sacar de ello en todo armonioso y lleno de vida corresponde al poeta.

Eckermann alababa la poesía francesa porque

...nunca abandona el terreno firme de la realidad. Podemos escribir sus poemas en prosa sin que se pierda nada esencial.

Goethe dijo:

Esto es porque los poetas franceses tienen erudición, en tanto que nuestros babalicones alemanes creen que perderían su talento si

trabajasen para conseguirla; aunque, en efecto, todo talento necesita nutrirse del conocimiento, y únicamente así es capaz de utilizar su potencia.

Nunca he fingido nada en mis poemas. Nunca he expresado nada que no haya experimentado y que no me haya impelido a la producción Únicamente he compuesto canciones de amor cuando ha amado. ¡Cómo podría escribir yo canciones de odio sin odiar !...

Pero a fue de sincero , ¿ qué tenía yo que fuese realmente mío, fuera de la capacidad e inclinación para ver y ir, para distinguir y elegir, y dar vida co cierto ingenio, a lo que había visto y oído para reproducir cierta habilidad? De ningún modo debo mis obras a mi propio saber solamente sino a las milites cosas y personas que me rodean, que me han suministrado el material; entre ellos había tantos y sabios, mentes brillantes y estrechas, niñez, juventud,y edad madura ; todos me contaron como sentían lo que pensaban , cómo vivían y trabajaban y las experiencias que habían sufrido; yo no tuve mas que hacer que extender el brazo y cosechar lo que otros habían sembrado para mi.

En la autobiografía de goethe encontramos en epítome una exposición de su método de reflexión poética.

Había venido a considerar mi talento poética interior considerándolo del todo como la naturaleza exterior como su objeto propio. El ejercicio de este don poético podía realmente ser estimulado y determinado por las circunstancias ; pero su actividad mas placentera , mas rica era espontánea , es mas, incluso involuntaria .

Por los campos y el bosque vagando,
Con mis cancioncillas todavía susurrando,
Pasaba yo el santo día.

En mis vigiliass nocturnas me ocurría lo mismo: y por esta razón a menudo deseaba, como uno de mis antecesores , hacerme un coquetón de cuero, y acostumbrarme a escribir en la oscuridad, al fin de poder grabar al instante todas aquellas efusiones impremeditadas. Me había ocurrido muy frecuente que, componiendo componiendo algún pequeño trozo en mi imaginación , a menudo no podía recordarlo, por lo que me precipitaba ahora hacia el escritorio y de un tirón escribía el poema desde el comienzo

hasta el fin; y como que no podía perder tiempo arreglando el papel, por inclinado que estuviese, las líneas con frecuencia lo cruzaban diagonalmente. En esta disposición de ánimo prefería echar mano de un simple lápiz, por que podía escribirlo más prestamente con él: en tanto que el rascar y farfullar de la pluma me despertaba a veces de mi poetización sonámbula, reconfundía y ahogaba una pequeña concepción ya en su nacimiento. Para los poemas así creados tenía yo una particular veneración, puesto que sentía para ellos algo parecido a lo que la clueca siente para con sus polluelos a los que ve incubados y piando a su alrededor. Mi antiguo capricho de dar a conocer todas esas cosas únicamente por medio de lecturas particulares ha vuelto ahora a mí: cambiarlas por dinero me pareció detestable.

Finalmente, el proceso y objetivo de la creación poética se dirige hacia la generalidad, como un todo pensar reflexivo adecuado. Obsérvese que se ha dicho: <<Un caso particular se convierte en universal poético por la misma circunstancia de ser tratado por un poeta >>. Es más, Goethe explica que "siempre que se presenta un detalle, lo he separado de los objetos individuales y le he dado una aplicación general, con objeto de que el lector no tenga necesidad de engaños, sino que no pueda decir como están realmente encauzados". S.T. Coleridge explica que "un poema es una especie de composición que está opuesta a las obras de la ciencia, al proponerse como objetivo inmediato de la poesía puede ser la comunicación de verdades, o de hechos experimentados y registrados, como la historia". Es más, de acuerdo con John Langdon-Davis, "puesto que el impulso para descubrir un hecho científico o perfeccionar la teoría científica es precisamente el mismo impulso para escribir un poema, y puesto que la satisfacción que nos procura la comprensión de la teoría de alguien es precisamente lo mismo que el placer que encontramos leyendo los poemas de alguien, es falso distinguir tan esencialmente entre ciencia por una parte y arte por otra: ambos son hijos de la imaginación, una y otra formas de descubrir y disfrutar la belleza, ambos la búsqueda de la poesía que se esconde a la vuelta de cada esquina por todo el universo".

Podría parecer que en la actividad creadora total de inteligencias como la de Goethe y otros poetas se halla una genuina representación de la reflexión completa desde la necesidad sentida

hasta la generalización ordenada y valorada. Existe unidad de método en la producción estética en sus diversas fases, que no es difícil de reconocer y aceptar a causa de su origen en la actividad emotiva e intelectual de la mentalidad humana. La posibilidad del pensar reflexivo, inspirado por el en la escritura de *The Psalm of life* (El himno de la vida). El tema, canto y pensar en las relaciones humanas, se elaboró evidentemente en la lectura de Carlyle y de la *Divina Comedia*, y el *Fausto*, y resultó finalmente en forma de una generalización razonada, "palpamos que la vida no es un sueño..." "¡La vida es real! ¡La vida es veracidad!".

Esa otra forma de producción literaria, el drama, se acerca un paso más a la objetividad en su producto. Hallamos una simple ilustración en el estudio de graduación de Elizabeth Nixon. Se trata en realidad de una combinación de investigación histórica y creadora. En primer lugar, por los métodos aceptados, se investigaron la fecha y el lugar de la matanza de Meecker en el Colorado. Éstos se reseñaron a base de sinopsis de la vida de N. C. Meecker y de los sucesos de la mortalidad, análisis psicológicos de los indios Ute y de N. C. Meecker, y resúmenes de los acontecimientos capitales, de su importancia, sus causas y circunstancias y de su valor como material dramático. Entonces, la obra teatral, *Strong Sunlight*, fue escrita, incorporando los sucesos y personalidades más descolantes del incidente histórico. El objetivo y procedimiento del proyecto se exponen así:

... El propósito explícito de este trabajo de investigación consiste en obtener la interpretación más conmovedora y psicológica de la matanza de Meecker mediante el análisis de los caracteres y motivos de sus participantes, aquellos en quienes el choque de estos mismos elementos de carácter y causa empujaron inevitablemente hacia el tráfico desenlace como en una tragedia griega. Para lograrlo se ha concedido la máxima importancia al estudio del material de primera mano, cuya correlación los siguientes capítulos tratarán de establecer como base de la versión dramática final.

Es este un ejemplo de pulcra meditación en la elaboración de una producción estética, una obra de teatro. La necesidad de conocimientos más seguros sobre la historia primitiva del Colorado dio origen al proyecto. Se concibió un problema bien acotado, la composición de un

drama sencillo basado en hechos históricos exactos. Vino después la interpretación psicológica en función de las personalidades involucradas. Constituye, pues, una investigación creadora.

La escritura de una producción musical, tal como una *sinfonía* o una ópera, es un ejemplo de pensar reflexivo. Se nos cuenta que la ópera cómica *Figaro* fue una obra de creación en los campos combinados de la poesía y la música. Colaboraron Wolfgang Amadeo Mozart y su amigo Lorenzo da Ponte. Da Ponte tomó la comedia de Beaumarchais como fondo para su libreto. Pero fue algo más que una traducción. Fue literatura en la reorganización del argumento, la incorporación del carácter y la belleza de los versos. Esto suministró el tema de la composición musical por parte de Mozart. Escribió los solos, los dúos y tercetos, recitados formando una unidad, para ajustar con el argumento y expresar los sentimientos de los personajes de la trama. Resulta evidente aquí que se halla un sentimiento de necesidad básico para la expresión poética y producción musical, cuyo impulso emocional se desarrolla durante el proceso completo hasta un grado superior tal vez que en los casos de reflexión de los demás métodos de enfoque de la experiencia humana, si bien la preocupación de un Pasteur o un Edison es similar. Existen también los problemas del argumento, caracterización y armonía, además de la pregunta básica: "¿Cómo pueden quedar los elementos artístico, estilístico e implícito de la trama y de la música eficazmente combinados en una forma popular, la ópera cómica? En una palabra, aquí encontramos la reflexión; pero el elemento sentimental es tal vez más persuasivo. Es más, numerosos procedimientos de experimentación que implican la adquisición y ponderación de pruebas, quedan fuera de la vista, son introspectivos en el conocimiento del genio. Cuando Mozart se ponía a la mesa a escribir estaba copiando del "interior de su cerebro" movimientos, cadencias y otros lances musicales previamente elaborados en función de una forma generalizada final.

La unidad de esfuerzo hacia la producción estética la encontramos como una semejanza básica de actividad mental en el pensar reflexivo. Con toda probabilidad, a causa de esto, además de la invariable aceptación de la belleza como objetivo último, es difícil de descubrir tipos puros de investigación creadora. Por

ejemplo, la ópera implica la literatura, la música y a veces la danza. En cuanto a ésta, se la encuentra inextricablemente entrelazada con la música, el drama, la poesía, la pantomima y demás formas estéticas. De C. L. Didelot, padre del ballet ruso, se dice que observó: "Un verdadero bailarín debe ser también un buen actor y un poeta de corazón". Y cuando se analiza la danza moderna existe tal vez algo más que un complejo de varias formas.

Elizabeth Selden, de la Universidad de California, al discutir la "lógica de la estética", sostiene la unicidad y al mismo tiempo la interdependencia de las artes. Según ella, existen tres dominios de creación artística: espacio, tiempo e intelecto. El espacio implica masas y formas, color y línea. Se exterioriza según modos de proyección: arquitectura, escultura, poesía y artes gráficas. Las artes temporales se hacen corpóreas en progresión de sonido como la música; en progresión de sonido, palabras y memoria como la canción; y los movimientos de la forma viva como la danza. Las artes del entendimiento aparecen mediante progresión de lenguaje hablado, como el drama, y progresión de lenguaje escrito, significado emotivo e intelectual, como la literatura. Se presentan, desde luego, superposiciones de los tres dominios de la creación artística. Por ejemplo, el drama no posee solamente el elemento tiempo. Se da en el espacio, y es un producto de la inteligencia. Es este último hecho el que tiene más interés aquí, y hallamos que el elemento intelectual interviene potente en las actividades de la danza. El análisis de Elizabeth Selden es como sigue:

Al incluir la danza entre las actividades de la inteligencia no quiero dar a entender, desde luego, que sus "pensamientos" son del orden lógico que la literatura emplea, sino más bien que son de ese orden de pensar que simplemente tiene que proseguir como un proceso interrumpido en el cual están contenidos conocimiento, sensibilidad, voluntad e impulso para la acción, del mismo modo que el polvo del metal en la veta de la cual procede; son los pensamientos de los cuales John Dewey expresa: "Tales pensamientos son la florescencia de la sensibilidad; el acrecentamiento de un estado de ánimo o sentimiento es su fin; la congruencia de emoción el lazo que los une"; pensamientos que en esencia son el conocimiento de un estado de ánimo, un sentimiento o un impulso para la expresión.

La danza ciertamente no tiene nada que ver con el pensar, si concebimos el pensar únicamente a base de raciocinio; pero ciertamente tiene que ver todo con la sucesión de los pensamientos y sentimientos que he delineado, puesto que la danza es el resultado de estos impulsos en la mente del danzarín. Ello son los que le hacen actuar, moverse, y mientras que puede hacerla al principio intuitivamente por completo llegará a imprimir a estos movimientos un proceso cada vez más selectivo, una manera de pensar o sentir en secuencias. Puede incluso haberse movido al mismo tiempo con intenso sentido de dirección absoluta y un claro preconocimiento del paso siguiente. Un grado tal de conocimiento y de voluntad para hacer una cosa equivale ciertamente a un proceso en el que la mente tiene la participación más activa. Es más, la obra del danzarín lleva impreso el pensamiento-acción en un sentido más especial que las demás obras de arte. Por cuanto el pintor ha realizado la reflexión durante su obra, separa después el resultado; la pintura terminada no piensa ni siente. Pero las artes de la inteligencia sostienen ese proceso para nosotros: la literatura piensa para nosotros, el drama expresa los pensamientos en voz alta para nosotros, y el bailarín piensa y siente ante nuestros ojos, incluso si le concedemos únicamente que está repitiendo una acción aprendida, con sentimiento tan instintivo que podemos creer que contemplamos el acto original en su nacimiento.

La correspondencia punto por punto con las etapas preestablecidas del pensar reflexivo no puede, tal vez, ilustrarse en la coreografía de la danza. Sin embargo, como se ha insinuado más arriba, la obra del bailarín individual y del ballet progresa siempre en función de un esfuerzo intelectual más o menos consciente con efectos generalizados a la vista. Por ejemplo, la necesidad del examen del pensar previo fué reconocido por Michel Fokine, que perteneció al teatro Marinsky.

Su aportación fué profunda, pero como artista comprendió que en el baile, como en las demás artes, el desarrollo no yace en la anulación del rendimiento anterior, sino que es más bien su conservación para utilizarlo en formas más nuevas y desarrollo posterior.

Aún más, la esposa de Vaslav Nijinsky dice de él que:

Era un gran admirador de Holbein y Durero, pero más que nada le atraían los italianos del Renacimiento. Estudió sus obras maestras cuidadosamente, en particular a Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. Se dio cuenta de que la armonía y la belleza de movimiento

eran de suprema importancia, y que la técnica existía únicamente para permitir a los artistas expresar sus concepciones con mayor perfección.

La creación de la danza discurre también en función de un objetivo último de un producto ideal conscientemente buscado.

No solamente ha de expresar una acción dramática o una emoción, sino que cada uno de los movimientos del bailarín ha de estar embebido por una idea viva. La idea subyacente, como en todo el arte, debe ser la base también del arte del movimiento.

La meditación de la danza se hizo también en función de los datos. Se componían éstos de posiciones y movimientos a los cuales se dieron nombres tales como *tour en l'air*, *fouetté*, *pas de bourrée*, *pas de trois*, y muchos más. Vaslav Nijinsky trabajó incesantemente para inventar un sistema satisfactorio de notación coreográfica, un vocabulario de la danza, con objeto de que la composición de ballets pudiera situarse al nivel de la producción musical. Esto le daría permanencia tal como el drama y la ópera tienen. Aseguraría más rápidos progresos hacia metas ideales, puesto que el pensar precedente podría ser conocido por sus resultados detallados.

Finalmente, la investigación creadora en el dominio de la danza culminó en generalizaciones, resultantes del pensar reflexivo y corroboradas por el ensayo real de la producción pública. Por ejemplo, el ballet *Carnaval*, de Michel Fokine, es una ilustración de cinco principios que enunció como leyes del ballet moderno.

a) Es imposible formar combinaciones de pasos preparados; es necesario crear una expresión que encaje con el sujeto a mano.

b) Las figuras del baile y mímicas carecen de sentido a menos que describan la acción dramática, y los gestos no pueden nunca utilizarse como un mero *divertissement*.

c) Las figuras convencionales pueden utilizarse solo cuando el estilo del ballet lo exigen. Las figuras de la mano sola deben reemplazarse por figuras de todo el cuerpo.

d) Las danzas de grupos y de conjunto deben

utilizarse expresivamente como un todo y no simplemente como un fondo decorativo simétrico para los solistas.

e) Y, finalmente, debe existir una interrumpida unión entre el baile y las demás artes de la música y la pintura. No es necesaria la música especial del ballet. Puede aceptarse la música de casi cualquier fluencia.

Cabría citar numerosas ilustraciones de pensar reflexivo bien ordenado en el dominio de la danza. Por ejemplo, encontramos la producción del ballet *Une nuit de Cléopâtre*, durante la primera sesión parisiense del ballet imperial ruso. Estaba basado en la novela de Teófilo Gautier, en la cual la reina busca para una noche un amante dispuesto a morir al amanecer.

Vaslav, un joven soldado, y Karsavina, una muchacha esclava, con un velo que llevan entre los dos, penetran en el templo bailando un pas a deux, de amor, no un adagio sostenido convencional. La reina hace su aparición transportada en un palanquín que pudo haber sido una caja de momia pintada. Depositada en el suelo, sus envolturas le eran arrancadas por los esclavos. Un hombre disfrazado de pantera negra se agazapaba debajo de su diván, anhelante de matar al joven guerrero que salía de las sombras del templo avanzado hacia ella con atracción irresistible. La parte de Cleopatra era mimica, no baile, en forma semi-estilizada, no rígida, sino como una reminiscencia de los jeroglíficos.

La belleza de Ida Rubinstein y su cuerpo perfecto se adaptaban perfectamente a esta parte.

La pequeña muchacha esclava, cuya parte bailaba Karsavina alternando con Fokine, llevaba la acción hasta el instante en que Nijinsky hacía su entrada como supremo numen y élan. Tenía lugar una oscura baránda de negros, una cimbreada danza de hebreas con adornos oscilantes, y finalmente una desenfrenada bacanal en un éxtasis de frenesí dionisiaco dirigido por Karsavina y Pavlova (aquí únicamente una danza de un ballet cuyas esencias mantuvo Pavlova durante años en su bacanal).

La obra de Leonardo de Vinci, ese moderno clásico, es una ilustración de la aplicación del método del pensar reflexivo a los problemas de numerosos terrenos del empeño humano. Fue arquitecto, ingeniero, inventor, artista, músico, escultor, y siempre un científico. Su objetivo más ávidamente ambicionado fue conquistar el aire, expresado con el lema de toda una vida,

“Existirán alas”. Su carta al Duque de Milán, cuando deseaba abandonar Florencia, describe los aspectos de su fecundidad. Tenía entonces cincuenta años.

Su labor de más de tres años en el *retrato* de Mona Lisa Gioconda, su esbozo de certamen de la batalla de Anghiari, sus esculturas y sus labores mecánicas y de ingeniería, todas estaban emprendidas científicamente. Se dice que el Papa criticaba su método y selló su destino en Italia diciendo burlescamente: “¡Ay!, este pobre tipo nunca llegará a hacer nada; estudia el fin antes de haber dominado el comienzo”. Pero este es el método del pensar reflexivo. Los procedimientos de la investigación creadora son largos y arduos después que el problema ha sido definido y las soluciones hipotéticas concebidas. Vienen entonces los pacientes esfuerzos inductivos para acoplar las pruebas conseguidas a la posible realidad y la corroboración práctica deductiva cuidadosa.

Si los detalles de la reflexión aplicada por este artista maestro en la producción de cuadros como los que se acaban de mencionar y *La Última Cena*, por ejemplo, pudieran ser conocidos, sin duda alguna tendríamos una de las mejores ilustraciones posibles de la aplicación del método científico a la labor creadora. El impulso de la necesidad estética, la cuidadosa aceptación de un problema específico, su solución en términos de la hipótesis más prácticas existentes, y su presentación final en forma bella y objetiva generalizada, todos esos pasos los hallaríamos concretamente ilustrados.

Un proyector creador en el dominio de la estética está reseñado por Estelle Stinchfield del Colegio de Educación del estado del Colorado. Dice:

Durante muchos años el escritor ha creído que la consecuencia práctica de un proyecto que implicase el análisis y el empleo de los principios del arte que fundamentan la pintura, sería la utilidad para los estudiantes de arte. Con un proyecto de esta clase podrían integrarse la teoría y la práctica. Por consiguiente eligió como problema: a) demostrar los principios esenciales de la estructura del arte que fundamentan la pintura mediante la ejecución de un mural, y b) analizar este mural a fin de que los principios involucrados puedan resultar claros para el estudiante de arte.

También, en esta oportunidad, hallamos mé - todos históricos preliminares en la elección de un tema idóneo para representar en la pared

occidental de una espaciosa sala de clases del Simon Guggenheim Hall, en el claustro del Colegio de Educación del Estado del Colorado. Se consideraron varios temas que trataban de los primitivos hechos de caza, de la matanza de Meeker y de similares incidentes históricos. Finalmente se eligieron el vallado de los campos de pasto para el ganado y la traída de las aguas para la irrigación. En el mural, el paso del vallado está simbolizado "con la incorporación de un rodeo de ganado como fondo del mural. Aparece el ganado saliendo de unas llanas colinas parecidas a las del norte de Greely, avanzando hasta las cercas de alambre de púas, olfateando los objetos verdes y volviendo grupas después hacia las colinas de nuevo". El primer término del cuadro, *The Coming of the Water to the Uplands* (La traída de las aguas hacia las tierras altas) (3.10 x 2.30 m. aproximadamente), representa los trabajadores cavando una zanja y los terrenos de remolacha de azúcar en el centro.

En esta labor creadora, el método del pensar reflexivo destaca claramente. El propósito del artista investigador es ilustrar y valorar los principios de la estructura del arte. Sus procedimientos reflexivos, en adición al establecimiento del fondo histórico, fueron: a) revisar y enunciar los principios aprendidos y ensayados en la instrucción de clase de Percival Tudor Hart de Londres, André Lhote y Othon Friesz de Paris, y A. W. Dow, del Colegio de Profesores de la Universidad de Columbia; b) un análisis de la organización de diez famosas pinturas murales estudiadas en las galerías de arte de Inglaterra, Francia, Italia y América; c) un análisis y valoración de veintinueve títulos pertinentes de la literatura de arte; d) un análisis de la historia local para proporcionar un fondo para los temas de los experimentos preliminares y el tema final elegido; e) los años de experiencia personal en la pintura a la acuarela, óleo y temple, y experimentar en el fresco para crear el estilo y técnica necesarios para la pintura de un mural; f) entrevistas personales con cinco expertos pintores murales del Colorado; g) entrevistas personales con cinco adelantados del Colorado; h) pintura del mural; i) redacción de la memoria final de la investigación.

A medida que el producto de la actividad estética se hace más y más objetivo, tiende a incluir, además del enfoque estilístico, el del propósito intencional. Se invade el dominio de la

inventiva. En adición a la satisfacción de los patrones personales mantenidos por el investigador, deberá existir concordancia con, y a veces descubrimiento de los principios de la composición, en la relación de los diferentes tipos de materiales utilizados entre sí y con las condiciones de la situación en que el artista está trabajando. Así se vio en el caso de la obra de Mozart y Da Ponte en la producción de la ópera *Fígaro*. En menor grado ocurrió en la escritura del drama menor *Strong Sunlight*.

Las ilustraciones del último concepto dentro de la categoría conducente a la producción objetiva ya sugerida se hallan en el empleo de materiales como la piedra o el metal al estructurar las formas estéticas. Lorado Taft al diseñar y ejecutar *The March of Time* en el extremo oeste de la Midway Plaisance en el Chicago meridional es un ejemplo.

El monumento a don José María Morelos, mayor que la estatua de la Libertad iluminando al Mundo, es otro. Este adalid mejicano de la independencia fue ejecutado por los españoles en 1813. La estatua, creada por Guillermo Ruiz, con la mano izquierda del cura soldado empuñando la espada y levantada la derecha, se erigió en la isla de Janitzio, en el lago de Patzcuaro, en el estado de Michoacán. Numerosas producciones clásicas como las de Leonardo de Vinci, Miguel Ángel, Donatello y primitivamente, Fidias y los demás griegos podrían ser citadas.

El grabador y escultor italiano Benvenuto Cellini es un descollante ejemplo de una vida dedicada a la producción artística. En su inimitable exposición personal de 113 secciones, mezclada con la pletórica actividad de un italiano típico del Renacimiento, hallamos los detalles de cómo aceptaba encargo tras encargo de Duque y Papa y desarrollaba cada una hasta su realización magnífica. Tal vez el encargo más notable de su carrera fue el que recibió del Duque de Florencia en 1545. Acababa de regresar después de su trabajo para el Rey de Francia, y había sido conocido principalmente en Italia como orfebre.

Yo, pobre infeliz mortal, ardiendo de deseo para demostrar la noble escuela de Florencia que, después de abandonarla en la juventud, había practicado otras ramas del arte que ella imaginó, di respuesta al Duque

de que con gusto erigiría para él en mármol o en bronce una soberbia estatua en su hermosa plaza. Me replicó que, como ensayo previo, le gustaría que le reprodujese a Perseo; hacia largo tiempo que deseaba de corazón tener este monumento, y me rogaba que empezase un modelo del mismo. Con gran satisfacción por mi parte me puse a la tarea, y en pocas semanas tuve terminado el modelo, que tenía alrededor de un codo de alto, en cera amarilla y muy delicadamente acabada en todos sus detalles. La realicé después de un estudio completo y con la máxima habilidad.

Se remite al estudiante a la autobiografía para más detalles de la actividad reflexiva que abarca un período de numerosos años, culminando con su triunfo final en su obra maestra, la estatua en bronce de Perseo sosteniendo en lo alto la cabeza de Medusa, con su pie sobre el retorcido cuerpo de ella. Después del modelo de cera vino la estatua de yeso; pero esta fue abandonada por un esqueleto de hierro recubierto de arcilla. Fue modelada "como un sujeto anatómico, con un espesor aproximado de media pulgada menos del que la de bronce iba a tener". Después fue cocida. Entonces se repartió una capa de cera sobre su superficie, y se formó un molde hueco de la figura. Esta estatua fue revestida con una "túnica" de arcilla y reforzada con vigas de hierro. Posteriormente, la cera fue fundida poco a poco y separada, dejando el modelo sólido en el interior, con espacio para el metal fundido que tenía que ser vertido dentro del mismo. Se construyó un horno en forma de túnel para encerrar el modelo, de modo que quedase de pie dentro de aquél, como en una taza. "Se construyó de ladrillos, entrelazados de tal modo uno encima de otro, que quedaron numerosas aberturas por las que el fuego podía circular". Después se cavó un pozo y la estatua fue depositada cuidadosamente en su fondo. Como el pozo estaba protegido con tierra, se introdujeron respiraderos de aire, con objeto de facilitar la circulación del bronce fundido. Por último, el horno se llenó con "barras de cobre y otro material de bronce", y se fundió con leña de pino resinoso y de roble verde. El molde, lleno, se lo dejó enfriar durante dos días. El acabado, incluyendo el bruñido, las aplicaciones de oro, barniz y demás detalles, fue finalmente concluso.

En este proyecto se hallan los procedimientos esenciales del pensar reflexivo. El tono sentimental fue iniciado por el deseo de satisfacer al

Duque de Cosimo, y se prolongó con el impulso estético profesional profundo del artista. Problema tras problema fueron definidos, investigados y resueltos. La generalización final tomó la forma del producto acabado.

En efecto en un estudio de las formas objetivas de la investigación creadora, invariablemente se hallan ilustraciones del modo de operar de los procesos mentales corrientes del pensar reflexivo. Es cierto que son tal vez más difíciles de analizar que los procedimientos similares conducentes a las generalizaciones abstractas de los científicos de las ciencias naturales o sociales. Sin embargo debe admitirse como conclusión que existen únicamente diferencias de grado. No existen diferencias esenciales de clase. El hecho de que el producto final en este tipo de investigación esté objetivamente presente durante el proceso completo de elaboración debería hacer más fructíferos los intentos posteriores para elevar la obra creadora en el terreno de los valores estéticos hasta planos superiores del método científico. Pero Thomas Munro advierte que:

Únicamente un método sistemáticamente tanteador y de amplio criterio merece el título de "experimental", y todo ensayo para ampliar el método científico a la estética debe realizarse con una constante comprobación de este hecho. El éxito nunca puede venir a través de una simple transferencia de los procedimientos especiales y de la terminología de las ciencias más antiguas. No puede lograrse con la mera aplicación de una lógica formal que ha demostrado ser operante en geometría, o a través de dispositivos especiales de laboratorio que son adecuados para el estudio de fenómenos más sencillos. Ninguna clase de especulación en términos psicológicos, fisiológicos, sociológicos puede ofrecer otra cosa que sugerencias, cuando su fin es meramente "reducir" fenómenos estéticos a conceptos deducidos de otros terrenos. Avanzando hacia un dominio más complejo y sutil de fenómenos, el método científico debe hacerse más flexible en sí mismo, dando origen a nuevos modos de investigación y expresión apropiados. El progreso, de haberlo, puede lograrse únicamente a través de fresca y extensa observación de los fenómenos estéticos, con un persistente esfuerzo encaminado a no ignorar sus peculiaridades. Previamente, formadas teorías serán de utilidad como hipótesis, pero deberán siempre considerarse con cierta reserva.

D. VALORACIÓN DE LOS TIPOS CREADORES DE INVESTIGACIÓN

Los criterios de mérito en el dominio de la producción estética son más sutiles y más difíciles de aislar para su discusión, valoración y empleo. Así es a pesar del hecho de que el fin en proyecto es siempre un producto concreto. Como resulta obvio, los valores estéticos asociados con el intento objetivo que se persigue son la consideración principal. En el análisis y valoración de los mismos, numerosas escuelas del pensamiento, basadas en numerosas y diversas filosofías, se han originado.

En una lista clasificatoria de estos criterios, sin duda alguna se colocaría en primer lugar la *belleza*, fin último de la actividad estética. La ciencia aspira primordialmente a la verdad abstracta. Sin embargo, se ha demostrado que estos dos objetivos no son siempre o absolutamente dispares. El nervio de la semejanza se descubre en los elementos del razonamiento hallados en toda actividad mental normal. Pero desde un punto de vista "... ninguna escala de valores es posible. La belleza es una expresión creada por el artista y recreada por el espectador; es por consiguiente una comunicación entre dos almas, y su valor siendo así personal e individual no puede fijarse.

La incorporación de la belleza en un *producto objetivo* es un criterio de igual importancia que no puede considerarse por separado. Es más, este fin es ambicionado en un plano de *sensibilidad* más continuo, y a menudo más intenso, que en las demás formas de reflexión. Con toda probabilidad la presencia del fin concretamente objetivo, en evolución constante hacia la perfección, tal como esta concebido en la mente del creador, es la causa de ello. Confróntense de nuevo el científico natural en plena labor con el artista estético. El primero no ve su fin. No puede ser contemplado como una presencia real, una comparación que estimule el esfuerzo. Por otra parte, el artista creador se aprovecha de esta causa más objetiva. Cabe que existan diferencias de sentimiento, de estímulo y de valores finales experimentados, ya que el artista creador se encuentra él mismo en una escala de objetividad tal como: a) prosa literaria, b) poema, c) drama, d) sinfonía, e) ópera, f) cuadro, g) danza, y h) forma esculpida o construida.

Por definición existen, en el tipo de investigación creadora sobre todo, aquellos patrones de razonamiento ordenado involucrados en todo *pensar reflexivo* fidedigno. Son ellos los seis elementos del proceso Dewey-Kelley. Sin duda, como ya se ha insinuado, el primero de éstos, el reconocimiento de una necesidad, es con frecuencia más profundo y penetrante; si bien cuando se compara la absorción y la intensidad de preocupación de un Pasteur o un Lister con el tono sentimental de las actividades de un Leonardo de Vinci o de la obra de Nijinsky, existe gran semejanza en el elemento emocional.

Los fines perseguidos por el creador de arte son siempre *patrones estéticos personales*, no puntos de vista más o menos vagamente sostenidos. Están relacionados con principios inteligentemente aprehendidos como los de forma, proporción, equilibrio y otros análogos. En efecto, en su totalidad sumada constituyen la *filosofía estética* del trabajador del arte, comparable con el objetivo último-final, esa suposición básica que fundamenta todo proyecto de investigación en cualquier dominio que se intente.

El pensar estético se produce en planos característicos de la investigación de la experiencia. Se produce, tal vez, más a menudo el *enfoque implícito* que la denotación explícita, la cual se satisface únicamente con la manipulación y modificación del medio ambiente. Pero este elemento es claramente distinto en los distintos planos de objetividad que se han anotado. Hacia la derecha de la escala se encuentra en sentido creciente el *enfoque explícito*. En la concepción cuádruple del análisis de la experiencia (el de la ciencia natural, el genético, el intencional y el estilístico), la creación artística es más a menudo estrictamente *estilística* en su fin y propósito. Procura conseguir objetos capaces de satisfacer los patrones de sensibilidad personales, si bien el método *intencional* es más fuerte a medida que se sigue hacia la derecha en el orden de objetividad. Se encuentra aquí la composición, que requiere la investigación de nuevas formas y relaciones.

CARTULINA DE PUNTUACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN DE TIPO CREADOR

Criterios			
	Baja	Media	Superior
	1	3	4
1. La belleza como objetivo.....	6,0	7,0	8,2
2. Producto objetivo.....	5,0	6,1	7,0
3. Tono sentimental.....	4,7	5,8	6,3
4. Pensar reflexivo.....	4,5	4,9	5,8
5. Patrones estéticos personales.....	4,0	4,5	5,2
6. Filosofía estética básica.....	3,5	4,0	4,8
7. Enfoque implícito de la experiencia.....	2,9	3,4	4,2
8. Enfoque explícito de la experiencia.....	2,4	3,0	3,7
9. Enfoque estilístico.....	1,5	2,1	3,0
10. Inventiva intencional.....	1,0	1,4	1,8
Puntuación máxima (total)	50,0		

Estos diez criterios sobre investigación creadora están puestos en forma de cartulina de puntuación en la tabla. Se sugiere que los estudiantes aporten juicios colectivos sobre la lista, quitando o añadiendo conceptos acerca de los cuales se este de acuerdo. Hecho así, puede entonces reformarse la escala, tal como se explicó, para utilizarla en el análisis y valoración de las investigaciones realizadas. La tabla siguiente es la calificación dada por un estudiante de una memoria específica de investigación de tipo creador.

VALORACIÓN DE UNA MEMORIA DE INVESTIGACIÓN DE TIPO CREADOR

Criterios	Puntuación	Critica
1	2	3
1. La belleza como objetivo	6,0	1. Se persigue el esbozo infantil en el dibujo de la forma humana, no la belleza en el producto.
2. Producto objetivo	7,0	2. Las formas obtenidas fueron tan objetivas como puede serlo cualquier otro dibujo.
3. Tono sentimental	6,0	3. La abstracción de la actividad infantil completa fue mantenida sin duda alguna en este caso.
4. Pensar reflexivo	5,8	4. La investigación estuvo bien organizada y desarrollada.
5. Patrones estéticos personales	5,0	5. Sin duda estos fueron vagamente operantes.
6. Filosofía estética básica	4,0	6. Podría suponerse que el estudiante graduado, que aspira al grado de maestro, estaba en posesión de este fondo necesario.
7. Enfoque implícito de la experiencia	3,8	7. Tal vez había menos del mismo que de actividades más concretas.
8. Enfoque explícito de la experiencia	3,0	8. Muy probablemente éste era el principal punto de vista.
9. Enfoque estilístico	2,0	9. No habla gran cosa con esta sutileza.
10. Inventiva intencional	1,0	10. Este elemento puede haber variado, pero a un nivel sensible.
Total.....	57,6	
Total posible.....	50,0	

El tipo creador de investigación se realiza en función del pensar reflexivo en el dominio de los valores estéticos. Utiliza fundamentalmente el enfoque implícito y el estilístico en el análisis de la experiencia humana. Valora el producto estético en función de los patrones de calificación personales. Su objetivo es la belleza al mismo tiempo que la verdad.

El pensamiento creador legítimo viene dado en función de las fases usuales de la actividad mental en la concepción y resolución de un problema. Difiere de los demás tipos de reflexión en el hecho de que el sentimiento inicial es tal vez más penetrante y más continuo a lo largo del proceso completo. Su fin y propósito es, desde luego, más objetivo que en el caso de la ciencia, que esta orientado hacia una generalización abstracta final. El producto estético se halla presente y en desarrollo desde el comienzo. Posee todos los grados de la emoción de la posesión personal inmediata.

Constituyen una clasificación posible de objetividad de método y de proceso en el dominio de la estética la obra del escritor prosista, la del poeta, dramaturgo, compositor musical, del libretista y compositor de ópera, coreógrafo de la danza, pintor, escultor y arquitecto.

Existe unidad y al mismo tiempo complejidad en la esfera de la producción estética. Un objetivo idéntico, la belleza, está siempre a la vista. El proceso del artista magistral es el del pensar reflexivo, inspirado y constantemente impregnado de profunda sensibilidad. Los tipos puros son tal vez la excepción, a causa de la superposición de propósito y esfuerzo. La ópera combina la literatura, la música y la danza. La danza individual y el ballet se producen en función de la música, del drama, de la poesía y demás formas estéticas. Todas las formas del arte son únicas, estando al mismo tiempo relacionadas entre sí.

Los criterios sobre investigación creadora legítima, además, de las necesarias actitudes y métodos de todo pensar reflexivo, comprenden un intenso, penetrante y continuo tono sentimental, un producto objetivo constantemente presente, y un enfoque explícito de la experiencia, además de una comprensión explícita, la verdad en forma de belleza como objetivo, la satisfacción de patrones estéticos personales, una filosofía estética básica, la actitud estilística en

el análisis del medio ambiente, además de una inventiva intencional cada vez más creciente, a medida que se aproxima el fin concreto dentro de un orden de objetividad.

F. EJERCICIOS DE INVESTIGACIÓN

1. Clasifíquense nueve obras de creación estética según una escala de objetividad de producto.
2. Analícese la producción de alguna célebre pintura en función de las fases de Dewey-Kelley del pensar reflexivo.
3. Analícese de lamisca manera un proyecto creador específico en el terreno de la música; otro en el terreno de la danza.
4. Ilústrese específicamente la distinción de Dewey entre ciencia y arte.
5. Ilústrese la unicidad de la producción artística.
6. Ilústrense las relaciones recíprocas y la superposición en el terreno de la estética.
7. Explíquense e ilústrense las intuiciones inspiradoras del genio en la producción estética.
8. Descríbanse y confróntese los métodos del pensamiento del artista y del científico.

Knowles, Malcolm S.: El estudio autodirigido. Guía para estudiantes y profesores. México, Editorial Alhambra, 1982. pp. 16-29



PROYECTO DE INVESTIGACION 1: ¿POR QUÉ ESTUDIO AUTODIRIGIDO?

Hay un hecho trágico: en la mayoría de los casos, lo único que sabemos, la única experiencia educativa que tenemos, es que se nos enseñe; no hemos aprendido a estudiar. ¿Porqué digo que esto es algo trágico? Por dos tipos de razones: intermedias y de largo plazo.

Una razón inmediata es que hay pruebas convincentes de que quienes toman la iniciativa al estudiar (estudiantes proactivos) aprenden más y mejor que quienes se sientan pasivamente a los pies de su maestros, esperando a que les enseñen (estudiantes reactivos). (Puedes ver las definiciones de estudiantes proactivo y reactivo en el Recurso para el Estudio L.) Los primeros entran en el proceso de estudio con objetivos más claros y una motivación mayor. También suelen retener y utilizar mejor –y durante más tiempo– lo que aprenden.

Otra razón inmediata es que el estudio autodirigido está más de acuerdo con nuestro proceso natural de desarrollo psicológico. Cuando nacemos, somos seres totalmente dependientes. Necesitamos que nuestros padres nos protejan, nos alimenten, nos lleven de un lado a otro, formen decisiones por nosotros, a medida que crecemos y maduramos se desarrolla en nosotros una necesidad psicológica, cada vez más profunda, de independizarnos; primero, del control paterno, y después del control de nuestros maestros y de otros adultos. un aspecto esencial del proceso de maduración es el desarrollo de la capacidad para asumir una responsabilidad creciente por nuestras propias vidas, la capacidad de autodirigirnos cada vez más.

Una tercera razón inmediata consiste en

que la mayor parte de los nuevos sistemas e ideas que se aplican en la educación –los nuevos programas, la enseñanza abierta, los colegios sin división por grados, los centros de recursos, el estudio independiente, los programas de estudios no tradicionales, las “universidades sin muros”, y otros sistemas similares– asignan a los estudiantes una responsabilidad muy pesada: la de asumir una buena dosis de iniciativa por sus propios estudios. Los alumnos que ingresen en tales programas sin haber adquirido la capacidad de investigación autodirigida sufrirán ansiedades, angustias y a menudo fracasos... y lo mismo les ocurrirá a sus profesores. Precisamente, la razón me llevó a escribir este libro es la rápida generalización de este problema en colegios secundarios y preparatorios, institutos técnicos, los colegios comunitarios, universidades e institutos de educación para adultos.

Sin embargo, hay una razón de largo plazo para afirmar que es una tragedia que nos sepamos cómo aprender cuando no se nos enseña; probablemente ésta tenga más peso que todas las razones inmediatas juntas. Alvin Toffler la ha denominado el “shock del futuro”. La mera verdad es que estamos entrando en un mundo nuevo y extraño, cuya única característica estable será el cambio acelerado. Para la educación y el estudio, esta sencilla verdad tiene varias consecuencias de gran importancia.

Por un lado, implica que ya no podemos definir el objetivo de la educación como “transmitir lo que se sabe”; no sería realista. En un mundo en el cual la vida media de muchos hechos (y capacidades) puede no exceder de diez años, la mitad de lo que una persona haya aprendido a los veinte años resultará obsoleto cuando cumpla los treinta. Por tanto, el propósito fundamental de la educación debe ser desarrollar la capacidad de investigación. Cuando una persona termina el colegio o la facultad, no sólo debe tener una base de conocimientos adquiridos en el proceso de sus estudios sino, lo que es más importante, debe tener la capacidad de seguir adquiriendo nuevos conocimientos con facilidad y competencia durante el resto de su vida.

Una segunda consecuencia es que debemos modificar nuestras ideas sobre la educación. En general, para nosotros la educación es “lo que ocurre en el colegio”, es decir, “que nos enseñen”. Para adecuarnos al mundo nuevo y

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN 2: ¿QUÉ ES EL ESTUDIO AUTODIRIGIDO?

extraño que nos espera, debemos convencernos de que estudiar es lo mismo que vivir. Debemos aprender de todos nuestros actos; debemos aprovechar toda experiencia como una "experiencia de estudio". Cada institución de nuestra comunidad –oficina pública, comercio, centro recreativo, templo– se convierte en un recurso para nuestro aprendizaje, así como cada persona con la que tengamos contacto: padre o madre, hijo, amigo, proveedor de servicios, médico, maestro, compañero de trabajo, supervisor, sacerdote, empleado de tienda, etcétera. Aprender implica utilizar cada recurso, dentro o fuera de una institución educativa, para nuestro crecimiento y desarrollo personal.

Una tercera implicancia: ya no es correcta la correspondencia entre educación y juventud. En la época de nuestros abuelos, una persona podía aprender en sus años mozos la mayor parte de lo que necesitaría saber por el resto de su vida; hoy eso ya no es cierto. Debemos definir la educación –o mejor, el estudio– como un proceso que dura toda la vida. Durante la juventud, la enseñanza básica tendrá que consistir en la adquisición de la capacidad de investigar; una vez terminado el colegio, el estudio se centrará en adquirir el conocimiento, la capacidad, la comprensión, la actitud y los valores que necesitaremos para adaptarnos a un mundo que cambia con tanta rapidez.

En resumen, el "porqué", la razón de estudio autodirigido radica en la supervivencia: tu propia supervivencia como individuo y la supervivencia de la raza humana. Es obvio que no estamos hablando de algo que sería simplemente bueno o deseable, ni de una nueva moda educativa. Estamos refiriéndonos a una capacidad básica del ser humano, la de aprender por sí mismo, que de pronto se ha convertido en una condición imprescindible para vivir en este nuevo mundo.

RECURSOS PARA UNA INVESTIGACIÓN ADICIONAL

Brown, George I. *Human Teaching for Human Learning*. Nueva York: The Viking Press, 1971.
Eble, Kenneth E. *A Perfect Education*. Nueva York: The Macmillan Co., 1968.
Faure, Edgar, et al. *Learning to Be: The Works of Education Today and Tomorrow*. París: UNESCO, 1972.
Postman, Neil, y C. Weingartner. *Teaching as a Subversive Activity*. Nueva York: Delacorte Press, 1969.

En su sentido más amplio, el término "estudio autodirigido" describe un proceso en el cual un individuo toma la iniciativa (con o sin ayuda de terceros) de diagnosticar sus necesidades educativas, formular metas para el estudio, identificar los recursos humanos y materiales necesarios, elegir y poner en práctica estrategias de estudio adecuadas y evaluar los resultados de esa actividad. En la literatura educativa se pueden encontrar otros rótulos para describir este proceso: "estudio autoplaneado", "método de investigación", "aprendizaje independiente", "autoeducación", "autoinstrucción", "autoenseñanza", "autoestudio" y "aprendizaje autónomo". El problema de la mayoría de estos rótulos es que parecen indicar un estudio en soledad, en tanto que el estudio autodirigido se lleva a cabo, por lo general, con ayuda de diversas clases: profesores, tutores, maestros, personas que manejan recursos educativos, compañeros de estudios. En un grupo de estudiantes autodirigidos se crea una intensa relación mutua.

Dos enfoques de la educación

Quizá nos resulte más claro el sentido cabal del estudio autodirigido si lo comparamos con su contrario, al cual nos hemos referido en el Proyecto de Investigación 1 como el método por el cual "se nos enseña". Para que ambos términos sean paralelos, llamaremos a este último "estudio dirigido por maestros".

De paso, vale la pena señalar que el cuerpo teórico y práctico sobre el que se basa el estudio dirigido por maestros se suele llamar "pedagogía" (del griego: *paid*, niños, y *agogus*, dirigente, el que dirige). Se ha definido la pedagogía como el arte y la ciencia de enseñar, pero su tradición radica en la enseñanza a los niños. El cuerpo teórico y práctico sobre el que se basa el estudio autodirigido se ha dado en llamar "andragogía" (de la forma combinatoria *andr* del término griego *aner*, hombre). Definiremos por tanto la andragogía como el arte y la ciencia de ayudar a los adultos a que aprendan (o, mejor que adultos, digamos seres humanos en proceso de maduración). Estas definiciones no implican que haya que enseñar a los niños pedagógicamente y a los adultos andragógicamente. Ambos términos sólo

distinguen entre dos conjuntos de supuestos acerca de los estudiantes; el profesor enseñará pedagógicamente, ya sea sus alumnos adultos o niños. En realidad, muchas de las innovaciones actuales en materia educativa, como la enseñanza abierta, las escuelas que no se dividen en grados, los laboratorios de aprendizaje, las escuelas comunitarias y los programas de estudio no tradicionales, se basan en supuestos andragógicos con respecto a alumnos y jóvenes.

En el Recurso para el Estudio A se resumen los supuestos en los que se basan estos dos enfoques. Quizá te resulte útil mirar rápidamente ahora ese Recurso, y después volver a esta página y leer los párrafos siguientes para aclarar cualquier duda que te hubiera surgido.

El estudio dirigido por maestros supone que el educando es, en esencia, una personalidad dependiente, y corresponde al profesor decidir qué y cómo se le debe enseñar; en cambio, el estudio autodirigido supone que la capacidad (y la necesidad) del ser humano de dirigirse a sí mismo es un componente fundamental del proceso de maduración, y que se debe estimular esa capacidad para que desarrolle tan rápido como sea posible.

El estudio dirigido por maestros supone que los alumnos adquieren la aptitud de aprender cosas distintas en diferentes niveles de maduración y que, por tanto, los integrantes de un grupo dado de estudiantes estarán en condiciones de aprender las mismas cosas una vez que lleguen a determinado nivel. Por el contrario, el estudio autodirigido supone que cada individuo va adquiriendo la aptitud de aprender lo necesario para llevar a cabo las cambiantes tareas que le exige la vida, o para resolver más adecuadamente sus problemas vitales, y, por consiguiente, que cada persona estará lista para aprender cada cosa según pautas individuales y algo diferentes a las de los demás.

En el estudio dirigido por maestros se parte de la base de que los alumnos encaran la educación orientándose por temas (es decir, consideran que aprender es acumular temas o asignaturas) y que, por tanto, las experiencias de estudio deben organizarse por unidades según su contenido o su tema. En el estudio autodirigido, en cambio, se supone que esta orientación es resultado de un condicionamiento escolar previo y que la tendencia natural es enfocar tareas o problemas; en consecuencia, las experiencias

educativas deberían organizarse como proyectos para realizar una tarea o resolver un problema (es decir, como unidades de investigación).

El estudio dirigido por maestros supone que el impulso de aprender es una respuesta a recompensas o castigos externos, tales como títulos, diplomas, premios y el temor al fracaso. El autodirigido supone que el estudiante está motivado por incentivos internos, que pueden ser la necesidad de ser estimado (sobre todo, la de estimarse a sí mismo), el deseo de alcanzar una meta, el impulso de crecer, la satisfacción de cumplir un objetivo, la necesidad de aprender algún tema específico, y la curiosidad.

Al reflexionar acerca de estos dos conjuntos de supuestos, ¿no se te ha ocurrido que ambos pueden ser ciertos? ¿Qué no todo el estudio dirigido por maestros es necesariamente malo, y que no todo el autodirigido es necesariamente bueno? Es indudable que hay situaciones educativas en las que en verdad somos dependientes (como cuando abordamos un área de investigación totalmente nueva y extraña para nosotros); en las que nuestra experiencia tiene, de hecho, muy poco valor (cuando, por ejemplo, carecemos por completo de ella en el área de la investigación); en las que nuestra capacidad de aprender está realmente determinada por nuestro nivel de maduración con respecto al tema de estudio; en las que resulta correcto que nos orientemos a acumular conocimientos sobre un tema o una asignatura, y en las que efectivamente estamos motivados por presiones externas. Quizá la diferencia entre la educación pedagógica y la andragógica no radique tanto en los distintos supuestos subyacentes en la teoría y en la práctica de una y otra, sino en la actitud de los estudiantes. Si los estudiantes autodirigidos reconocen que hay ocasiones en que necesitan que se les enseñe, con una actitud intelectual de búsqueda, de exploración, y las aprovecharán como recursos sin dejar de dirigirse a sí mismos.

RECURSOS PARA UNA INVESTIGACION ADICIONAL

Dressel, Paul L., y Mary M. Thompson, *Independent Study*. San Francisco: Jossey-Bass, 1973.

Gleason, Gerald T., ed. *The Theory and Nature of Independent Learning: A Symposium*. Scranton, Pa.: International Textbook Co., 1967.

Houle, Cyril O. *Continuing Your Education*. Nueva York: McGraw-Hill, 1964.

-----, *The Inquiring Mind*. Madison: University of Wisconsin Press, 1961.

Massialas, B. G.; y J. Kevin. *Creative Encounters in the Classroom: Teaching and Learning Through Discovery*. Nueva York: Wiley, 1967.

Silberman, M. L., J. S. Allender, y J. M. Yanoff. *The Psychology of Open Teaching and Learning: An Inquiry Approach*. Boston: Little, Brown, 1972.

Shulman, L. S., y E. R. Keislar. *Learning by Discovery: A Critical Appraisal*. Chicago: Rand McNally, 1966.

Tough, Allen. *Learnig Without a Teacher*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1967.

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN 3: ¿QUÉ APTITUDES SE REQUIEREN PARA EL ESTUDIO AUTODIRIGIDO?

Cualquier estudiante que obtenga habitualmente buenas calificaciones podrá decirte que las aptitudes necesarias para sobresalir, en el estudio dirigido por maestros, son: la de escuchar con atención, la de tomar notas cuidadosas, la de leer con rapidez y buena comprensión, y la habilidad para prever las posibles preguntas de examen y prepararlas a toda velocidad. Reconozco que esta descripción puede parecer una caricatura del estudio dirigido por maestros. Y, sin embargo, ¿no son esas, en verdad, las habilidades que hemos tratado de desarrollar en el colegio?

Empero, el estudio autodirigido requiere un conjunto de aptitudes muy diferente. En el Recurso para el Estudio B encontrarás una lista de la más generales e importantes.

Puede resultarte útil leer ahora ese Recurso B y evaluar la medida en que ya posees cada una de las aptitudes enumeradas. Después compara la calificación que te asignaste con la opinión de un grupo de dos o tres compañeros y con la de un profesor, para que te ayuden a comprobar si tu estimulación es realista.

RECURSOS PARA UNA INVESTIGACION ADICIONAL

Los recursos enumerados al final del Proyecto de investigación 2 proporcionan cierta información

sobre las aptitudes requeridas para el estudio autodirigido. Sin embargo, la descripción más detallada aparece en el recurso siguiente:

Tough, Allen. *The Adult's Learning Projects*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1971, capítulos 6, 7, 9 y 10.

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN 4: LA ELABORACION DE UN PLAN DE ESTUDIO

Hay muchas maneras posibles de encarar la elaboración de un plan de estudio. Quizá la más sencilla consista en seguir los pasos de una investigación científica:

1. ¿Cuál es la pregunta que quiero responder?
2. ¿Qué datos necesito para responderla?
3. ¿Cuáles son las fuentes más adecuadas y accesibles para obtener esos datos?
4. ¿Cuáles son los medios más eficientes y eficaces a mi alcance para obtener esos datos en esas fuentes?
5. ¿Cómo organizaré y analizaré los datos para obtener una respuesta a mi pregunta?
6. ¿Cómo plasmaré por escrito mi respuesta y comprobaré su validez?

Sin embargo, quiero sugerirte una estructura algo más elaborada y rigurosa: el *contrato de estudio*. Mis alumnos me dicen que un contrato de esta clase les ayuda a organizar de manera más eficiente sus estudios, los induce a ser más creativos al identificar los recursos posibles y al elaborar sus estrategias de estudio, y les obliga a obtener pruebas más acabadas de sus logros. Este contrato puede utilizarse en cualquier área de investigación.

El contrato de estudio

Se suele definir un contrato como "un convenio obligatorio entre dos o más personas o partes". En efecto, es cada vez más frecuente que los profesores suscriban contratos con los estudiantes para determinar el trabajo y las calificaciones de un curso, y que las instituciones educativas no tradicionales los suscriban con sus alumnos para estipular lo que deben realizar para alcanzar determinado título. Sin embargo, para este proyecto educativo de estudio

autodirigido quiero proponerte que firmes un contrato contigo mismo. Te comprometerás ante ti mismo a convertirte en un estudiante autodirigido, y tu contrato contigo mismo a convertirte en un estudiante autodirigido, y tu contrato especificará cómo lo harás y cómo sabrás que lo has logrado.

He aquí algunas sugerencias para elaborar tu contrato de aprendizaje:

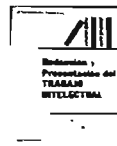
1. Observa el Recurso para el Estudio C y copia, en tres o cuatro hojas de papel, el formato de cuatro columnas del contrato (1. Objetivos del estudio; 2. Recursos y estrategias de estudio; 3. Pruebas de haber alcanzado el objetivo, y 4. Criterios y medios de convalidación).
2. Revisa hacia abajo la columna de 1 del contrato de muestra que aparece en ese Recurso y, sobre la base de la evaluación que hiciste en el Proyecto de Investigación 3, anota en la columna 1 de tu contrato los objetivos que te aparezcan útiles para tu caso. Agrega cualesquiera otros objetivos que se te ocurran, aunque no estén en la lista del contrato de muestra.

B ELECCIÓN DEL TEMA

B-01 Manual de metodología para universitarios.



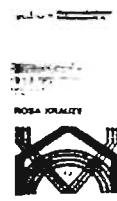
B-02 Redacción y presentación del trabajo intelectual.



B-03 Como se hace una tesis.



B-04 Introducción a la investigación.



B-05 La aventura del trabajo intelectual.



B-06 La investigación bibliográfica.



B

Raguso, Stefano: Manual de metodología para universitarios Estudio. Investigación. Documentación Mérida, Consejo de Publicaciones Mérida-Venezuela, 1979. pp. 597-624



CAPITULO XX

TEMATICA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

Sumario. 1. Contacto inicial del universitario con la investigación. 2. Generalización del término investigación.- 3. Origen Etimológico de la palabra.- 4. Definiciones.- 5. Elementos que integran el proceso de Investigación.- 6. La investigación como vocación.- 7. La investigación como arte.- 8. La investigación como disciplina de enseñanza universitaria.- 9. La investigación como actividad profesional.- 10. El auto didactismo como título académico.- 11. Apostilla el auto didactismo en general.- 12. Mensaje para todos.

1

CONTACTO INICIAL

El epígrafe seleccionado para esta corta parte del MANUAL hace tangible un hecho espiritual ineludible en la evolución cultural del HOMBRE. No solo para subsistir, si no sobre todo, para elevarse y perfeccionarse en el camino de la vida diaria y en el proceso de la HISTORIA

Allá, en las palabras luminosas de dos pensadores que nos han transmitido las razones de ser de cada uno de nosotros como HOMBRES a la distancia de dos mil años uno de otro, se halla el planteo del origen espiritual de la investigación.

Desde ahí comienza su alumbramiento como actividad científica y practica propia de los seres humanos, que viven en reciprocidad de ideas,

sentimientos y acciones. Con la curiosidad de penetrar el significado de los sucesos normales y trascendentes de la existencia de la vida cotidiana. Dentro de los cuales están envueltos con la atención que despiertan en cada uno de ellos los fenómenos de la naturaleza que los rodea.

Pero este extraordinario hecho espiritual se convierte en pesadilla en el universitario en su contacto inicial con la vida de los estudios universitarios. Desde el principio de su llegada a las aulas de la Facultad empieza a resonar en su mente la palabra *investigación* como medio de conformación de las necesidades de su futuro oficio profesional y del desarrollo de la vida nacional. Sin embargo, le opone cierta resistencia por considerarlo como régimen didáctico impositivo. A veces lo confunde con un hecho empírico, desligado de cualquier tipo de lucha espiritual. Y por eso pugna solamente para asimilar métodos, procedimientos, técnicas, practicas. Cuya adquisición obviamente resulta más difícil y menos rápida por falta de entusiasmo y toma de conciencia de la que es la autentica esencia del problema de la investigación.

Con todo esto, se esta rescatando paulatinamente la labor de investigación en la Universidad. Ya en sus cursos superiores se le nota en el universitario un esfuerzo de liberación de este complejo inicial. A estetrance esta contribuyendo, validamente, la posición de los docentes en sus respectivas asignaturas. Pero, si en ninguna materia se sigue adelante sin un adecuado desarrollo didáctico, es evidente que ha sido el auge del desarrollo didáctico de la METODOLOGIA en relación al TRABAJO CIENTIFICO, el factor determinante que, en la actualidad, esta ejerciendo poderosa influencia en esta dirección.

Investigadores natos en las varias ramas de las ciencias y, a la vez, autores de obras magistrales, son los que no están escamoteando esfuerzos intelectuales para hacer llegar al universitario la sugestión teórico-practica de la investigación como atributo de su propia esencia de Hombres y de actividad profesional. Y, al colocarse lo más cerca posible de su sensibilidad y exigencias culturales, con sus textos están desempeñando un doble papel. Por un lado, contribuir al desarrollo de la asignatura de la METODOLOGIA como trabajo independiente por parte de los alumnos dentro de sus pensamientos

universitarios. Y, por el otro lado, conformar un acervo bibliográfico de obligada consulta para alumnos y docentes, cada vez más vinculados a la evolución social del País dentro del cual le toca actuar al investigador.

Hoy nadie duda de la necesidad de esta culta literatura. La pluralidad de obras que la van enriqueciendo, tiende a hacerse fuente indispensable en el proceso de uní formación de las normas básicas de la METODOLOGIA, en relación al trabajo científico y, generalmente, a todo tipo de producción intelectual. Uno y otro apoyado siempre en el hecho profundamente humano de la investigación (134).

2

GENERALIZACION DEL TERMINO INVESTIGACION

Tiene el término *investigación* una mala suerte. ¿Cuál es la razón?

(134) En materia de METODOLOGIA hay en Venezuela y Latinoamérica una selecta literatura. Erudita y exhaustiva para las exigencias docentes. Y a la vez, asequible a los alumnos en su aprendizaje. En este MANUAL hemos desarrollado el tema de la investigación con absoluto respeto de la contribución que cada autor le ha dado en sus libros. Y lo hemos coordinado dentro de un contexto metodológico con respecto a la primera, segunda y tercera parte que, en muchas obras, aparece fragmentado y disperso.

En realidad, al margen de toda interpretación dialéctica desde el aspecto cultural y científico en la doble dirección de las ciencias aplicadas y humanísticas, lo que mas inmediatamente se recoge de este termino es el significado empírica, regado abundantemente en el pequeño o ancho espacio por donde transitamos. No hay suceso del devenir diario, no existen situaciones conflictivas o pacíficas de los ciudadanos, pasiones, afanes que se salgan *del molde del término generalizado de investigación*. Para encontrar la causa, la justificación, la motivación de todos los hechos, de todas las acciones. De lo que es intracendente. De lo que es tracendente. De que es normal y hasta de lo que es anormal y aun de lo que es simplemente una opaca menudencia del acontecer. En lo social, político, judicial y administrativo.

Para todo ello se pone en marcha la palabra investigación. La cual se desplaza en las escenas de los acontecimientos humanos con más de cincuenta indicadores interpretativos, según una encuesta llevada a cabo en los Estados Unidos sobre la pregunta: *¿Qué entiende Ud. Por investigación?* Los encuestados fueron empleados, comerciantes, empresarios, profesores y alumnos de todos los niveles de la enseñanza, gente de la calle, transeúntes anónimos.

Esta variedad de interpretaciones y definiciones nos hace comprender *por qué* el concepto de investigación se ha visto sumamente alternado en los últimos tiempos actuales. El uso indiscriminado que se hace de la palabra y que se acentúa con ritmo creciente en el mundo de hoy con respecto a todas las manifestaciones materiales que en el se producen, arroja esta confusión terminologica. A tal extremo permanente y espectacular que al estudiante le resulta bastante difícil acertar con el significado autentico y los rasgos característicos que califican la investigación en su exacta dimensión cultural y científica.

3

ORIGEN ETIMOLOGICO DE LA PALABRA.

No deja de ser responsabilidad metodológica del universitario, el de poner el mayor cuidado en buscar, en el diccionario académico, la etimología de las palabras que no entiende o que entran por primera vez en su personal vocabulario, como consecuencia del conjunto de conocimientos que le facilitan las materias que estudia. A objeto de evitar, desde un comienzo, las confusiones conceptuales a las que pueda presentarse (135).

La palabra *investigación* reclama esta precisión para poder pasar del significado empírico generalizado, al significado cultural y científico que le exige al estudiante el orden cognoscitivo con que se viene preparando profesionalmente.

Llevado de la mano por este criterio pedagógico, el estudiante encontrara en el diccionario de la Lengua Española que la palabra *investigación* procede del término latino originario *investigatio* (136). Y que su raíz es *in vestigium*. Quiere

decir acción de penetrar en el vestigium, o sea en la impronta, en las huellas de los demás (autores, pensadores) para buscar algo nuevo y con miras a hacerlo de conocimiento público.

Desde este escrito significado etimológico ya el universitario comprenderá fácilmente que la investigación, desde el punto de vista de su exacta dimensión cultural y científica,

(135) Para lograr este propósito, cumplimos con el pedido pedagógico de exigir a los alumnos, dos cuadernos-índices. Uno reservado a la *anotación bibliográfica* de todo lo que lee, consulta, estudia. Y el otro destinado a la *anotación terminológica* de las nuevas voces que encuentra en la preparación de las diversas asignaturas. A manera de previsión para enriquecer su propio vocabulario y afirmar su estilo, y para no desperdiciar la secuencia de las fuentes de sus lecturas en la formación de su cultura general y profesional.

(136) Rodríguez-Arias Bustamante, L. Ob. cit. Cap. XV. P. 89.

es una acción intelectual en virtud de la cual el investigador penetra no solo en las áreas de las ciencias puras y tecnológicas, si no también en las humanísticas (derecho, economía, sociología, política, filosofía, etc.) para realizar sus indagaciones con la libertad a la luz de los productos que la inteligencia del HOMBRE ha logrado y de los cuales he dejado *vestigium*, es decir, *huella, impronta, marco, enseñanza*. Con sus escritos, sus invenciones, sus creaciones.

De modo que se puede afirmar que es la investigación la actividad intelectual que se materializa como un continuo proceso de estudio basado en la idea de lograr la verdad o la innovación en determinado campo de la ciencia y con respecto a ciertos problemas que han suscitado inquietudes culturales y espirituales en nosotros. Con la vista puesta en el progreso del conocimiento, en los avances de la tecnología y en el mejoramiento y perfeccionamiento del hombre y sus instituciones.

Los universitarios deben recordar permanentemente que esta marcha de la investigación empezó con los clásicos griegos, concentrándose particularmente en el campo de la filosofía, y sigue adelante en el curso de los siglos ininterrumpidamente. Y nunca dejara de ser lo que ha sido y es actualmente. Es decir, la exacta dimen-

sión de la capacidad inventiva, creadora y crítica del hombre.

4

DEFINICIONES

¿Qué es una *definición*?

Es un acto del intelecto por medio del cual se procede a determinar, precisar, fijar las características esenciales de un objeto ideal o material.

Siendo la *investigación* un atributo de la esencia propia del HOMBRE y, por consiguiente, la exacta, ¿es definible la investigación?

No hay especialidad científica con enseñanza independiente de una metodología y, por ello, aislada de condiciones definitorias de su objeto de análisis.

La enseñanza de la METODOLOGIA exhorta a razonar el concepto de investigación, lo analiza en su indetenible marcha del espíritu humano, para enseñar adecuadamente el camino por donde con mas seguridad deben desenvolverse las facultades intelectuales intelectuales del universitario, a fin de lograr, en la practica de sus estudios, la formación de investigador. Lenta pero necesaria. Sin ilusión de éxitos gratuitos, pero factibles. Con adaptación a sus aptitudes, pero dirigida hacia los propósitos de su profesión.

De este modo se plantea el complejo problema de la definición de la investigación. Y para que satisfaga no solo sus necesidades de orden culturales, si no también sus exigencias de proceder practico en la realización de un trabajo de investigación, le apuntamos algunas que consideramos muy ajustadas a la finalidad aludida.

1. Ajustada estrictamente a la explicación de la palabra dada por el Diccionario de la Lengua Española, Dionisio Siguin dice que "La investigación es la acción y el efecto de hacer diligencias para descubrir una cosa" (137).

(137) SIGUIN, D. *concepto de la investigación y su aplicación en Venezuela* en "El Universal", Caracas, 30-5-1968, P. 42. Y 3-6-1968, P. 14. Acerca de los resultados de la investigación en Venezuela y, particularmente, en la universidad Central de caracas, vea la carta del Rector Miguel A. Layrisse dirigida al señor Rómulo Betancourt, aparecida en "El Universal", Caracas, 10-9-1997, 11-17.

Es allí donde la investigación empieza a funcionar como proceso de estudio O sea como actividad cultural explorativa de un problema, que emprende el estudioso aisladamente o un grupo de estudiosos organizados en equipo. No con base emocional, si no por el contrario con la inquietud de aclarar aspectos del problema; o con la voluntad de alcanzar decisiones de interés público acerca de él; o con la finalidad de llevar la acción del pensamiento crítico más allá de los puntos ya demostrados y adquiridos desde el aspecto científico.

2. Ajustada rigurosamente a las limitaciones propias de cada estudioso, en el sentido de que ningún investigador puede pretender de iniciar y llevar a cabo un trabajo de investigación exclusivamente por sí mismo con prescindencia de los debates, de las discusiones, de los enfoques y de los resultados logrados por los demás, A. Mendieta Alatorre de la siguiente definición". "La investigación —él dice— consiste en indagar, inspeccionar, inquirir, pesquisar, preguntar, buscar, escarbar, resolver, explorar, examinar, seguir la pista, buscar el mejor camino para emprender la marcha"(138)

La larga lista de estos verbos para acertar con las características de la investigación como proceso de estudio propiamente dicho, entronca con la llamada problemática de las fuentes. En sentido material y cultural. Por cuanto las fuentes constituyen, por así expresarlo, las raíces de todas las actividades intelectuales. En efecto, es por medio de ellas que se obtienen las informaciones que instrumentan el desarrollo y la documentación de cualquier tipo de trabajo de producción intelectual.

3. Ajustada al modelo perenne de la creación a través de los varios lenguajes que emplea el HOMBRE para expresar su originalidad, resalta por su excelente síntesis la definición que ha asentado Albert Szent-György. Dice así. "Investigar es ver lo que todos han visto, pero pensar lo que nadie ha pensado" (139). En la escala de las motivaciones aducidas para encontrar y fijar los rasgos predominantes de la investigación, esta definición aquilata el grado de perfección del noble linaje del Hombre. Como es el de PENSAR. Con originalidad. Fuera de la rutina. Dentro de las filigranas invisibles de su espíritu.

(138) MENDIETA ALATORRE, A. *Métodos de Investigación y Manual Académico*. México, Ed. Porrúa, 1966. Cap. I, pp. 3-4.

(139) Tomado de RODRIGUEZ-ARIAS BUSTAMANTE, L. Ob. Cit. Cap. XV. P. 90.

4. PENSAR!

Pero para pensar hay que tener un tema, que proporcione las condiciones necesarias para comenzar con interés y entusiasmo el esfuerzo intelectual de hacer diligencias (primera definición).

Además, hay que *saberse mover dentro del intrincado mundo de las fuentes*, para pasar de ciego o casi ciego que somos al comienzo frente a los aspectos de aquel tema, a la condición de hombre con vista larga e inteligencia despierta. A fin de dignificar la labor investigativa con el más amplio conocimiento del problema estudiado (segunda definición).

Y esto quiere decir que la condición previa para hacer efectivas las TRES CARACTERÍSTICAS contenidas en las TRES DEFINICIONES anotadas, está centrada en el ESTUDIO y SU METODOLOGÍA. (140)

Con razón Rodríguez-Arias Bustamante remata lo expuesto con la vigorosa afirmación: "El que no sabe estudiar mal puede conocer el método de la investigación". (141)

Al inaugurar el año académico 1977-1978, el Magnífico Rector de la Universidad Simón Bolívar de Caracas, siguiendo la clásica tradición de las Universidades de Europa, dictó la clase magistral sobre el tema: ¿ES EL PODER DEL HOMBRE ILIMITADO?

Aquel Magnífico Recto, a la vez educador de juventudes, Dr. E. MAYZ VALLENILLA, modeló con su original clase un trabajo de investigación de mucho alcance cultural y de muchos estímulos individuales, al concluir la clase con esta anotación. "...Si las precedentes reflexiones han logrado suscitar curiosidad y dudas sobre ello (el tema), habrán ciertamente cumplido su propósito". O sea el propósito, como lo dijo al inicio de la clase, "...de esbozar una situación que nos permita introducirnos a una reflexión que, tal vez, no carezca de importancia para vislumbrar nuevos horizontes". (142)

Reflexione el alumno sobre este planteamiento

5

ELEMENTOS QUE INTEGRAN UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN

La investigación asume caracteres de proceso de

(140) La primera, segunda y tercera parte del presente MANUAL persiguen estos objetivos.

(141) RODRÍGUEZ-ARIAS BUSTAMANTE, L. Ob. Cit. Cap. 5. 43 y pássim.

(142) MAYZ VALLENILLA, E. *Es el Poder del Hombre Ilimitado?* En "El Universal". Caracas. 18-9-1977. 1-2B. Año LXVIII. Nº 24, 519.

estudio por medio de la simultánea presencia y acción de tres elementos. A saber:

1. EL SUJETO. O sea la persona individual, o el equipo de personas que se dedica a la acción de investigar.

¿Con qué entendimiento?

San Ignacio de Loyola (1491-1556), fundador de la Compañía de Jesús que se expandió por el mundo como orden de enseñanza, dispuso toda duda acerca de este entendimiento, al decir que se trata del "mayor gusto por la cosa encontrada por nosotros mismos y con consideraciones personales".(143)

Aceptando como innegable este principio, la investigación se vuelve un hecho educativo que el universitario, desde su mismo aprendizaje, pone al servicio de un ideal humano y de las necesidades sociales.

2. EL OBJETO. O sea la materia, el argumento, el tema que, en el ámbito de un sector cultural o de una rama de las ciencias puras, aplicadas y humanistas, se toma como punto de partida de la acción de investigar.

Si es propia del HOMBRE la inquietud de entregarse a la acción de investigar, es obvio que la persona que así lo hace en las situaciones particulares de su conducta profesional, va hacia el afianzamiento de esta acción explorativa con la voluntad de obrar sobre lo que es REAL en los tres aspectos siguientes.

a) REAL METAFÍSICO, vale decir, estudio de mera especulación filosófica acerca de los conceptos, principios que dinamizan el conocimiento de las distintas ciencias. Y cuya realidad inútilmente se cuestiona desde cuando Aristóteles la llamó ciencia primera, en el sentido de que se está en presencia de una ciencia que tiene como objeto los problemas que se encuentran más allá de la naturaleza física.

b) REAL FÍSICO, vale decir, estudio que pasa del análisis teórico a la aplicación directa sobre la realidad de la naturaleza que nos rodea. Cuyos problemas se han planteado en forma concreta en cualquiera de las épocas históricas, con resultados que preparan el desarrollo cada vez más integral del hombre dentro de la sociedad.

c) REAL HUMANÍSTICO, vale decir, estudio de las relaciones íntimas del hombre, que

proporcionan los elementos fundamentales para cimentar las instituciones sociales. Cuya problemática representa una realidad que reclama soluciones indisolublemente vinculadas con las más elevadas condiciones de una educación humanística a fin de que, en la práctica, los hombres no estén manejados arbitrariamente y mecánicamente, sino con métodos, hábitos y aptitudes que sólo proporciona el estudio más a fondo de todo lo humano.

3. CONJUNTO DE PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS Y TÉCNICOS. O sea los instrumentos didácticos que hay que manejar para lograr los efectos de la acción de investigar sobre una u otra de las tres realidades mencionadas.

A toda luz resulta evidente que no se puede concebir un objetivo, si no se posee el medio adecuado para lograrlo. Por consiguiente, para conocer la verdad, formular principios, aclarar conceptos, elaborar hipótesis, sistematizar datos, analizar hechos, interpretar acontecimientos, valorar situaciones, asentar deducciones y, por último, llevar al conocimiento público los resultados de la acción de la correspondiente investigación documentada, se necesita la utilización de algunos instrumentos de trabajo intelectual. Cuya realidad es problema metodológico y técnico que no se puede esquivar, por cuanto nace de una relación inquebrantable. Como es la relación entre rama de ciencia que se cultiva y procedimientos de metodología y técnica correspondientes que hay que seguir para fundamentar los resultados de una investigación. Ander-Egg Ezequiel ha subrayado la importancia de esta relación sobre todo desde el ángulo de las ciencias sociales. Pero recomendamos su obra por el interés general del tema. (144)

La conclusión es que el proceso de investigación tiene continuidad e intensificación de estudio mediante la presencia simultánea de sus tres componentes: *el sujeto* que le da la inteligencia, *el objeto* que le facilita a la inteligencia humana la realidad cambiante de los fenómenos sobre los cuales va a ejercitarse y, por último, *la técnica* que instrumenta el destino de su realización. El concurso simultáneo de estos tres elementos garantiza SU UNIDAD. Y esta unidad no es estática. Es dinámica. Evoluciona dentro del progreso de la ciencia, dentro de la laboriosa marcha del pensamiento humano en relación

(143) GONZALEZ MORAL, I. Ob. Cit. Cap. II. Pgf. 72, p. 36.

(144) ANDER-EGG, E. *Introducción a las Técnicas de Investigación Social*. Buenos Aires, 1972. 3ª Ed. Pp. 3-96 y 101-125. Vea sobre el mismo tema general, LANZÓN WHITNEY Frederick *Elementos de Investigación*. Barcelona-España, Ed. Omega, 1970. 3ª ed. Trad. En castellano de José Savé.

con la solución de los problemas de la vida, y dentro de los avances de los mismos procedimientos metodológicos y técnicos.

Ejercicio.

- a) ¿Tuvo Ud. alguna vez inquietud por intentar una acción de investigación? Y en qué dirección de LO REAL?
- b) Si intentó alguna acción de investigación, ¿cuál fue su comportamiento al respecto?
- c) ¿Comparte Ud. la conclusión de este párrafo?
- d) ¿Se siente Ud. desarraigado del sistema unitario que conforma el proceso de investigación?
- e) ¿Le asusta la idea de hacer un trabajo de investigación?
- f) ¿Admite que su intento implica una lucha constante entre la voluntad de hacer y las fuerzas exteriores que se oponen a aquella voluntad?

6

LA INVESTIGACIÓN COMO VOCACIÓN

De acuerdo con la etimología y el significado extenso de la palabra, *vocación* es la llamada innata y al inclinación espontánea a hacer una cosa; o la disposición de ánimo a escoger un determinado estado de la vida; o la natural delineación de la personalidad a ejercer una determinada actividad o profesión con vigor, entusiasmo e iniciativa personal.

Y esto es el caso de investigador que tiene la innata disposición de ánimo y de mente, para concentrar todas sus energías espirituales de manera espontánea y responsable en una tarea de investigación.

No se trata de *hobby*, o sea de manía, ficción, pasatiempo. La investigación como vocación es pasión que NO se dedica a las horas libres para llenar alguna rutina diaria o escapar al tedio de no saber qué hacer. Por el contrario, es pasión que vale por algo por sí misma; que es difícil de resistir en su proyección hacia las oportunidades que, para la mejor comprensión, la vida le brinda al hombre. Al hombre no en retiro, sino en plenitud de actividad intelectual.

No son muchas las personas que sospechan lo que esto significa. A pesar de normas, reglas,

esquemas metodológicos y técnicos de indagación y documentación, la índole vocacional de este trabajo conlleva choques culturales y científicos en constante aumento, que con frecuencia entrañan graves riesgos para el investigador.

Sin embargo, lo que se persigue por esta vía de servicio espiritual innato se convierte a menudo en corriente de ideas de una época. Y ha llegado a ser el vigoroso tronco que rige la historia de las civilizaciones humanas. Entre movidas opuestas y cultivos de esperanzas innovadoras.

Por ello, la investigación como vocación es para el universitario una insistente incitación pedagógica. En su vida presente de formación profesional. Y en su oficio futuro de actividad profesional.

Ejercicio.

- a) ¿Hay quien puede desmentir la validez de este primer aspecto de la investigación?
- b) Para desmentir o afirmar la validez del enunciado anterior, es conveniente que Ud. rebusque en los pliegues de su espíritu, para ver si alguna vez se ha encontrado con este llamado profundo.
- c) De haberse encontrado con este llamado innato, ¿tuvo algún impulso de orientarlo y traducirlo en realidad de búsqueda específica de tema de investigar?
- d) ¿Tiene Ud. motivos íntimos de complacencia para recordar a alguien que le ha hecho cultivar este llamado? O todo lo debe a la incentivación que le han ido alimentando sus propios estudios?
- e) De los autores magistrales que con sus obras fomentaron en el pasado o están fomentando en el presente de sus cursos universitarios la cultura de su inteligencia y de su espíritu, ¿quiénes son, en la opinión personal de Ud., los que más se identifican como investigadores con vocación?
- f) Al reconocerle esta faceta peculiar a uno de ellos, señalaría Ud. la sensación que ha probado y en qué medida puede influenciar el curso de sus estudios?
- g) ¿Cree Ud. que las condiciones modernas de los estudios universitarios son propicias para la investigación como vocación?

LA INVESTIGACIÓN COMO ARTE

Es tradicional en nuestra cultura la existencia de la palabra ARTE (del griego *téchne*) para referirse a la habilidad, a la destreza de hacer algo, producir algo en cualquier actividad basada en la experiencia. Abarca áreas materiales como intelectuales y espirituales.

El requerimiento de aptitudes especiales fue monopolio, hasta el romanticismo del siglo XIX, de las artes de la poesía, pintura, escultura, arquitectura. Luego se extendió, con la música siempre en el centro, a la danza. Y, hoy dentro de nuestro mundo del siglo XX con sociedad sin clases o sin clases, ascendió a exigencias que comprenden todas las actividades intelectuales, en donde campea la luz del genio creador y de la común de la inteligencia del hombre. Hasta penetrar los ambientes de los medios de comunicación social en cada una de sus expresiones visivas, auditivas, habladas, escritas. Cuyos exponentes, a parte de la preparación teórica y abstracta que necesitan para la ejecución de su específica labor, tienen que disponer de un *vuelo especial* que les permita resolver hábilmente los problemas del comportamiento social influido por la destreza de cada uno de ellos. O del equipo del que forma parte en el cine, en la televisión, en la radio y en el periodismo.

A este proceso no podía escapar el con que se enfrenta el investigador: la propia investigación: Cuya realización está al alcance de cualquier estudioso o sin vocación. Pero no todo estudioso parece muy apto o posee la necesaria destreza para dar solución adecuada a sus aspiraciones en relación al asunto que está investigando.

Bien está la fuente de inspiración. Sin embargo, la investigación por dirigirse a finalidades teóricas y prácticas lleva en sí un desarrollo que, como en todas las actividades de la vida material y espiritual, supone peculiares aptitudes de enfoques, valoraciones, interpretaciones, en el manejo de métodos y técnicas, exposición y documentación. Lo que les confiere a sus resultados un marco de mayor confiabilidad que es casi siempre la expresión de una sensibilidad individual y la manifestación de una destreza exclusiva.

La Escuela, como institución, garantiza la enseñanza metodológica y técnica para adquirir

hábitos de investigación. Pero es el propio investigador que los recrea en sus trabajos. Bien sean trabajos de experimentación de laboratorios. Bien sea trabajos de indagación humanística. En ambos casos la re-creación a veces alcanza retoques, que hacen vivir como arte el hecho de la investigación.

Dentro de esta línea se enriquece la perspectiva de la investigación. Y con razón B. E. Moltink ha hablado del arte de aprender a investigar. (145)

Ejercicio.

- a) ¿Cree Ud. que el sentido de la investigación como arte es válido?
- b) Fuera de lo meramente formal de la enseñanza, ¿qué cree Ud. que se necesita para aprender a investigar con arte?
- c) Es suficiente la libre iniciativa del universitario con prescindencia de la perseverancia en el estudio, para adquirir destreza y habilidad en la labor investigativa?

LA INVESTIGACIÓN COMO DISCIPLINA UNIVERSITARIA

Decía Bacon que la lectura nos cultiva, la conversación nos hace ágiles y la escritura nos obliga a ser precisos. Estos, sin lugar a dudas, son todas herramientas que presionan para entrar en la esfera del trabajo de investigación. Y, al presionarnos, nos ofrecen la explicación general de la existencia de una METODOLOGÍA como disciplina universitaria, que se concreta en conocimientos teóricos y procedimientos prácticos.

Como aspecto de la metodología del estudio, la METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN ha dejado desde muy poco tiempo de quedarse ausente e la formación académica del universitario. Ya se encuentra con autonomía científica de enseñanza, para encauzar hacia una profunda organización disciplinaria de métodos y procedimientos lo que es simple inquietud vital del universitario. Sin programa ningún acto espontáneo de hacer algo en el campo de la investigación, logra hoy en día congeniar el deseo o la inspiración con la gama de nociones y normas a seguir para desenvolverse e la mejor manera en la práctica profesional.

(145) MOLTINK, E. *El arte de aprender a investigar*. Madrid, Ed. Iberis, 1968.

Ya es tiempo de reconocer que el problema de la investigación y de la documentación en nuestra civilización moderna dominada por la tecnología en todos los ámbitos de las manifestaciones científicas, ha traspasado los límites tradicionales de los cenáculos.

Partiendo del respeto y de la admiración que se les debe a todos aquellos estudiosos que, en el pasado lejano o reciente, se entregaron a la investigación como misioneros de una labor solitaria, debemos admitir sin ambages que HOY esta labor es oficio propio del estudiante, cuya vida gira en torno a la realidad de la masificación universitaria y profesional. Y constituye el fundamento de una necesaria experiencia personal previa, para impedir que se vuelva infructuosa su actividad profesional del futuro.

Esto significa que para su éxito profesional el graduado universitario NO puede prescindir más de cumplir con la rigurosa adquisición de las nociones teóricas y técnicas que informan la realización del trabajo intelectual. Desde su germinación hasta sus consecuentes manifestaciones escritas. Y, por lo tanto, esta herramienta inicial representa para él el músculo didáctico indispensable para enervar el auto didactismo post-universitario, al que está obligado a enfrentarse para no estancarse en conocimientos aprendidos. Y encontrarse duramente barrido de la escena profesional como persona que no se toma en la debida consideración.

Por consiguiente, el combate que trata de suscitar aptitudes para la investigación y, a la vez, procura de ejercitarse con los hábitos adquiridos, se libra HOY en la ESCUELA SUPERIOR. Fuera de ella lo que sigue vigente es el empirismo. Y nuestra época no se nutre de empirismo, sino de actividades enmarcadas en el rigor de una disciplina de estudio.

Ejercicio.

a) Diga Ud. con base en su experiencia personal, si es cierto o no que la investigación reclama una severa disciplina de estudio.

b) Para justificar, críticamente, el reclamo de una severa disciplina de estudio para la investigación, qué pone en práctica Ud. para alcanzar su finalidad?

c) ¿ cree Ud. que está destinado al fracaso la preparación profesional del universitario sin el debido respaldo metodológico que de manera

directa y permanente le exige la teoría y la práctica de sus estudios ?

d) En la mente de Ud. se anida tal vez la duda de un fracaso ?

9

LA INVESTIGACIÓN COMO ACTIVIDAD DE LAS PROFESIONES

La divisa que populariza el ejercicio legal de la profesión de UNIVERSITARIO GRADUADO es el Título Académico. El cual, en el mundo actual, es la credencial oficial indispensable para ejercer la profesión, bien como actividad libre, bien como actividad vinculada a un contrato de empleo o de prestación de obra.

En todas las sociedades modernas de tipo liberal, la estructura cada vez más diversificada de la organización del Estado y de la misma administración de la empresa privada, hace que vaya progresivamente declinando el porcentaje de los universitarios graduados con actividad de libre ejercicio profesional, a favor de aquellos que, por el contrario, la ejercen con la regulación de un contrato de prestaciones de obra en calidad de funcionario o empleado público o privado. La existencia de la pluralidad de estas actividades en la escala jerárquica de la Administración del Estado y de la Administración privada por la gama de variedad de trabajo que presenta y por las posibilidades que se ofrecen para realizarlo, lleva inevitablemente a propugnar la disciplina de una carrera administrativa (en los países en los cuales todavía no la tienen legalmente sancionada); y, por consiguiente, a destacar credenciales académica de cursos universitarios y de postgrados, junto con credenciales de carreras universitarias cortas y de habilitaciones de educación media o de especiales orientaciones técnicas.

Por razones fáciles de comprender este fenómeno impulsa la *burocracia*. Con las variantes circunstanciales de cada país, no altera la configuración básica de manera como se manifiesta y las medidas que se toman para enfrentarla. Por cuanto la burocracia sigue creciendo en todas las naciones y parece indecible. Quizás sea irreversible.

Sin embargo, si la burocracia representa una barrera casi infranqueable desde el punto de

vista socio-político, en cambio desde el *lado intelectual* tiende a hacerse cada vez más tajante la exigencia de las credenciales académicas o de educación media que se les piden a sus postulantes.

Y esto es el punto central del problema que interesa al universitario graduado. Con ejercicio legal de libre profesión o con prestación de trabajo en la Administración pública o privada. Ambas actividades juegan un papel importante. Y, por ello mismo, tienen lazos que las anudan en una pregunta, que sus representantes con demasiada frecuencia olvidan de hacerse después del otorgamiento del TÍTULO ACADÉMICO.

Y la pregunta es: *¿cuál es la naturaleza de mi actividad?*

De apartar esta pregunta, el profesional libre sólo piensa a aumentar sus ganancias. Y el funcionario o empleado es una unidad física más el engranaje de la administración.

Todos los miembros de la comunidad universitaria, desde el comienzo de sus estudios académicos, deben formular esta pregunta y compartir su respuesta, para que les sirva de lengua propia en las actividades que van a desempeñar en la vida profesional post-universitaria.

La lengua propia es la que se deriva de una *actividad eminentemente intelectual*. Esta condición es el signo que lo diferencia y lo destaca de toda persona que, por el contrario, desempeña una actividad simplemente manual. Dentro de la desigualdad de las funciones sociales, la Universidad lo ha incorporado al proceso de unificación del sagrado trabajo humano, con la obligación del permanente cumplimiento del trabajo intelectual ¿Tiene conciencia el universitario de esta lengua intelectual que moldeará su imagen de profesional?

Haciendo abstracción de su *molde ideal* y concretándonos en la práctica corriente del desenvolvimiento de la actividad profesional, parece conveniente extraer de la experiencia de esta misma práctica *algunas normas orientadoras*, para que el universitario moldee su conducta según sus directrices.

– *Primera Directriz: Organización de la vida profesional.* Es el punto de partida de cada graduado universitario, por tratarse de elegir entre la ruta del libre ejercicio profesional o el camino del funcionario o empleado ejecutivo en

los diversos organismos nacionales, regionales, locales. Esta elección no es indispensable haber vivido experiencias previas en ambos campos. Sólo se le exige que se conozca bien a sí mismo, sobre todo, en relación a la asimilación de la lengua intelectual que de todas maneras tiene que hablar y escribir.

– *Segunda Directriz: Actualización continuada de los estudios.*

Debe ser activa y perseverante desde el aspecto de la cultura general y desde el lado de la especialización que le ha correspondido ejercer. Por un lado, lo reclama el sentido de servicio social que encierra el ejercicio de toda clase de actividad profesional. Y, por el otro lado, lo estimula el propio interés personal. El anhelo de afirmación es una fuerza motora que surge del trabajo intelectual metódico y no de las pretensiones baratas. Allá radica también el éxito del funcionario en su legítima aspiración de ascenso en los cargos directivos. Cuya escala, en efecto, se transita con las muletas de las credenciales intelectuales y técnicas, para afianzarse en la estructura de los organismos administrativos con total prescindencia de la palanca política. Y si las circunstancias le brindan el disfrute de esta muleta, la responsabilidad del funcionario debe ser aún mayor en relación a la actualización continuada de sus conocimientos. No sólo para no traicionar la confianza de su protector, sino por su personal orgullo.

– *Tercera Directriz: Producción intelectual.*

Es un imperativo al que no escapa ningún universitario, donde sea que esté ubicado, Hoy más que ayer, Y mañana todavía más que en el presente. ¿Por qué?

Porque la finalidad inmediata o mediata de su propia *actividad intelectual* lo expone a la *labor de investigación*. Quiéralo o no, es una realidad incuestionable la que el universitario está obligado a traducir en un *documento escrito* los quehaceres que se vinculan a su ejercicio profesional. Ya por iniciativa personal de superación. Ya por obligación de oficio.

Su ejecución supone dos condiciones. En primer lugar, estar lo suficientemente adiestrado para hacer consultas bibliográficas, buscar datos, noticias, documentos, recabar informaciones, elaborar enfoques de problemas, señalar conclusiones, programar trabajo de equipo, etc. Y, en segundo lugar, saber interpretar el material reunido, conocer las técnicas de la exposición, dominar a cabalidad los procedimientos de la documentación, cualquiera que sea la forma que

adquiere el documento escrito. Desde el simple artículo para publicación periódica hasta el libro, pasando por la monografía, la relación, el memorando, el informe, el folleto, el ensayo, el discurso, etc.

Estas dos condiciones no conforman un problema eminentemente técnico. Conforman un problema cultural que abarca conocimientos científicos y procedimientos metodológicos. Y TODO ESTO HOY EN DÍA SE APRENDE EN LA UNIVERSIDAD. Y si el universitario lo lleva a la realidad de su trabajo escrito dentro de las lecciones aprendidas, su documento intelectual no corre el riesgo de aparecer mal trazado. Independientemente de la valoración crítica que se haga del contenido de su investigación.

Ejercicio.

a) En su condición de *universitario graduado*, ¿estima Ud. que para hacer un buen trabajo de investigación reclamado de alguna exigencia profesional, puede emprenderlo sin ajustarse a su aprendizaje universitario?

b) Para que conteste Ud. la pregunta anterior de la manera más responsable, reflexione sobre los siguientes casos académicos todos relacionados con la necesidad del *aprendizaje universitario* de la investigación.

1.- En el año 1929, en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Florencia, el Prof. Paoli titular de la cátedra de Derecho Penal, aplazó en una misma sesión de graduación dos alumnos por no saber motivar ninguno de ellos la exposición metodológica de su respectiva tesina con las fuentes bibliográficas, que sustentaban las concepciones, las críticas, las circunstancias y hasta los datos estadísticos que en ella se mencionaban. El trabajo no carecía de aparato documental. Pero el absoluto mutismo del candidato al Título de Doctor en Ciencias Políticas sobre todas las preguntas que el jurado examinador le formulaba al respecto, revelaron abiertamente que la *investigación* fue hecha por otro autor o fue íntegramente copiada.

2.- La ética me obliga a conservar el anonimato. Pero debo recordar que, en 1936, en la Facultad de Jurisprudencia de la misma Universidad de Florencia, siendo miembro secretario del jurado examinador de la cátedra de Filosofía del Derecho, inauguré lamentablemente mi

incipiente experiencia docente universitaria con firmar una relación de tesina de graduación con voto negativo. El título de la tesina era: *Cinco ideas claves de la Filosofía de Hegel*.

La buena voluntad del autor de penetrar a fondo en la concepción hegeliana, resultado frustrada por cuanto su monografía de unas cuarenta páginas más bien parecía un amasijo de textos, conceptos, interpretaciones, definiciones, sin ningún orden metodológico de exposición y sin aval científico de ninguna documentación de fuentes.

3.- Aquí, en Venezuela, se ha citado el caso de hace algunos años cuando, en una Facultad de tipo técnico, las autoridades académicas tuvieron que postergar el comienzo del último semestre, para dar la oportunidad a los graduados de hacer un curso intensivo de unas pocas semanas sobre procedimientos elementales de la investigación y documentación. A objeto de capacitarlos acerca de la preparación y realización de trabajos monográficos de seminario.

c) ¿Qué lección tienen para Ud. los ejemplos anteriores? No son los únicos. Pero son significativos entre los muchos que haya por recordar y subrayar acerca de una *realidad dolorosa*, que pudiera presentarse en la época en que el universitario abandona los libros para preparar el examen. Y tiene, en cambio, que comprar aquellos que lo capacitan cabalmente para el ejercicio de la profesión y para realizar la investigación.

d) ¿Tiene que hacer Ud. algún reparo a este planteamiento?

CAPITULO XXVII

ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

Sumario. 1..Perspectiva unitaria del proceso de investigación. – 2. Primera etapa: APORETICA y sus procedimientos. – 3. Segunda etapa: HEURÍSTICA y sus procedimientos. – 4. Tercera etapa: SINTETICA y sus procedimientos. – 5. Cuarta etapa: FORMAL y sus procedimientos. 6. Ejercicios.

1

PERSPECTIVA UNITARIA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

La realización de un trabajo de investigación supone el pase ordenado y obligatorio a través de una serie de etapas, cada una de las cuales se caracteriza por una finalidad propia inconfundible. Y, por eso mismo, por procedimientos técnicos y culturales no uniformes.

El aprendizaje le hará constatar al universitario que, aunque a veces se carezca de las nociones metodológicas elementales para emprender un trabajo de esa naturaleza, todos consciente o inconscientemente nos vemos impulsados a hacer aquel recorrido. Esto nos lleva a reconocer que no se trata de problema que atañe a una minoría selecta. Se trata, por el contrario, de problema que informa la producción intelectual de cualquier estudioso. Cuya realidad y vigencia nadie puede perder de vista.

Por consiguiente, no hay nada de monótono, de estereotipado o de cursi en la obligatoriedad con que se le plantea este tema.

De la manera más sencilla y práctica Aníbal Bascuñan Valdes, un precursor en Latinoamérica en cuestiones metodológicas y técnicas de la investigación, ha encontrado las palabras apropiadas para definir la finalidad de cada una de aquellas etapas. Por acertadas e imprescindibles se han tornado de aceptación general en nuestros estudios. (216)

Ellas son:

1. ETAPA APORETICA, o del Plan de trabajo.
2. ETAPA HEURÍSTICA, o de la búsqueda de las fuentes para reunir el material informativo indispensable que requiere el desarrollo del trabajo.
3. ETAPA SINTETICA, o de la primera ordenación y exposición en capítulos y párrafos del material

(216) BASCUÑAN VALDES, A. *Manual de Técnica de la Investigación Jurídica* Santiago-Chile, Ed. jurídica, 1961. 3ª ed. 2ª Parte, pp. 70 y ss.

informativo y documental del trabajo, esbozando su borrador inicial.

4. ETAPA FORMAL, o de la redacción final del trabajo en una de sus diferentes formas escritas de comunicación al público.

Cada etapa cuenta con procedimientos propios de realización. Pero todos se implican mutuamente según el orden lógico con que se plantea la perspectiva unitaria del proceso general de investigación.

No está demás añadir que el estudiante podrá confiar en el éxito de su trabajo, si no se sale de la defensa que le proporciona toda la problemática teórico-práctica de esta perspectiva unitaria del proceso de investigación. Y si, al mismo tiempo, puede lucir la asimilación de aquellos hábitos que Rodríguez-Arias Bustamante ha reivindicado como propios del verdadero investigador. Es decir:

- Disciplina de estudio
- Imparcialidad mental
- Aptitud para concentrar el pensamiento
- Facilidad para construir hipótesis
- Disposición a verificar y documentar
- Poder de análisis y de crítica
- Atención al detalle
- Modestia y simplicidad (217).

2

ETAPA APORETICA

Es notorio a todas luces, hoy más que en los tiempos pasados, que es imposible planear la acción del trabajo de investigación con el solo nervio del entusiasmo. Peor todavía intentarlo en forma improvisada, o con el sensacionalismo de las iniciativas accidentales, al azar, sin previo conocimiento de las condiciones que se exigen para llevarla a efecto.

La primera de estas condiciones es la meditada decisión de hacer el PLAN DE TRABAJO, de la misma manera de cómo el entusiasmo personal y familiar de hacerse una quinta de nada sirve sin la decisión de confiar el *proyecto* al ingeniero o arquitecto. Y este proyecto está de acuerdo a las posibilidades económicas del propietario.

La ausencia de esta decisión no lleva a ningún fin

(217) RODRÍGUEZ-ARIAS BUSTAMANTE, L. *Metodología*, Ob. Cit. 2ª Parte, cap. XV, p. 90.

determinado. Nos quedamos enredados por completo dentro de una serie de hechos contradictorios, que a la postre lo que ponen de manifiesto es nuestra confusión mental, nuestra incertidumbre, nuestra insuficiencia cultural.

Por ejemplo, hoy día se discute mucho sobre un tema de palpitante actualidad y que nos afecta a todos: el tema de la *inflación*. Pues bien, ¿de qué nos serviría si, llevados por el entusiasmo y las polémicas en curso, nos inclináramos hacer un trabajo de investigación acerca de este argumento, sin contar con una somera preparación cultural económica al respecto y sin basarnos sobre el conocimiento de ciertos puntos, que se incluyen entre las premisas fundamentales para llegar a alguna conclusión válida?

Directa o indirectamente nos desacreditaríamos a nosotros mismos. Y el trabajo —de intentarlotendría un desenlace novelesco por nuestra incapacidad de hacer el respectivo PLAN!

De ahí el gran valor teórico-práctico de esta primera etapa APORETICA, o sea el PLAN DE TRABAJO.

¿Y qué es el Plan de Trabajo? ¿Cuáles son sus coordenadas?

A. *Definición.*

Se entiende por PLAN DE TRABAJO o, sencillamente, PLANTEAMIENTO la sucesión ordenada y jerarquizada de las condiciones subjetivas y objetivas que concurren en la preparación de un trabajo de investigación.

La presencia simultánea de estas condiciones es la que permite, según palabras de Lasso de La Vega, "... la osamenta del trabajo, el esqueleto, la estructura sobre que ha de levantarse el edificio" (218).

B. *Procedimientos.*

En razón de esta definición veamos los procedimientos por medio de los cuales se empieza a armar la estructura del PLAN DE TRABAJO.

1. *Elección del tema.* Es obvio que si nos dedicamos a hacer un trabajo de investigación, es porque estamos motivados por algún tema. De modo que el *tema* está al centro de todo trabajo científico. Se encuentra en el marco de nuestra cultura general o de nuestra especialización profesional. Nace de la curiosidad, de la inquietud o del deseo de conocer más a fondo un

argumento. O de la necesidad de lograr algunas explicaciones complementarias acerca de nuevas interpretaciones. O de los datos que nos brindan los acontecimientos pasados o presentes para aproximarnos a conclusiones más certeras a través de nuevas interpretaciones. En realidad, son muchas y variadas las motivaciones mediatas o inmediatas que nos sirven de chispa, para interesarnos acerca de un tema y dirigir hacia él nuestra emoción y nuestro interés cultural y científico.

Esto es el escenario de base. Dentro de este escenario empieza a tomar cuerpo real el tema, que viene a ser como la cristalización de nuestro específico interés. Y, por consiguiente, nos emplaza hacia las acciones de las sucesivas etapas. Pero, con ello, nos encontramos ya con pie firme dentro de una situación cultural que resulta claramente conformada con la palabra TEMA.

No está demás advertir aquí que se discute, si la *elección del tema* debe ser iniciativa personal del estudiante y del universitario graduado del postgrado, o de la cátedra.

Lógicamente, la propensión es a favor de la libre elección.

Por eso es que se obliga al alumno de consignar por escrito, sellado en un sobre a veces, el *tema* a desarrollar. No sólo para tener las orientaciones del docente, evitar al mismo alumno las angustiosas consecuencias que acarrea la inestabilidad, la invención, el cambio del tema. Cuando esto sucede, el alumno está haciendo su presentación de robots. Son idas y vueltas en el vacío.

Relieve distinto tiene el trabajo por equipo, o el trabajo de investigación que se realiza en función de ejecutivo de la administración pública o privada. En estos casos prevalece, en la selección del tema, no tanto la aspiración subjetiva sino la voluntad de la organización de la que se depende.

Sin embargo, en ambas situaciones se impone un criterio común. Y es el criterio de *medición*. En efecto, para acertar con el TEMA libremente seleccionado o impuesto, el universitario debe *medir* sus capacidades de preparación con respecto al trabajo que va a hacer. La aceptación de este criterio impide, desde un comienzo, que nos quedemos atados a un TEMA, del cual no es nada fácil desatarse cuando no hay más lugar para ello. Y si una situación de esta naturaleza se le presenta a un funcionario, su honestidad intelectual resaltar

(218) LASSO DE LA VEGA, J. Ob. Cit. p. 159.

mejor si, a secas, declara que no está preparado para trabajar este tema.

2. *Hipótesis.* La selección del tema se integra estrechamente con la hipótesis, vale decir, con una operación mental en virtud de la cual se hace una suposición provisional en relación al tema que se investiga. Hasta cuando análisis, interpretación y verificación de datos viejos o nuevos convalidan, modifican o rechazan de un todo la conjetura que se formuló como punto de partida del tema a desarrollar.

La hipótesis no es una premisa excluyente de los diversos tipos de investigación. Como enunciado provisional sometido a la comprobación de determinadas condiciones, representa la idea directriz de trabajos de investigación pura, aplicada y humanística.

Además, hay otro requisito general por subrayar. Y es que, si la conclusión del trabajo científico se vincula a los resultados de la hipótesis, es evidente que las dos caras de este resultado- la positiva y la negativa- dejan por igual constancia de la objetividad que ha privado en el trabajo. Por consiguiente, su autor se anota puntos de méritos intelectuales y documentales, tanto en relación a la primera como con respecto a la segunda cara de los resultados convincentes que ha logrado asentar.

3. *Finalidad.* Ningún éxito de trabajo científico depende de un solo factor. En su aprendizaje el universitario debe tener conciencia que son muchos los factores que lo van abonando en los caminos que transita.

En efecto, ¿de qué le sirve afanarse para recolectar material bibliográfico, recopilar datos estadísticos, reunir informaciones, preparar el fichero de los contenidos documentales acerca del TEMA escogido y con base a una HIPÓTESIS formulada, si paralelamente a estas operaciones no le fija a su trabajo una FINALIDAD?

No se llega a ningún enfoque preciso, si no se determina previamente el propósito al cual tiende una determinada investigación. La fijación de esta finalidad es la que permite la osamenta general del trabajo: en relación al tema central, a los puntos con los cuales se coordina, a las divisiones del desarrollo que hay que hacerle, a la unidad conceptual que hay que mantener dentro de la disposición programática general.

En cambio, la falta de esta fijación de propósito hace caer en un punto muerto el PLANTEAMIENTO. Obliga al alumno a hacer

largas caminatas por los predios de lo genérico, de lo inconsistente, de lo indeterminado.

Aún más. Aparte de ineficaces, estas excursiones son también negativas para el mejoramiento de los hábitos de estudio y de vida. Porque, al desviar la atención continuamente uno a otro término del tema, acostumbran a no concentrarse en ninguno, ni comprender lo que se va realmente a hacer. Por este camino queda afectado no solamente el planteamiento de un trabajo intelectual. Sino también el propio poder de crítica y de autocrítica, que tanto necesitamos en la organización y conducción de nuestras generales actividades culturales y materiales.

4. *Título.* Saber con exactitud qué título se le va a dar a un trabajo escrito, desde una obra científica, un ensayo, una monografía, hasta un artículo para revista, diario, un informe, etc. es una escogencia nada fácil. Porque el título es *indicación* con que se expresa el contenido, el objeto de un escrito. Y debe acertar con la esencia del tema.

De la manera más clara, sintética y concreta, por cuanto los títulos largos como aquellos de los tiempos pasados o que no reproducen el meollo del problema que plantea el tema de la obra, no son aconsejables en nuestros tiempos. Y si bien es cierto que hoy en día los títulos, por lo general, son más atractivos que sustantivos, no es menos cierto que se requiere alguna habilidad para completar el PLAN DE TRABAJO con la presentación de un título acertado y no equivocado.

En la historia de la bibliografía se registran casos sorprendentes de títulos, que han asegurado éxito. Aportando fracaso y procurando olvido a algunas obras científicas, literarias o de otra índole única y exclusivamente por los títulos.

Por lo tanto, se le recomienda al alumno en su aprendizaje de no apelar a títulos sofisticados, sino a títulos que reflejen la realidad del desarrollo del tema de su trabajo, preocupándose simplemente de condensar en ellos la especificidad del problema tratado.

C. *Conclusión.*

Estimamos convenientemente una conclusión de interés pedagógico para nuestros alumnos acerca de la ETAPA APORÉTICA, o del PLAN DE TRABAJO.

Los biógrafos de Napoleón cuentan con lujo de detalles la atormentada vigilia de la

batalla de Waterloo que vivió el emperador. Sobre todo por la discusión de su Plan de batalla en confrontación con el Plan de sus generales. Durmió apenas una hora. Empleo casi toda la noche en representarse todas las situaciones posibles y previsibles de la batalla, que empezó al amanecer del día 16 y terminó dramáticamente en la tarde del 18 de junio de 1815.

Según los más celebrados estrategas de todo el mundo el Plan de la batalla de Waterloo fue una obra genial del arte militar por su concepción y sencillez. Sin embargo, Napoleón perdió la batalla. Pero aquel Plan sigue ocupando el puesto más alto en la trayectoria de sus gestas militares. Y, al propio tiempo, en la historia de las más grandes batallas que decidieron el destino de los pueblos.

¿Acaso fue por falta o deficiencia de un PLAN? NO.

Ciertamente, fue por otro factor que la historia tiene registrado como detalle importante, que no entraba en las coordenadas del PLAN.

Así mismo, puede suceder a un trabajo de investigación correctamente planificado mas que no tenga suerte. Y si me merece reconocimiento su autor, no lo merece en cambio quien fracasa por haberse aventurado a hacer un trabajo sin la toma de conciencia de planificarlo cuidadosamente.

Es, precisamente, sobre esta toma de conciencia de los términos muy generalizados de planear, planificar, hacer un plan que llamamos la atención del universitario.

¿Por qué y para qué?

En primer lugar, porque la inclinación de la agitada vida contemporánea es hacer las cosas por impulso, realizar las acciones por instinto, tomar medidas irreflexivas sin medirlas con las posibilidades de poderlas o no llevar a cabo.

En segundo lugar, por que resulta siempre un peso, una inhibición, una cadena el cometido de hacer un plan de lo que se va a ejecutar. Y, al querer pasar por genial, lógico, inspirado, uno cree que no esta sometido y ligado a la dura disciplina de este primer trozo de vida intelectual. Y sucede que, por abstenerse de tomar conciencia de ella, arranca con pie torcido.

A objetivo de evitar estos resultados, es que le deseamos al estudiante apartar actitudes y métodos tan negativos, bien para el trabajo científico, bien para todos los rótulos de las actividades humanas.

Ejercicio

1. A esta altura del año académico, anote los temas que le van despertando algún interés intelectual más allá de la preparación para los exámenes.
2. Dentro de estos temas extraídos de las varias asignaturas de su programa de estudio, ¿cuáles son los que, en su opinión, merecerían una investigación?
3. Si la atención de Ud. se ha concentrado en uno de ellos de manera muy particular, ¿Cuál aspecto desearía investigar concretamente?
4. Elabore el PLAN DE TRABAJO del aspecto concreto del tema que ha resuelto investigar, consignándolo con su respectivo título y en sobre sellado al Profesor de la Cátedra.

3

ETAPA HEURÍSTICA

Es el segundo paso a dar en el camino de la investigación. Lo exige la continuidad del Plan de Trabajo ya elaborado, para que dentro de su osamenta, estructura, esqueleto, empiece la acción de invertir el material cultural destinado al levantamiento del edificio.

En realidad, ¿De qué nos serviría el proyecto de la quinta que nos ha preparado el arquitecto, sino empezáramos a reunir y descargar, en la parcela destinada a la construcción, los ladrillos, las vigas y toda otra clase de herramientas?.

En esto consiste, prácticamente, la problemática de la segunda etapa llamada heurística.

A. *Definición.* De la palabra griega *eureka*, que significa buscar, encontrar, hallar, es la HEURÍSTICA la etapa obligatoria que el investigador tiene que transitar para buscar, encontrar, hallar el material cultural necesario para desarrollar el tema de su trabajo. Representa el momento en el cual hay que meterse en la pista, en las huellas de los autores, pensadores, escritores, científicos que de manera directa o indirecta, genérica o específica han estudiado el tema o los aspectos del tema de nuestro trabajo. Puesto que —como ya se sabe— nada nace de la nada. Ni siquiera la misma invención. La cual supone una plataforma cultural y científica, dentro de cuyos tejidos invisibles se enciende la llama de un invento. A veces en el día y en la

hora cuando menos se piensa y por circunstancias ocasionales. Así se produjeron las célebres invenciones de Arquímedes, Galileo, Newton, Einstein.

El comienzo de esta segunda etapa es tan complejo, que tal vez los investigadores más experimentados advierten los que el Maestro Giorgio Del Vecchio llamaba *mareo intelectual*. Todos lo sufren y tienen que sufrirlo. En grados diversos y con intensidad distinta. Pero como un recóndito nudo conflictivo del cual hay que deshacerse. ¿Cómo?

B. *Procedimientos.*

Para el alumno el mareo intelectual se manifiesta con la pregunta: *¿de dónde empezar y cómo empezar?*

En efecto, la decisión de llevarlo a cabo el trabajo con base en el Plan que ya ha formulado, lo pone en presencia de un sinnúmero de fuentes bibliográficas. ¿Cuáles de ellas hay que consultar, estudiar, confrontar? ¿Cuáles merecen atención y acatamiento? ¿Cuáles son las que tienen un valor positivo para el tema? Y, además de las fuentes bibliográficas, ¿cuáles otras fuentes se necesitan para abonar mejor una comprobación, una crítica, un dato? Por inteligente y aplicado que sea un estudiante, todavía en su aprendizaje no es tan perspicaz como para desenvolverse con cierta facilidad y destreza dentro de este mundo de fuentes para hallar las que convienen y apartar las que no convienen. Y como el buscar unas y apartar otras no es cuestión de gusto personal, sino exigencia de conocimientos, se justifica ampliamente el interrogante inicial. La técnica sugiere algunos procedimientos para atenuar y eliminar los efectos de esta confusión.

A continuación señalamos los que la experiencia y la didáctica, conjuntamente, destacan para que el alumno no quede empecinado en sus movimientos.

1. *Primer procedimiento*

No se da comienzo a ninguna investigación, si no se posee un conocimiento aunque sea mínimo y vago acerca del tema seleccionado. En consecuencia lo primero que le corresponde al alumno es fijar las ideas que tiene entorno al tema. Este es el *punto de partida*, antes de entregarse a la lectura de las obras de estudio y de consulta.

2. *Segundo procedimiento.*

Al empezar a desarrollar su Plan de Trabajo con base en la búsqueda de las fuentes, el alumno no está desamparado. Por cuanto él cuenta, por un lado, con un esbozo de orientación bibliográfica que ciertamente le habrá facilitado el profesor de cátedra o de seminarios. En el supuesto de que careciera de esta ayuda, cuenta, por el otro lado, con el Fichero Cátalo gráfico de la Biblioteca de su Facultad. La cual le permite orientarse o ampliar la panorámica bibliográfica de las obras allá existentes con respecto a *Autor, Materia, Título*.

Sin embargo, ésta *doble ayuda inicial* no le procura beneficios duraderos al estudiante, si contemporáneamente no sabe ajustar su hábito de consulta a ciertos criterios selectivos de las fuentes.

3. *Tercer procedimiento.*

Se refiere a los criterios que guían al estudioso en la *selección de las fuentes*. Por lo general, hay tres criterios con respecto al orden que se debe seguir. A saber:

- *criterio de orden cronológico*, para establecer la prioridad de las obras en el tiempo, pero no su importancia. De hecho, hay obras que continúan vigentes aunque pertenezcan a tiempos culturales pasados. Y, a la inversa existen obras contemporáneas que ya caducaron y cayeron en el olvido.

- *criterio de orden lógico*, para encontrar el hilo conductor principal de una determinada posición doctrinaria, de un pensamiento, de un suceso científico. Y entender el sentido de progreso que hay entre un enfoque y otro, subrayando lineamientos, nexos, detalles, que en mucho contribuyen a darnos las síntesis razonadas de las causas y de las influencias que tuvieron en sus manifestaciones y realizaciones.

- *criterio de orden pedagógico*, para aprovechar las lecciones que contienen las obras de pensamiento de los hombres, por cuanto en relación a ellas no existen fronteras temporales, territoriales o de raza.

4. *Cuarto procedimiento*

Supone, necesariamente, la *ordenación racional* de las fuentes, según un riguroso grado de importancia para el trabajo que se va a desarrollar, pasando metódicamente de la bibliografía originaria y directa a la bibliografía

derivada y subsidiaria. A tal efecto, hay que tener presente las siguientes normas.

- **OBRAS MAGISTRALES.** Sirven para fundamentar el trabajo desde el lado científico o doctrinario. A ellas se acude para evitar posiciones principistas y definitorias equivocadas desde el mismo momento en que se echan los cimientos del trabajo. Además, ayudan al estudioso a orientarse en medio de la copiosa o escasa literatura que existe o que se encuentra a nuestro alcance acerca del tema. En fin, la autoridad científica de sus autores avala la escogencia que de algunas de ellas se hace. Y a la vez, no perjudica la independencia de criterio que requiere el género de investigación que se ha abordado.

- **MONOGRAFÍAS.** Como el término mismo lo dice (escrito que se centra sobre un solo argumento), son los estudios que tienen la finalidad de tratar un tema concreto, específico, netamente delimitado. Su posición comprende todo lo relacionado al aspecto y al objeto que motivó el trabajo. Generalmente, las monografías no son muy extensas.

El pase de las obras magistrales a las monografías no debe ser casual, sino metódico. Porque las monografías son las fuentes que, por su propia naturaleza, se salen de las informaciones generales para situarse dentro de nociones detalladas y actualizadas del tema. Y, por responder cabalmente a los fines propios del argumento en cuestión, enriquecen el acervo de conocimientos teórico-prácticos al respecto.

Es evidente que es la mirada crítica del mismo investigador la que, dentro del criterio cronológico, lógico y pedagógico de las monografías, decide su selección. Acertar no es fácil. Porque esta mirada crítica no se da de un día para otro, ni por azar, sino es el fruto de una severa y larga disciplina de estudio.

- **HEMEROGRAFÍA.** Ya lo hemos apuntado en páginas anteriores. La hemerografía (publicaciones periódicas: revistas, diarios) por sí sola no puede ser tomada como fuente unívoca de un trabajo de investigación. Hay que recalcar este aserto.

Sin embargo, no se puede prescindir de ella. Ni es posible apartarla. Por cuanto representa, por un lado la panorámica dialéctica del contenido de una determinada disciplina. Y, por el otro, constituye el reflejo de los comentarios, de las querellas, de las interpretaciones, de los datos ilustrativos, de las razones circunstanciales, que dinamizan los pro y los

contra de una determinada problemática y de sus derivaciones en la vida de la cultura y del orden social. Sobre todo cuando se está en presencia de autores calificados. Corresponde a nosotros saber discernir entre firmas prestigiosas y firmas con escasas o ninguna calificación cultural o científica. A tal efecto, es satisfactorio constatar cómo ya se habla de "La Prensa, fuente histórica en curso de Postgrado de la UCV" (219).

- **LITERATURA COMPLEMENTARIA.** Comprende las obras, que de una forma indirecta complementan el conocimiento del tema. Proporciona noticias como informaciones, testimonios históricos que de manera muy diferente intervienen como datos de documentación supletorios. Y que por eso mismo contribuyen a hacer valederos las razones de un trabajo.

Obviamente, la referencia se debe ceñir estrictamente al asunto que la ocasiona de modo que no hay que deleitarse mucho en ella, extendiéndose y desviándose del punto central que se está tratando. Simplemente hay que imponerse de alguna vinculación que este punto tiene con argumentos o datos de otra literatura, para aludirlos con explicación de la mayor brevedad y sencillez. El universitario debe recordar que en la historia de la cultura y de las ciencias no existe una sola obra que no se haya cruzado, en su trama y en su estructura, con estas situaciones de vínculos, que espontáneamente o voluntariamente se presentan y se buscan en todo trabajo de investigación.

- **GUÍAS AUXILIARES Y DIDÁCTICAS.** Se hacen presentes por su carácter de verificación de datos, comprobación de hechos, comparación de resultados, formalización de procedimientos legales, control de informaciones, etc. La lista es larga y su empleo se relaciona con la naturaleza del tema investigado. Comprende: cuadros estadísticos, gráficos, ilustraciones, encuestas, repertorios, mapas, códigos, diccionarios, enciclopedias, guías bibliografías especializadas.

Con respecto a estas últimas es de advertir que llenan un vacío en el campo académico. En definitiva resultan de gran utilidad al alumno para superar el estado de mareo que lo afecta. Debido a esta conveniencia didáctica es cómo, en muchas Facultades de las Universidades Latinoamericanas, se ha tomado al iniciativa de elaborarlas por materia de especialización por medio de la acción conjunta

de profesores y alumnos. Sin lugar a duda, esta iniciativa redundará en beneficio de la investigación en general y del papel activo que se le hace desempeñar al alumno durante su aprendizaje. Allí tiene un motivo de desvelo para emerger.

C. *Conclusión.*

La etapa heurística se considera por la mayoría de los alumnos como la que produce el mayor número de dificultades. Así lo ratifica la respuesta a la pregunta, que cada año les formulo a los varios cursos en relación al trabajo de investigación: ¿diga cuál ha sido para Ud., entre las cuatro etapas de la investigación, la que le ha presentado mayor número de dificultades?.

Invariablemente, la suma de las contestaciones propende por un alto porcentaje hacia la etapa heurística.

El episodio que va a continuación es la comprobación de esta realidad.

Años atrás un docente de Derecho Internacional de nuestra Facultad no quiso calificar un trabajo monográfico de un alumno por falta total de indicación bibliográfica.

¡Cómo es posible esto, decía con ira uno de sus compañeros. E hizo correr el rumor que tal profesor (* * *) se había parcializado por razones ideológicas.

Fue a llevar copia del trabajo a un docente de su propio signo ideológico. Y éste, luego de oír todo el texto, le dijo a secas: "Mucho lo siento, pero tengo la impresión de que Ud. muy difícilmente se graduara.

¿Y por qué?

Porque trabajos como éste revelan una desorganización mental, que se traduce, lamentablemente, en escritos que no merecen la pena de ser tomados en cuenta!"...

El recordar y subrayar este episodio responde a la exigencia didáctica de señalar, de paso, alguna enseñanza útil para el alumno.

Ejercicio.

Con base en el PLAN DE TRABAJO que ha elaborado acerca del tema escogido por Usted mismo, proceda ahora a *ordenar el fichero* de LAS FUENTES de acuerdo a los procedimientos indicados.

4

ETAPA SINTÉTICA

Es el tercer paso que da el investigador dentro de la continuidad lógica que viene protagoni-

zando para realizar el trabajo.

El sentido de esta continuidad lógica se comprende fácilmente, si se reflexionara sobre la circunstancia según la cual el investigador, a la vez que el sujeto que ha hecho el PLAN y la persona que ha buscado las FUENTES, es también el actor que lleva la responsabilidad de encauzar inteligentemente todo el material reunido hacia el desarrollo escrito de su trabajo.

En efecto, ¿qué tiene por delante en su mesa el investigador?

No es nada difícil la respuesta. Lo que tiene por delante es el caudal de informaciones que han reunido poco a poco a medida que iba avanzando en la lectura de las fuentes. Este caudal de informaciones luce en fichas de documentación contentivas de análisis, resúmenes, datos, críticas, noticias, notas, apuntes, referencias de toda índole.

Ahora le corresponde la labor de apreciar el material que va a utilizar en el curso del desarrollo del trabajo.

Se trata de una labor de *diferenciación* para impedir confusión y mezcla de argumentos. Se lleva a cabo con la vista puesta en el hilo conductor de la idea central del tema. De modo que empieza para el investigador la acción de *acomodar* el material a los propósitos de la investigación. Es decir, empieza para él la *construcción del trabajo*. De ahí la definición que sigue.

A. *Definición.*

Se denomina SINTÉTICA, o de la construcción del trabajo, esta tercera etapa, porque destaca el hecho importante según el cual el investigador se dispone a *ordenar*, en relación a los puntos del tema, el material que ha venido paulatinamente registrando, anotando, comentando, criticando y resumiendo en fichas.

Atiende a esta función a la manera del albañil: labra los ladrillos que le sirven y desecha los que no prestan a la construcción. Es decir, con la visión unitaria y de las distintas partes que tiene de su trabajo, él está en capacidad de *detectar* el material que considera superfluo, repetido, contradictorio y el material que, por el contrario, estima imprescindible, útil, complementario para llevar adelante CON ESTILO PROPIO la exposición del trabajo. De esta manera la construcción procede con coherencia y cohesión, con base en un primer BORRADOR PROVISIONAL del texto *general* con las divisiones, subdivisiones de capítulos, párrafos,

secciones, etc. Requeridas de la naturaleza del escrito.

Esta racional distribución jerárquica de las distintas partes que conforman el TEXTO general, dentro de la unidad temática y conceptual de toda la investigación, es la que hace amanecer el perfil de la *personalidad del Autor*. Si este fenómeno emotivo de alumbramiento intelectual satisface, por un lado, su orgullo, no es menos cierto que, por el otro lado, lo pone en el pico de zamuro de la crítica. De lo expuesto se arguye que son muchas las dificultades que presenta esta tercera etapa. No todos los universitarios las resisten. Salta a la vista, por lo tanto, el señalamiento de algunos procedimientos para vencer la prueba.

B. *Procedimientos.*

Se da comienzo a la construcción del trabajo sentado en una mesa. Y, sin desconfianza alguna en sus propias posibilidades, *empezar a escribir*. ¿Preocupándose de qué?

HACER EL BORRADOR PROVISIONAL de la exposición del trabajo.

¿Cómo?

1. *Concentrándose en el PLAN*, con la mente puesta en las premisas, en los aspectos que ha estudiado del *tema*, en los conocimientos que ha adquirido o ampliado acerca de cada uno de ellos, en la propia valoración crítica con que los ha enfocado, en la documentación que ha encontrado para sustentarlos y en las conclusiones que ha vislumbrado o logrado.

2. *Esquematisando la exposición*, con la preocupación de establecer la secuencia de las ideas centrales que van a formar los capítulos y de los puntos de cada uno de ellos que van a constituir sus párrafos, dando el respectivo título y nombre bien al capítulo, bien al párrafo. De modo que el expositor tenga siempre presente la visión global del trabajo, dentro de la coordinación de todos los argumentos a través de los cuales se destacará el contenido del escrito.

3. *Repasando con esmerada escrupulosidad los textos ya compuestos* de un día para otro, porque es por medio de esta lectura que se logra la mejor comprensión de lo que se está escribiendo. Además, se captan detalles que obligan al autor a apreciar alguna incoherencia, exageración, repetición, equivocación de concepto o de referencia bibliográfica. Esta detenida lectura, más allá de cierta satisfacción que suscita en el autor, le proporciona sobre todo el medio didáctico más eficaz para no

perder de vista los fines que él persigue. Y le permite ir ajustando a cada uno de ellos, día tras día, un material cultural, que le resultaría de difícil ejecución intentarlo únicamente al final de la exposición, por la complejidad que presenta cualquier trabajo acumulado.

4. *Revisando el texto*. Como tejido de la organización racional del trabajo, el BORRADOR es provisional porque está sometido por su autor a una continua revisión. Es una revisión doble. A saber.

A. La primera se dirige al propio esquema del trabajo, eliminando lo superfluo, lo inútil, lo contradictorio, lo impreciso, lo indocumentable. O, por el contrario, agregando datos nuevos, puntualizando con más precisión algunos enfoques, ampliando argumentaciones, llenando lagunas demostrativas, verificando y rectificando citas bibliográficas, etc.

B. La segunda quizá más cuidadosa y minuciosa que la primera, se dirige a los siguientes aspectos:

Ortografía, vale decir la exacta escritura de las voces del idioma. Los gramáticos insisten justamente sobre esta regla. No es lo mismo escribir, por ejemplo, Hortensia por Hortensia, cuando se ha dado la regla general que enseña que éste es el único nombre que se debe escribir con *s*, puesto que todos los que terminan en *cia* llevan la *c*.

Sin embargo, cartas, informes memorándum, trabajos de Seminarios, pruebas de exámenes, tesinas de graduación están repletas de estos deslices. El universitario debe procurar de evitarlos. Y lo puede lograr con la lectura de repaso (220).

Puntuación, vale decir el signo de Inter.-puntuación que guía el desarrollo de la composición. Alcanza a tener el mismo significado de un semáforo. ¿Por qué el signo rojo, verde, amarillo? Cada uno tiene su función para el racional desenvolvimiento del tráfico. Y, entonces, ¿por qué hacer caso omiso del punto, coma, *punto* y *coma*? El descuido de esta norma gramatical vuelve ininteligible la mayoría de los trabajos de los alumnos.

Sintaxis, vale decir, el respeto que se debe tener de todas las normas y reglas que disciplinan las relaciones de las palabras dentro de una oración.

(220) Tejera de Sochilke, María Josefina. *El venezolano a descuidado su ortografía*, en "El Nacional", Caracas, 4-1-1978- C3.

Y, en general, dentro del contexto de un escrito. Son normas de coordinación que regulan la relación de singular a singular, de plural a plural, de masculino a masculino, de femenino a femenino y de tantas otras reglas más. Que son, en definitiva, las que le dan decoro y dignidad a un trabajo escrito con ESTILO PROPIO.

Sin embargo, con bastante frecuencia y desenvoltura se pasa por encima de esta revisión, suponiendo que se trata de... cosas de gramáticos. Mientras que, en realidad, de lo que se trata es nada menos que de la vestidura del propio pensamiento.

Algo así como el cemento que ensambla, proporcionalmente, todas las partes de un edificio en construcción.

C. Conclusión...

En su aprendizaje es preciso que el universitario esté debidamente concientizado con respecto a la realidad que le plantea el contenido de la etapa sintética, a objeto de cumplir con todo cuidado con las indicaciones que se le han dado. Son indicaciones que no excluyen los posibles deslices que hay siempre en todas las cosas. Pero si guían, explican y aclaran la alerta que hay que mantener frente a estos *obstáculos prohibidos*, que se esconden dentro los pliegues de un texto: desde la introducción hasta la conclusión, pasando por todas las partes que integran el desarrollo, a lo largo del cual debe funcionar permanentemente un termómetro, por medio del cual el autor debe medir el sentido de las proporciones de las partes con respecto al todo. Y, a la vez, advertir la presencia de todos aquellos obstáculos que, por escurridizos, no dejan de emitir peligrosas pulsaciones. Sólo en esta forma es como el autor de un trabajo de investigación prepara, responsablemente, con el BORRADOR PROVISIONAL en continua revisión, la EXPOSICIÓN de su definitiva redacción, que le corresponde a la cuarta etapa.

Ejercicio.

- Dirija la lectura de los capítulos que ha escrito hasta el momento al detectar fallas de coordinación entre sus respectivos contenidos.
- Averigüe la precisión de las referencias bibliográficas en relación a los argumentos que han motivado su aplicación.
- Concentre su atención en la escritura de las

palabras que se prestan a equivocación ortográfica.

- Analice la concordancia sintáctica de las proposiciones del texto.
- Utilice el método del semáforo para corregir las deficiencias de puntuación.
- Efectúe una lectura general del trabajo antes de pasarlo en limpio, bien sea como manuscrito, bien sea como mecanografiado.

5

ETAPA FORMAL

Es el último paso que da el investigador antes de entregar el trabajo a la imprenta, a la dirección de una publicación periódica o en la secretaría de una Facultad o de un Departamento de Seminarios.

Con este último paso se concluye una larga trayectoria de imprescindibles actividades intelectuales estrechamente vinculadas entre ellas. Desde la elaboración del PLAN, evolucionaron por la búsqueda de las FUENTES, se ampliaron en el ESQUEMA general del desarrollo, para culminar en la FORMA FINAL de la exposición y redacción. Con la que queda definitivamente concretizado el trabajo en una cualquiera de las *formas escritas* que adquiere la producción intelectual: monografía, informe, ensayo, artículo, libro, etc.

Sea cual fuese esta FORMA FINAL ESCRITA, es lo cierto que un gran *temor* embarga a su autor.

¿Cuál temor?

El temor de ESCRIBIR, de NO SABER ESCRIBIR, de NO SER ESCRITOR.

Este temor no debe desconcertar. Porque ser escritor es un privilegio, un don, un arduo sacerdocio que, como lo asienta y lo reivindica Luis Beltrán Guerrero con respecto a Andrés Bello, implica también la elevadísima función "de ser maestro siempre" (221). Y no todo científico, estudioso, investigador, profesional exhibe estas privilegiadas cualidades para "expresar lo que siente y piensa" (222), en forma de acendrada belleza literaria. Los que integran la línea, diluida en el tiempo, de aquellos que saben escribir en las ciencias, en la administración, en la política (reclamo de Aristóteles para sus representantes desde ya más de dos mil años) son figuras señeras del pensamiento y del

(221) GUERRERO L. B. *Perpetua Heredad*, ob. Cit. cap. I, p. 16.

(222) *Idem*, p. 10.

estilo, que se han convertido y se convierten en los *clásicos de un idioma*. Y, por consiguiente, en *fuentes de estudio* y de *lectura obligatoria* para aprender a escribir. Los hay en las literaturas de todas las lenguas. Pero en número muy selecto.

Por el contrario, lo que sí debe desconcertar es, por un lado, ufanarse imprudentemente de colocarse por sí mismo en la fila muy reducida de los ESCRITORES por algún escrito que lleva el propio nombre. Y, por el otro lado, no cultivar oportunamente la Defensa de la Gramática (223) paralelamente al esfuerzo que se hace cuando se aborda la escritura del trabajo.

De modo que el universitario, en su aprendizaje, de lo que se debe preocupar es de esta correlación de actividad intelectual. Cuya aplicación sistemática lo llevará a corregir y perfeccionar paulatinamente su estilo, su correcta forma de expresar el pensamiento, las ideas y los sentimientos. Sin pretensión alguna de ser o querer ser, a la fuerza, escritor, si DIOS no nos ha dado este don.

Y no olvide que toda auto calificación es un descrédito.

A. Definición.

La problemática de esta cuarta etapa se centra en los supuestos aludidos.

Desde el punto de vista subjetivo del autor, es la etapa que se caracteriza por el orgullo de la paternidad intelectual. Consagra el nacimiento del derecho de propiedad intelectual. Precisamente, el llamado derecho de autor, traducción castellana de la palabra inglesa universalizada *copyright*. Está reconocido por todas las legislaciones. Representa ya una muy avanzada área de especialización de los estudios de DERECHO con su propio objeto, doctrina y jurisprudencia. Sobre todo como extensión de los derechos de autores derivantes de los medios de comunicación, reproducción de masas (224).

Desde el punto de vista objetivo del trabajo, es la etapa que se distingue por lo que pudiéramos llamar de manera general el acatamiento de lo gramatical: prosodia, puntuación, sintaxis, ortografía, estilo. Puntos, éstos, que deben hacerse resaltar dentro de una correcta redacción y ordenada exposición.

Entre *redacción* y *exposición* hay una diferencia puesta de relieve por los gramáticos.

En la redacción se aprecian los aspectos literarios, mientras que en la exposición prevalecen aspectos de naturaleza técnica, como son las distintas partes de la división del trabajo en capítulos con la fragmentación en párrafos. El todo contenido dentro del mayor sentido de equilibrio y coordinación.

Justamente por eso es que se ha dicho que una *buena redacción* es el reflejo de un espíritu bien cultivado. Lo que se logra a través de una severa disciplina de estudio. Especialmente de estudios humanísticos, hoy en día tan descuidados. Mientras que una ordenada exposición es el resultado de una mente bien organizada.

Si nos ponemos en el centro de esta distinción entre redacción y exposición, no nos escapará lo justificado que resulta el vigoroso y, a la vez, angustioso reclamo de los maestros que saben expresar sus sentimientos, sus ideas, sus conocimientos. En presencia, sobre todo, del descuido y, a veces, de la carencia total de este delicadísimo asunto en los trabajos de nuestros alumnos universitarios con o sin postgrados.

Como testimonio de esta inquietud reproducimos un texto que todo lo refleja. Dice así "...Lástima que, con demasiada frecuencia, el científico o el ingeniero consideran la redacción de un informe como la menos importante y necesaria de sus actividades. Pero la ciencia empieza únicamente cuando el trabajador ha registrado sus logros y conclusiones en términos inteligibles, al menos para alguien calificado para discutirlos. De hecho, el ingeniero o el científico tiende a separar su trabajo práctico de observación y cómputo, de la acción de redacción de sus conclusiones. Lo ideal sería considerar ambas actividades juntas, su redacción como la natural y lógica expresión de su pensamiento" (225).

Sin embargo, este ideal no se logra. No tanto por falta de voluntad de los alumnos, sino por el vaivén de la política educativa que, al impulsar la educación técnica por encima de la educación humanística (y, a veces, en contra de ella), se ilusiona de limitar sus beneficios solamente a los aspectos de una formación de una conciencia —por lo menos los principales— de los valores literarios.

De ahí la lucha de impulsar a las autoridades académicas y de estimular a los estudiantes universitarios y post- universitarios en sus

(223) GUERERO L. B. *Humanismo y Romanticismo*, ob. Cit. 2º, Parte, cap. II, p. 111.

(224) HUGH VAILLANT, Francisco. *Estudios sobre Derecho de Autor*. Caracas, Universidad Central, Facultad de Derecho. 1968.

(225) GOMES P. *Guía para la Redacción y Presentación de Trabajos Científicos*. Barcelona- España, Edic. Oikos- Tau. 1971. 1º ed. Cap I, p. 18

cursos de especialización de postgrado, a zafarse de la autonomía del mero dominio técnico de una formación profesional académica. Porque hay que cultivar y cuidar también el dominio sobre las manifestaciones y expresiones de nuestro pensamiento, destinadas al público que, a la postre, es el destinatario muy severo de cada una de ellas. Y por eso mismo, merece que se le presente todo documento escrito con decoro y dignidad, así como lo subraya Rodríguez- Arias Bustamante (226).

No hace falta añadir más comentarios a lo dicho anteriormente.

Simplemente, a manera de conclusión, recordaremos el mensaje de un ESCRITOR-MAESTRO contemporáneo –Luis Beltrán Guerrero- quien nos enseña a todos la despectiva pedantería con que se habla de la Gramática “es casi siempre hija de la ignorancia y la pereza” (227).

B. *Procedimientos.*

-Aceptar como innegable el hecho que hemos documentado y proceder, sin rodeos y tapujos, a colocar en su mesa de estudio LA GRAMÁTICA, para que le vaya consultando de la misma manera y con el mismo interés con que está usted consultando las fuentes de su trabajo para hilvanar el desarrollo del tema.

- el trabajador intelectual no puede prescindir de su presencia. Tiene que hacerlo deliberadamente, porque la producción intelectual no es algo mecanizado o ciego. Es, por el contrario, conciencia creadora que se enfrenta a disyuntivas de pensamiento y de expresión que, entre las demás cosas, nos obligan a acatar con los siguientes requisitos.

1. *Claridad de expresión.* Un texto ininteligible está condenado al fracaso. Por complejo que sea el tema, el argumento, el punto tratado, el investigador debe empeñarse en lograr la mayor claridad posible de expresión. A fin de que él esté en condiciones de discutir todos los aspectos, el lector de comprenderlos y el crítico de juzgarlos.

Obviamente, dentro de su marco cultural y de sus buenas intenciones.

2. *Propiedad del lenguaje.* La razón por la cual un texto escrito carece de la propiedad de lenguaje es la falta de la lectura, la ausencia del diccionario especializado y, en general, el escaso

acatamiento de los cinco medios operativos de estudios que hemos mencionado en la metodología correspondiente a esta primera parte. Por estas fallas es cómo el estudiante acude a palabras genéricas, prestadas, sin ningún nexo con la realidad conceptual de lo que dice de haber estudiado. Y esto naturalmente afecta el sentido de la frase escrita. No le confiere a la construcción de la oración la propiedad que requieren sus términos para expresar, adecuadamente, ideas, conceptos, y cosas de la vida real y del mundo científico.

3. *Estilo apropiado.* Si la característica fundamental del HOMBRE es el PENSAR, y si el pensar se expresa con LA PALABRA, es evidente que, dentro de cada IDIOMA (castellano, italiano, francés, etc.) se estructura el LENGUAJE correspondiente a cada disciplina (Derecho, Economía, Matemáticas, etc.). Consecuentemente, el ESTILO propio que le corresponde a cada cultura de ellas. Lo cual es fruto de largos estudios, de sistemáticos ejercicios, de amplias lecturas, de esfuerzos de actividad mental para pulir, limpiar, afinar su manera de expresarse.

4. *Oraciones concisas.* Los gramáticos insisten mucho en esta regla. Especialmente durante el periodo del aprendizaje universitario, el estudiante debe procurar acatarla y asimilarla, para evitar formas oscuras de redacción, frases largas, que se deslizan por el camino de los errores de sintaxis.

En efecto, son muchos los peligros que se esconden dentro de los pliegues de periodos... ciceronianos. Hay que estar continuamente alerta frente a ellos. Y sobreponerse a sí mismo, para no dejarse arrastrar de la tentación de la imitación o del poder de la inclinación. Y esto se puede lograr, si el estudiante revisa pacientemente la filigrana de su propio texto a través del minucioso hacer y rehacer de las proposiciones que lo componen.

5. Ojalá, el estudiante tenga ocasión de ojear algún manuscrito de ESCRITOR, para darse cuenta de esta minuciosa labor.

(226) RODRÍGUEZ-ARIAS BUSTAMANTE, L. *Consideraciones*, ob. Cit. p. 278.

(227) GUERRERO L. B. *Humanismo*, ob. Cit. p. 111

EJERCICIOS

a) Dedíquese cuidadosamente a la lectura de su trabajo, para capacitarse sobre los nexos que ligan entre ellos los momentos de su proceso de realización.

b) Revise si las reglas que se le han indicado en cada una de las etapas, han sido convenientemente aplicadas.

c) No entregue al impresor o al mecanógrafo el texto del trabajo, sin tener la seguridad de haber alcanzado –más allá de la emoción que provoca la última lectura- la conciencia de experiencias concretas derivantes de este tipo de labor.

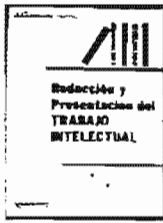
d) Al asumir la paternidad intelectual del trabajo, se sentirá en cierto modo robustecido. Sobre todo si habrá sabido vivir con intensidad la problemática de cada etapa.

Este estado de ánimo es muy saludable, a la condición de que lo ayuda a usted a aceptar la satisfacción que siente, como resultado de dedicación a un oficio que le corresponde desempeñar.

En cambio, se vuelve pernicioso, si por debilidad lo encauza por el sendero del espejismo.

Son muchos los universitarios de todas las Universidades del mundo, que se han estancado o extraviado en razón del narcisismo intelectual que los embriagó en su primer intento de *escritor, ensayista, traductor, artista, investigador.*

Quesada Herrera, José: Redacción y presentación del trabajo intelectual. Tesinas, tesis doctorales, proyectos, memorias, monografías. Madrid. Paraninfo S.A., 1983



EL TEMA

Al ser la tesis doctoral un trabajo de investigación que requiere la aportación personal del doctorado en una determinada disciplina, salvo muy raras y contadas excepciones, es el propio interesado quien elige el tema de su trabajo. Le puede, eso sí, ser sugerido, en virtud de los sobresalientes conocimientos que el aspirante a doctor posea de tal o cual disciplina.

Otra de las facetas que condiciona la elección del tema es el futuro profesional del tesinado o doctorado. Si su vida piensa dedicarla a la medicina, y concretamente a la rama de pulmón y corazón, es indiscutible que siente curiosidad o vocación por el estudio de dichos órganos. Sería, pues, absurdo que eligiera el tema del riñón, entre otras razones porque durante el estudio de la carrera no ha sentido un especial interés y, ni sus "apuntes" de clase, ni la bibliografía recopilada, ni las observaciones de autoridades de la materia, constituyen el acopio de documentación, imprescindible, para "Licenciarse" o "doctorarse".

A tesinados y doctorados ha conocido el autor de estelibro que, desde la más temprana edad, allá por los años del Bachillerato, ya recopilaban datos relacionados con su vocación. Estos datos, ampliados en la universidad y en el ejercicio de la carrera, sirvieron de base para la elección del tema que les "licenció", "doctoró" o hizo catedráticos.

Déjese, pues, la elección del tema para el tesinando o doctorando –como así sucede– e indiquemos nosotros los "pilares" en que se apoya:

- Vocación del estudiante hacia una determinada disciplina.
- Estudio de la misma
- Acopio de documentación

Sobre estos tres "cimientos" se construye el edificio llamado "Tema".

Estudio del tema o problema

Cualquier problemática que se contemple conlleva una serie de incógnitas que el investigador debe despejar. La resolución ha de ampararse en una exhaustiva visión de los hechos o circunstancias causantes que lo contemplen desde su origen, lo adapten al presente – puede haber aumentado o disminuido– y prevea que en el futuro no vuelva a plantearse. En medicina, se diagnostica previo estudio del pasado (enfermedades que se padecieron), sigue la exploración del paciente y con un tratamiento se suprime el padecer del enfermo. Y todo lo efectúa el facultativo al amparo de unos análisis o pruebas que le aclaran dudas y permiten obrar en consecuencia.

El método que magistralmente aconseja RONALD CLAUDE, "*Comment étudier un problème*" es el siguiente:

Fase preparatoria

Historia del Problema

- ¿Cómo nació el problema?
- ¿Por qué hay problema?
- ¿Y para qué?
- ¿Cuál es su historia?
- ¿Cuál es su contexto?
- ¿Quién va a estudiarle?
- ¿Quién va a resolverle?
- ¿Con qué medios?
- ¿Hay apuros?
- (Sobre todo de tiempo.)
- ¿Hay cuestiones previas?

Enunciado del Problema

- Claridad, Precisión.
- Concisión. Exhaustividad.

Reunión de los Elementos

- Informes, referencias, opiniones, hechos, situaciones, comportamientos
- Documentación.
- Clasificación previa y examen crítico rápido.

Síntesis de Partida	Dar la vuelta al problema antes de entrar en detalles
<i>Fase de estudio</i>	
Análisis Detallados	Encuestas, experimentos, elaboración de hipótesis. Verificación de las hipótesis, análisis variados:
Análisis descriptivos	:espíritu de observación, Preocupación por los Detalles, objetividad.
Análisis explicativos:	inducir, deducir, confrontar
Análisis cuantitativos:	sentido de la clasificación, De la organización y de la medida.
Síntesis	Aplicación de los principios cartesianos y bernardinos. -Eliminación de los detalles superfluos, resúmenes. -Sintetizar, estructurar, estilizar, eliminar. -Volver a dar la vuelta al problema.
(Eventualmente)	-VOLVER A – enunciar, VOLVER-A- analizar. VOLVER A- analizar.
<i>Fase de conclusión</i>	
Proponer soluciones	Claridad, precisión, exhaustividad, evidencia de las proposiciones. Distintas soluciones: sus ventajas e inconvenientes respectivos.
<i>Fase de decisión</i>	
Tomar decisiones	Adoptar una u otra solución en función de criterios particulares.

NOTAS

De gran utilidad para el tesinado o doctorado, es anotar cuantas opiniones de otros autores puedan interesar para la confección del trabajo que le ocupe.

Estas notas, rigurosamente ordenadas por orden alfabético, constituirán un apreciable diccionario de gran utilidad.

Cualquier escritor medianamente organizado, dispone de un fichero en cuyas cartulinas apunta la voz principal que, a título de ejemplo, y en consonancia con el presente trabajo, puede ser "ESTILO", "REDACIÓN", "LECTURA", etc. Bajo estos títulos escribirá el texto que le interese, cuidando de especificar al final del mismo, nombre del autor, título de la obra, página, editorial, población y año de publicación. De esta forma, podremos recopilar, en una o varias fichas, las opiniones de varios autores relacionadas con el asunto que nos interese.

Ejemplo práctico

El autor del presente trabajo, al ocuparse del título que nos ocupa ("NOTAS"), ha localizado en su fichero varias cartulinas con dicho título. He aquí lo que en las mismas había escrito:

NOTAS

"Todo libro que pase ante nuestra vista debe instruirnos, enriquecernos en algún grado, por mediocre y desconocido que sea el libro. Jamás leáis un libro sin tomar notas de él y, si es obra seria, resumirlo por escrito..., tomad la firme resolución de no dejar salir de vuestras manos sin provecho, es decir, sin resultado escrito, ningún libro leído, hojeado, sobre el cual hayáis detenido vuestros ojos algún tiempo". (Alberto Collignon. "La religión des lettres".)

"Jamás se aprende nada cuando no se hace otra cosa que leer, en necesario extraer y tornar en sustancia propias las cosas que se quieren conservar penetrándose de su esencia". (Montaigne. "Ensayos".)

"Procede hacer notas y extractos cuando se quiere leer con fruto". (Mirabeau. "Lettres d'amour". París, 1874).

"La única forma de sacar partido de mis lecturas sería hacer de ellas extractos sazonados". (Michelet. "Mon Journal". París, 1888).

"¿Ven ustedes aquí estos volúmenes inmensos depositados sobre mi bureau? Es que durante más de treinta años he escrito todo aquello que

en mis lecturas he encontrado de mayor relieve. Algunas veces me he limitado a simples indicaciones, otras he transcrito, palabra por palabra, párrafos esenciales, continuamente les he acompañado de algunas notas, y, seguidamente, también he añadido esos pensamientos, esas ilustraciones repentinas que se extinguirán sin fruto si su luz no quedara sujeta por la escritura. Conducido por el torbellino revolucionario a diversos países de Europa, jamás me han abandonado estos extractos, y durante ellos nadie sabe con cuanto placer he recorrido esta inmensa colección. Cada pasaje revela en mí un conjunto tumultuoso de ideas interesantes y de recuerdos malancólicos mil veces más dulce que todo aquello que hemos convenido en llamar placeres..." (Joseph de Maistre. "Les soirées de Saint Pétersbourg". Lyon, 1870). Nota: Las presentes citas fueron tomadas del libro del Doctor Don Javier Lasso de la Vega, Titulado "Como se hace una tesis doctoral", págs. 40-41. Fundación Universitaria Española, Alcalá, 93. Madrid, 1977.

EL ESQUEMA

Huelga comentar que el objetivo principal del esquema es marcar las directrices del trabajo. De aquí, la recomendación de confeccionarlo con extremado cuidado si no queremos que nuestro posterior esfuerzo se hunda tan aparatosamente como el edificio que ha sido construido, al amparo de unos planos mal concebidos y peor trazados.

Téngase presente que el esquema son los "cimientos" del "plan". Nos aporta una primera visión de nuestro trabajo. Es, pues, un conjunto de ideas "principales" que conllevarán divisiones, subdivisiones y cuantos apartados y subapartados precisen las mismas, para exponer lo más completamente posible nuestro pensar.

El esquema desarrolla nuestra idea principal. Es decir, el tema, asunto, o título que hemos elegido para disertar sobre él.

Sirva, como ejemplo, la experiencia del autor del presente trabajo.

El continuo contacto que, en su concepto de director de Empresa de servicios profesionales de mecanografía, mantuvo- y sigue manteniendo-, con tesinados y doctorados, le puso de manifiesto las dificultades que, en mayor o menor medida, encontraban los aspirantes a licenciados o doctores, a la hora de redactar y mecanografiar sus trabajos.

Lo dicho constituyó la fuente de *inspiración* del presente estudio.

Habíamos hallado tema o asunto sobre el que poder escribir.

Tras el primer proceso de la composición literaria (*inspiración*), se impuso, por rigurosa lógica, la "*meditación*" ¿Cuáles eran exactamente esas dificultades? Fueron tantas, y de tan variada índole, las halladas que se anotaron en un cuaderno. Allí estaban una serie de indicaciones escritas sin el menor orden. Un detenido estudio nos permitió agruparlas en varias "familias", tales como:

-Ortografía

-Sintaxis

-Dudas al dar instrucciones mecanográficas.

Surgió, así, un embrión del esquema, insuficiente a todas luces, para trazar un plan para seguir. La "*inspiración*" y la "*meditación*" no bastaron. Se impuso la "*investigación*", que se llevo a cabo, preguntando a nuestros amigos "licenciados" y "doctores" qué dificultades habían encontrado al redactar sus trabajos. Una gran mayoría nos informaron de que la mayor dificultad había consistido en "dar vida" a sus ideas, es decir "componerlas". A nuestro embrión de esquema añadimos una nueva "familia": "La composición literaria".

Nuestro esquema, ordenado y titulado con más o menos acierto, se convirtió en los siguientes puntos o capítulos principales, no sin antes haber sido objeto de numerosos cambios o modificaciones.

I.- LA COMPOSICIÓN LITERARIA

II.- REDACCIÓN DEL TRABAJO INTELLECTUAL

III.- FORMALIDADES QUE SE OBSERVAN EN LA REDACCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL TRABAJO INTELLECTUAL

IV.- PUNTOS DEBILES DE LA GRAMÁTICA

V.- LA ORTOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Será interesante que el tesinando o doctorando conozca el esquema de Schluter (1), con respecto al orden que debe respetar en la investigación que le ocupe.

1. Selección del tópico, asunto o materia
2. Estudio del campo a que se extiende y estado del problema.
3. Desarrollo y confección de la bibliografía
4. Planteamiento y definición del problema

(1) how to do research work. s. i., Prentice-Hall, 1926

5. Diferenciación de los distintos elementos del problema. Análisis esquemático del mismo
6. Clasificación de los diversos elementos de las partes del problema.
7. Determinación de hechos o evidencias correspondientes a las bases 5 y 6.
8. Apreciación de la utilidad de los datos recogidos.
9. Ensayo de posible solución del problema.
10. Reunión de datos, hechos e informaciones.
11. Sistematización y arreglo de los hechos e informes.
12. Análisis e interpretación de los hechos.
13. Ordenación de los hechos o datos para su presentación.
14. Selección de citas, referencias y notas.
15. Desarrollo de la forma y estilo de la exposición.

- | | |
|-----------|-----------------------|
| 4. | (Capítulo principal) |
| 4.4 | (Capítulo secundario) |
| 4.4.1 | (Párrafo) |
| 4.4.1.2 | (Subpárrafo) |
| 4.4.1.2.1 | (Apartado) |

La norma UNE 1 002, indica que sólo se numerarán los párrafos y apartados que lleven título.

Pero sucede casi siempre, a pesar de disponer de un guión detenidamente estudiado, tener que cambiar la idea, añadir, suprimir o modificar, esto o aquello. Este hecho, no puede desanimarnos. Es evidente que nuestra obra se va perfeccionando. Cuando añadimos, es porque estaba incompleto, si suprimimos, es porque "no venía al caso", y si modificamos, es porque no nos convencía tal o cual exposición.

EL GUIÓN

La más inmediata preocupación del tesinando o doctorando consistirá en completar el esquema, es decir en dividir a cada voz principal en cuantas partes, capítulos, divisiones, secciones, etc. Precise, manteniendo un riguroso orden expositivo de ideas que aclaren, dentro de la lógica más sencilla y natural nuestro pensar, y esto sólo se conseguirá si escribimos bajo títulos, subtítulos o derivados, claros y precisos, en los que nuestro disertar responda a la exactitud más exigente.

Por razones de laconismo, remitimos al lector a nuestro apartado "NUMERACIÓN DE LAS DIVISIONES Y SUBDIVISIONES"-Ejemplo de un índice de materias-, al índice general del presente libro, o al de cualquier otro, en donde encontrará ejemplos de lo que es un guión.

En cuanto a la forma de confeccionar el guión, anotaremos dentro de las "voces" principales o capítulos del esquema a cuantos títulos, subtítulos y derivados queramos desarrollar. Salvo excepciones, observaremos que nuestra aportación es insuficiente y que necesitamos ampliar el estudio. Solo la consulta de la bibliografía atañedora a nuestros fines nos solucionará el problema. Repasemos, pues, nuestro fichero bibliográfico, examinemos los índices de nuestros libros. Miles de sugerencias, indicaciones y aclaraciones surgirán por doquier y nos permitirán titular y subtítular el esquema.

Al amparo de la "numeración decimal", la pauta para seguir, en la confección del guión, es la siguiente:

Eco, Umberto: Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. 3ª ed, México, Editorial Gedisa, S.A.+ Representaciones Editoriales, S.A. 1977 (Colección Libertad y Cambio. Serie práctica) p.p. 27-68



RECIBO DE ENTREGA

COMO SE HACE UNA TESIS

II LA ELECCIÓN DEL TEMA

II.1. ¿Tesis monográfica o tesis panorámica?

La primera tentación del estudiante es hacer una tesis que hable de muchas cosas. Si el estudiante se interesa por la literatura, su primer impulso es hacer una tesis titulada La literatura de hoy. Siendo necesario restringir el tema por la literatura española desde la posguerra hasta los años setenta.

Estas tesis son muy peligrosas. Se trata de temas que alterarían la sangre a estudiosos bastante más maduros. Para un estudiante veinteañero se trata de un desafío imposible. O hace una vulgar reseña de nombres y de opiniones corrientes, o da a su obra un sesgo original (y siempre se le acusaría de omisiones imperdonables). El autor contemporáneo Gonzalo Torrente Ballester publicó en 1961 un Panorama de la literatura española contemporánea (Ediciones Guadarrama).¹ Pues bien, si se hubiera tratado de una tesis doctoral le habrían suspendido, a pesar de los cientos de páginas impresas. Pues se hubiera achacado a su negligencia o a su ignorancia el no haber citado algunos nombres que la mayoría consideraba muy importantes, o haber dedicado capítulos enteros a autores supuestamente "menores" y breves comentarios a autores considerados "mayores". Naturalmente, teniendo en cuenta que se trata de un estudioso cuya preparación histórica y agudeza crítica son bien conocidas, todos comprenden que estas exclusiones y estas desproporciones eran voluntarias, y que una ausencia era críticamente mucho más elocuente

que una página de disertación. Pero si la misma gracia la hace un estudiante de veintidós años ¿quién garantiza que tras el silencio no hay una gran malicia y que las omisiones sustituyen a unas páginas críticas escritas en otro lugar —o que el autor *sabría* escribir?

En este tipo de tesis el estudiante normalmente acusa después a los componentes del tribunal de no haberle comprendido, pero los componentes del tribunal no podían comprenderle; por consiguiente, una tesis demasiado panorámica constituye siempre un acto de soberbia. No es que la soberbia intelectual —en una tesis— sea algo rechazable *a priori*. Se puede incluso decir que Dante era un mal poeta: pero hay que decirlo al cabo de trescientas páginas, como mínimo, de intenso análisis de los textos de Dante. Estas demostraciones no pueden estar presentes en una tesis panorámica. Y precisamente por ello será oportuno que el estudiante, en vez de *La literatura española desde la posguerra hasta los años setenta*, elija un título más modesto.

Diré rápidamente qué sería lo ideal: no *Las novelas de Aldecoa*, sino más bien *Las diferentes reacciones de "Ave del Paraíso"*. ¿Aburrido? Puede ser, pero como desafío es más interesante.

Después de todo, pensándolo bien, es una cuestión de astucia. Con una tesis panorámica sobre cuarenta años de literatura el estudiante se expone a todas las objeciones posibles. ¿Cómo podría resistir el ponente o un simple miembro del tribunal la tentación de mostrar que conoce a un autor menor que el estudiante no ha citado? Basta con que cada miembro del tribunal observe tres omisiones hojeando el índice, para que el estudiante se convierta en blanco de una ráfaga de acusaciones que harán que su tesis parezca una sarta de disparates. En cambio si el estudiante ha trabajado seriamente sobre un tema muy preciso, se encuentra controlando un material desconocido para la mayor parte del tribunal. No estoy sugiriendo un truquito barato; será un truco, pero no barato puesto que cuesta trabajo. Ocurre simplemente que el aspirante se presenta como "experto" frente a un público menos experto que él, y visto que se ha tomado el trabajo de llegar a ser experto, justo es que goce de las ventajas de su situación.

Entre los dos extremos, desde la tesis panorámica sobre cuarenta años de literatura hasta la estrictamente monográfica en torno a variantes de un texto breve, existen muchos

1. La obra citada por Eco es Gianfranco Contini, *Letteratura Italiana Ottocento-Novecento* (1957, Sansón Accademia) (N. De los T)

estudios intermedios. De esta manera, se podrían especificar temas como *Las experiencias literarias vanguardistas de los años cuarenta*, o bien *Tratamiento literario de la geografía en Juan Benet y Sánchez Ferlosio*, o incluso *Afinidades y diferencias en tres poetas postistas: Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Gloria Fuertes*.¹

Trasladando el caso a las facultades de ciencias, en un librito de tema afín al nuestro se da un consejo aplicable a todas las materias:

El tema Geología, por ejemplo, es demasiado amplio. Vulcanología, como rama de la geología, sigue siendo demasiado extenso. Los volcanes en Méjico podría dar lugar, a un buen ejercicio, aunque un tanto superficial. Una limitación sucesiva daría origen a un estudio de mas valor: La historia del Popocatepetl (que uno de los conquistadores de Cortés probablemente escaló en 1519 y que no tuvo una erupción violenta hasta 1702). Un tema mas limitado, que concierne a un número menor de años, sería El nacimiento y la muerte aparente del Parícutín (del 20 de febrero de 1943 al 4 de marzo de 1952).²

Pues bien, yo aconsejaría el último tema. Con la condición de que, llegados a este punto, el aspirante diga todo lo que haya que decir sobre ese maldito volcán.

1. En el original: *La letteratura italiana dal dopoguerra agli anni sessanta; I romanzi di Fenoglio; Le diverse redazioni de "partigiano Johnny"; La neo-avanguardia letteraria degli anni sessanta; L'immagine delle Langghe in Pavese e Fenoglio; Affinita e differenze in tre scrittori "fantastici": Sabino, Buzzati e Landolfi. (N. de los T)*

2. C. W. Cooper y E. J. Robins, *The Term Paper – A Manual and Model*, Stanford, Stanford University Press, 4a ed, 1967, pág 3.

Hace tiempo se me presentó un estudiante que quería hacer la tesis sobre *El símbolo en el pensamiento contemporáneo*. Era una tesis imposible. Por lo menos yo no sabía qué quería decir "símbolo", y, de hecho, es un término que muda de significado según los autores; a veces, en dos autores diferentes quiere decir dos cosas absolutamente opuestas. Considérese lo que los lógicos formales o los matemáticos entiendan por [símbolos], las expresiones privadas de significado que ocupan un puesto definido con funciones precisas en el calculo formalizado (como las a y las b o las x y las y de las formulas algebraicas], mientras que otros autores lo entienden como forma llena de significados ambiguos, tal el caso de las imágenes que recorren los sueños, que pueden referirse a un árbol, a un órgano sexual, al deseo de crecimiento y así sucesivamente. ¿Cómo se puede, entonces, hacer una tesis con este título? Habría que analizar todas las acepciones de símbolo en toda la cultura contemporánea,

hacer con ellas una lista que saque a la luz las afinidades y las diferencias. ver si por debajo de las diferencias hay un concepto unitario fundamental que se reitera en cada autor y en cada teoría y si las diferencias hay un concepto unitario fundamental que se reitera en cada autor y en cada teoría y si las diferencias siguen haciendo incompatibles entre si tales teorías. Pues bien, ningún filosofo, lingüista o psicoanalista contemporáneo ha sido capaz de hacer una obra así de modo satisfactorio. ¿Cómo lo conseguiría un estudioso que hace sus primeras armas y que por precoz que sea, no tiene a sus espaldas más de seis o mas de siete años de lectura adulta? Podría también hacer un trabajo inteligentemente parcial, pero estaríamos de nuevo en el panorama de la literatura española de Torrente Ballester. O bien podría proponer una teoría personal del símbolo. Dejando de lado cuanto han dicho los autores; pero en el párrafo II.2. diremos porque esta elección es discutible. Con dicho estudiante hubo una pequeña discusión. Se hubiera podido hacer una tesis sobre el símbolo en Freud y Jung, olvidando otras acepciones y confrontando únicamente las de los dos autores citados. Pero se descubrió que el estudiante no sabia alemán (y sobre el problema del conocimiento de las lenguas volveremos en el párrafo II.5). Entonces decidimos estabilizarnos en el tema *El concepto de símbolo en Pierce, Ftie y Jung*. La tesis examinaría las diferencias entre tres conceptos homónimos en tres autores diferentes, un filosofo, un critico un psicólogo; mostraría como en muchas argumentaciones en que estos tres autores son sacado a colación se cometen muchos equívocos, pues se atribuye a uno el significado que en realidad es usado por el otro. Únicamente al final, a modo de conclusión hipotética, el aspirante intentaría hacer balance para mostrar si existen analogías, y cuales son, entre tales conceptos homónimos, aludiendo también a otros autores de los que tenia conocimiento aunque por explícita limitación del tema, no quisiera y no pudiera ocuparse de ellos. Nadie le hubiera podido decir que no consideraba al autor K, puesto que la tesis era sobre X, Y, y Z, ni que citara al autor J sólo traducido, puesto que se trataría de una de alusión marginal, al fin al cabo, y la tesis pretendía estudiar por extenso y en los originales únicamente a los tres autores precisados en el título.

Hemos visto como una tesis panorámica, sin llegar a ser rigurosamente monográfica, queda

reducida a una medida justa, aceptable por todos.

Quede claro, por otra parte, que el término "monográfico" puede tener acepción más amplia que la que hemos usado aquí. Una monografía es el tratamiento de un sólo tema y como tal se opone a una "historia de" a un manual, a una enciclopedia. En este sentido también es monográfico *El tema del "mundo al revés" en los escritores medievales*. Se estudian muchos autores pero sólo desde el punto de vista de un tema específico (es decir desde la hipótesis imaginaria propuesta a modo de ejemplo, paradoja o fábula. De que los peces vuelan por el aire, de que los pájaros nadan por el agua y cosas así): Haciendo bien este trabajo se lograría una óptima monografía. Pero para hacerlo bien hay que tener presentes a todos los autores que han tratado el tema, especialmente a los menores, de los que nadie se acuerda. Por lo tanto esta tesis queda clasificada entre las monográfico-panorámicas, y es muy difícil: requiere infinidad de lecturas. Si aun y todo quisieras hacerla, haría falta restringir el campo: *El tema del "mundo al revés" en los poetas carolingios*. El campo se restringe, se sabe dónde hay que buscar y dónde no.

Naturalmente, es mucho más excitante hacer la tesis panorámica, pues entre otras cosas parece aburrido tener que ocuparse durante uno, dos o mas años del mismo autor. Pero se comprende que hacer una tesis rigurosamente monográfica no significa en modo alguno perder de vista el panorama. Hacer una tesis sobre la narrativa de Aldecoa supone tener presente el telón de fondo del realismo español, leer también a Sánchez Ferlosio o García Hortelano y examinar los narradores americanos o la literatura clásica que Aldecoa leía. Sólo insertando al autor en un panorama se le comprende y explica. Pero una cosa es utilizar el panorama como fondo y otra hacer un cuadro panorámico. Una cosa es pintar el retrato de caballero sobre fondo de un campo con un río, y otra pintar campos, valles y ríos. Tiene que cambiar la técnica, tiene que cambiar, en términos fotográficos, el enfoque. Partiendo de un autor único el panorama puede ser desenfocado, incompleto o de segunda mano.

A modo de conclusión recuérdese este principio fundamental: *cuanto más se restringe el campo mejor se trabaja y se va más seguro*. Una tesis monográfica es preferible a una tesis

panorámica. Es mejor que la tesis se asemeje más a un ensayo que a una historia o una enciclopedia.

11.2 ¿ Tesis histórica o tesis teórica?

Esta alternativa sólo es válida para ciertas materias. En realidad, en materias como historia de la matemáticas, filología romántica de la literatura alemana, una tesis no puede ser sino histórica. Y en materias como composición arquitectónica, física del reactor nuclear o anatomía comparada, normalmente se hacen tesis teóricas o experimentales. Pero existen otras materias como filosofía teórica, sociología, antropología cultural, estética, filosofía del derecho, pedagogía o derecho internacional, en que se pueden hacer tesis de los dos tipos.

Una tesis teórica es una tesis que se propone afrontar un problema abstracto que ha podido ser, o no objeto de otras reflexiones: la naturaleza de la voluntad humana, el concepto de libertad, la noción de rol social, la existencia de Dios, el código genético. Catalogados así estos temas provocan inmediatamente una sonrisa, porque hacen pensar en ese tipo de aproximaciones que Gramsci llamaba "breve guiños sobre el universo". No obstante, insignes pensadores se han ocupado de estos temas. Sólo que raras excepciones, se han ocupado de ellos como conclusión de una reflexiva de decenios.

En manos de un estudiante, con una experiencia científica necesariamente limitada, estos temas pueden dar origen a dos soluciones. La primera (que es la menos trágica) consiste en hacer la tesis definida (en el párrafo precedente) como "panorámica". Se trata del concepto de rol social, pero en una serie de autores. Y en este sentido valgan las observaciones ya hechas. La segunda solución es más preocupante, porque el doctorando cree poder resolver en el espacio de una pocas páginas el problema de Dios y la definición de la libertad. Mi experiencia que los estudiantes que han elegido temas de este tipo han hecho casi siempre tesis muy breves, sin apreciable organización interna, más parecidas a un poema lírico que a un estudio científico. Y normalmente, cuando se objeta al doctorando que su discurso está demasiado personalizado, es genérico, informal, privado de verificaciones historiográficas y de citas, responde que no ha sido comprendido, que su tesis es mucho más inteligente que otros ejercicios de banal

compilación. Puede ocurrir que sea verdad, pero una vez más la experiencia demuestra que normalmente es la respuesta dada por un aspirante con las ideas confusas y falto de humildad científica y de capacidad comunicativa. Qué hay que entender por humildad científica (que nos es una virtud de débiles sino, al contrario, una virtud de personas orgullosas) se dirá en IV.2.4. Pero no se puede excluir la posibilidad de que el doctorando sea un genio que con sólo veintidós años ha comprendido todo, y quede claro que estoy haciendo esta hipótesis sin pizca de ironía. Pero es un hecho que cuando sobre la faz de la tierra aparece un genio de tal índole, la humanidad tarda mucho en aceptarlo y su obra es leída y digerida durante cierto número de años antes de que se capte su grandeza. ¿Cómo se puede pretender que un tribunal que examina no una sino muchas tesis capte de buenas a primeras la grandeza de este corredor solitario?

Pero partamos de la hipótesis de que el estudiante es consciente de haber comprendido un problema importante; como nada surge de la nada, él elaborará sus pensamientos bajo la influencia de algún otro autor. En ese caso transforma su tesis teórica en tesis historiográfica, o lo que es lo mismo no trata el problema del ser, la noción de libertad o el concepto de acción social, sino que desarrolla temas como *El problema del ser en el primer Heidegger*, *La noción de la libertad en Kant* o *El concepto de acción social en Parsons*. Si tiene ideas originales, estas emergen también en la confrontación con las ideas del autor tratado: se pueden decir muchas cosas nuevas sobre la libertad estudiando el modo en que otros han hablado de la libertad. Y si realmente se quiere, la que había de ser su tesis teórica se convierte en capítulo final de su tesis historiográfica. El resultado será que todos podrán verificar lo que dice, porque (referidos a un pensador precedente) los conceptos que pone en juego serán públicamente verificables. Es difícil moverse en el vacío e instituir un razonamiento *ab initio*. Es preciso encontrar un punto de apoyo, especialmente para problemas tan vagos como la noción de ser o de libertad. También si se trata de genios, y especialmente si se trata de genios, nunca es humillante partir de otro autor. Además partir de un autor precedente no quiere decir hacer de él un fetiche, adorarlo; jurar sobre su palabra; al contrario, se puede partir de un autor para demostrar sus errores y sus límites. Pero se tiene un punto de

apoyo. Decían los medievales, que tenían un respeto exagerado por la autoridad de sus autores clásicos, que los modernos, aun siendo "enanos" en comparación con aquellos, al apoyarse en ellos se convierten en "enanos a hombros de gigante", con lo cual veían más allá que sus predecesores.

Todas estas observaciones no sirven para las materias aplicadas y experimentales. Si se trata de una tesis de psicología la alternativa no se plantea entre *El problema de la percepción en Piaget* y *El problema de la percepción* (si a algún imprudente se le ocurriera proponer un tema tan genéricamente peligroso). La alternativa a la tesis historiográfica es más bien la tesis experimental: *La percepción de los colores en un grupo de niños minusválidos*. Aquí el razonamiento cambia, porque es de ley afrontar de forma experimental una cuestión con tal de poseer un método de investigación y poder trabajar en condiciones razonables de laboratorio con la debida asistencia. Pero un buen estudioso experimental no empieza a examinar las reacciones de sus sujetos si antes no ha hecho al menos un trabajo panorámico (análisis de los estudios análogos ya efectuados), porque en caso contrario se corre el riesgo de inventar la pólvora, de demostrar algo que ha sido ampliamente demostrado o de aplicar métodos que han mostrado ser ruinosos (también puede ser objeto de investigación la nueva verificación de un método que todavía no ha dado resultados satisfactorios). Por eso una tesis de tipo experimental no puede ser realizada en casa ni el método puede ser inventado. También en este caso hay que partir del principio de que, si se es un enano inteligente, lo mejor es saltar a hombros de un gigante cualquiera, aunque sea de estatura modesta; o de otro enano. Más adelante habrá tiempo para avanzar a solas.

11.3. ¿Temas clásicos o temas contemporáneos?

Afrontar esta cuestión parece un intento de resucitar la clásica *querelle des anciens et des modernes*... Y en muchas disciplinas la cuestión no se plantea en absoluto (a pesar de que también una tesis de historia de la literatura latina podría versar tanto sobre Horacio como sobre la situación de los estudios horacianos en los últimos veinte años). Por otra parte es lógico que si se trata de un doctorado de historia de la literatura italiana contemporánea, no haya alternativa.

Sin embargo no es raro el caso del estudiante que, ante el consejo del profesor de literatura italiana de hacer la tesis sobre un petrarquista del dieciséis o sobre un arcade, prefiera temas como Pavese, Bassani o Sanguineti. Muchas veces la elección surge de una auténtica vocación y es difícil contradecirla. Otras veces surge de la falsa convicción de que un autor contemporáneo es más fácil y más ameno.

Hay que decir que cuanto antes que el autor contemporáneo es siempre más difícil. Es verdad que normalmente se encuentre una bibliografía más reducida, que los textos son todos fáciles de encontrar, que la primera fase de la documentación puede llevarse a cabo tanto encerrado en una biblioteca como a la orilla del mar con una buena novela entre las manos. Pero o se quiere hacer una tesis chapucera, repitiendo simplemente lo que ya han dicho otros críticos, y en ese caso el razonamiento se estanca aquí (y ya puestos se puede hacer una tesis todavía más chapucera sobre un petrarquista del dieciséis), o bien se quiere aportar algo nuevo, y en ese caso hay que reconocer que sobre un autor clásico existen por lo menos tramas interpretativas seguras sobre las cuales se puede tejer, mientras que sobre un autor moderno las opiniones son todavía vagas y discordantes, nuestra capacidad crítica se ve falseada por la falta de perspectiva y todo resulta enormemente difícil.

Es indudable que el autor clásico impone una lectura más fatigosa, una investigación bibliográfica más atenta (aunque los títulos estén menos dispersos y existan catálogos bibliográficos ya completos); pero si se entiende la tesis como la ocasión de aprender a construir una investigación, el autor clásico plantea más problemas de destreza.

Si más tarde el estudiante se siente inclinado a la crítica contemporánea, la tesis puede ser la última ocasión que tenga de enfrentarse a la literatura del pasado para ejercitar el propio gusto y la propia capacidad de lectura. Así que no estaría mal coger esta oportunidad al vuelo. Muchos grandes escritores contemporáneos, incluso de vanguardia, no han producido tesis sobre Montale o sobre Pound, sino sobre Dante o sobre Foscolo. En realidad no existen reglas precisas: y un buen investigador puede llevar a cabo un análisis histórico o estilístico sobre un autor contemporáneo con la misma penetración y precisión filológica con que se trabaja sobre un clásico.

Además el problema cambia de una a otra disciplina. En filosofía plantea quizá más problemas una tesis sobre Husserl que una tesis sobre Descartes y la relación entre "facilidad" y "legalidad" se invierte: se lee mejor a Pascal que a Carnap.

Por lo cual, el único consejo que me sentiría capaz de dar es: *trabaja sobre un contemporáneo como si fuera un clásico y sobre un clásico como si fuera un contemporáneo*. Os divertiréis más y haréis un trabajo más serio.

11.4 ¿Cuánto tiempo se requiere para hacer una tesis?

Digamos de entrada: *no más de tres años y no menos de seis meses*. No más de tres años porque si en tres años de trabajo no se ha logrado limitar el tema y encontrar la documentación, esto solo puede significar tres cosas:

- 1) Ha elegido una tesis equivocada superior a sus fuerzas.
- 2) Pertenece al tipo de los eternos descontentos que querrían decirlo todo y siguen trabajando en la tesis durante veinte años, cuando en realidad un estudioso hábil tiene que ser capaz de fijarse unos límites, aunque modestos, y producir algo definitivo dentro de estos límites.
- 3) Se le ha declarado la neurosis de la tesis; la deja de lado, la vuelve a coger, no se siente realizado, llega a un estado de gran dispersión, utiliza la tesis como excusa para muchas bajeza; este no se doctorará nunca.

No menos de seis meses; pues aunque queráis hacer el equivalente de un buen artículo de revista, que no pase de los sesenta folios, entre estudiar el planteamiento del trabajo, buscar la bibliografía, ordenar los documentos y redactar el texto, seis meses pasan en un abrir y cerrar de ojos. Desde luego, un estudioso más maduro escribe un ensayo incluso en menos tiempo pero tiene a sus espaldas años y años de lectura, de fichas, de apuntes, que el estudiante en cambio tiene que sacar de la nada.

Cuando se habla de seis meses o tres años se piensa naturalmente no en el tiempo de la redacción definitiva que puede ser de un mes o de quince días según el método con que se ha trabajado, sino más bien en el lapso de tiempo transcurrido desde que surge la primera idea de la tesis hasta la entrega del trabajo final. También puede darse el caso de un estudiante

que trabaja efectivamente en la tesis durante solo un año pero saca provecho de ideas y de lecturas que, sin saber a donde lo llevarán había acumulado durante los dos años precedentes.

Lo ideal, a mi parecer es *escoger la tesis* (con el respectivo ponente) *al finalizar el segundo año de carrera*. En ese momento ya se está familiarizado con las diversas materias y se conocen también el tema. La dificultad e incluso la situación de disciplinas que ni siquiera se ha examinado todavía. Una elección tan a tiempo no es comprometedor ni irremediable. Se dispone de un largo año para percatarse de que la idea era errónea y cambiar de tema, de ponente o hasta de disciplina. Hay que comprender bien que invertir un año en una tesis de literatura griega para darse cuenta después de que se prefiere una tesis de historia contemporánea no es en absoluto tiempo perdido: al menos se habrá aprendido a constituir una bibliografía preliminar, a fichar un texto, a organizar un resumen. Recuérdese cuanto ha sido dicho en 1.3.: una tesis sirve ante todo para aprender a coordinar las ideas, independientemente del tema.

Por eso, eligiendo la tesis al finalizar el segundo año se dispone de tres veranos para la investigación y, si se puede, para viajes de estudio; pueden elegirse las asignaturas *combinándolas con la tesis*. Desde luego, si se hace una tesis de psicología experimental es difícil coronar con ella el curso de literatura latina; pero en muchas otras materias de carácter filosófico y sociológico se puede llegar a un acuerdo con el profesor en cuanto a algún texto, quizás en sustitución de los prescritos, que reconduzca la marcha del curso al ámbito del propio interés dominante. Cuando esto es posible sin retorcimientos dialécticos o truquillos pueriles, un profesor inteligente prefiere siempre que el estudiante prepare un examen "motivado" y orientado y no un examen casual, forzado, preparado sin pasión, solo para superar un escollo inevitable.

Elegir la tesis al finalizar el segundo año significa que hay tiempo hasta octubre del cuarto para doctorarse en el plazo ideal, habiendo dispuesto de dos años completos.

Nada impide elegir antes las tesis. Nada impide elegirla después, si se acepta la idea de entrar una vez empezado el curso. Todo indica que no hay que elegirla demasiado tarde.

También porque una buena tesis tiene que ser discutida a cada paso con el ponente; dentro de los límites de lo posible. Y no tanto por atosigar

al profesor, sino porque escribir una tesis es como escribir un libro, es un ejercicio de comunicación que supone la existencia de un público y el ponente es la única muestra de público competente de que dispone el estudiante en el curso de su propio trabajo. Una tesis hecha en el último momento obliga al ponente a hojear rápidamente los capítulos o directamente el trabajo ya terminado. Luego, si el ponente la ve en el último momento y está descontento del resultado, atacará al aspirante en la sesión del tribunal con desagradables resultados. Desagradables también para el ponente, que no tiene por qué llegar a la sesión con una tesis que no le gusta: también es una derrota para él. Si él realmente cree que el doctorando no conseguirá encajar en el tema escogido, se lo debe decir antes aconsejándole que haga otra tesis o que espere todavía un poco. Si luego el aspirante, a pesar de estos consejos, considera que el ponente no tiene razón o que el problema del tiempo es discriminatorio para él, afrontará igualmente el riesgo de una lectura de tesis borrascosa pero al menos lo hará sobre aviso.

De todas estas observaciones se deduce que la tesis de seis meses, aunque se admite como menor, no es en modo alguno lo mejor (a menos que, como se decía, el tema elegido permita sacar jugo durante los últimos seis meses a experiencias elaboradas durante los años precedentes).

No obstante pueden existir casos de necesidad en los que haga faltas resolver todo en seis meses. Y en tal caso se trata de encontrar un tema que se pueda afrontar de manera digna y seria en ese período de tiempo. No quisiera que todo este discurso fuera tomado en un sentido demasiado comercial, como si estuviéramos vendiendo "tesis de seis meses" y "tesis de seis años", a precios diversos y para todo tipo de clientes. Pero lo cierto es que también puede existir una buena tesis de seis meses.

Los requisitos de la tesis de seis meses son:

- 1) el tema tiene que estar delimitado;
- 2) el tema a ser posible será contemporáneo para no tener que ir a buscar una bibliografía que se remonte hasta los griegos; o bien tiene que ser un tema marginal sobre el que se haya escrito poquísimo;
- 3) los documentos de todo tipo tienen que estar disponibles en una zona restringida y serán de fácil consulta.

Pongamos algunos ejemplos. Si elijo como

tema *La iglesia de Santa María del Castillo de Alessandria*, puedo suponer que encontraré todo lo que me sirva para reconstruir la historia y las vicisitudes de las restauraciones en la biblioteca pública de Alessandria o en los archivos de la ciudad. Digo "puedo suponer" porque hago una hipótesis, y me pongo en la situación de un estudiante que está buscando una tesis de seis meses. Pero antes de lanzarme a la ejecución del proyecto tendría que informarme para verificar si mi hipótesis es válida. Además tendría que ser un estudiante que viviera en la provincia de Alessandria; si vivo en la otra punta de Italia he tenido una pésima idea. Aún hay otro "pero". Si hay documentos disponibles pero se trata de manuscritos medievales nunca publicados, tendría que saber algo de paleografía, esto es, poseer una técnica de lectura y desciframiento de los manuscritos. Y en este tema que tan fácil parecía, se hace difícil. En cambio si descubro que todo está publicado, por lo menos desde el siglo XIX en adelante, me muevo sobre seguro.

Otro ejemplo. Raffaele Lacapria es un escritor italiano contemporáneo que solo ha escrito tres novelas y un ensayo. Han sido publicados todos por el mismo editor, Bompiani. Imaginemos una tesis que se titule *El éxito de Raffaele Lacapria en la crítica italiana contemporánea*. Teniendo en cuenta que normalmente cada editor tiene en sus propios archivos los recortes de todos los ensayos críticos y artículos aparecidos sobre sus autores, tras una serie de sesiones en la sede en la casa editora de Milán podré suponer que he catalogado la casi totalidad de los textos que me interesan. Además el autor vive y puedo escribirle o entrevistarle obteniendo por medio de él otras indicaciones bibliográficas y, casi seguro, fotocopia de textos que me interesan. Naturalmente un ensayo crítico me conducirá a otros autores con los que Lacapria es comparado o contrapuesto. De todas maneras si he elegido a Lacapria es porque tenía algún interés por la literatura italiana contemporánea; de no ser así la decisión ha sido tomada cínicamente, en frío, y al mismo tiempo con precipitación.

Otra tesis de seis meses: *La interpretación de la segunda guerra mundial en los libros de historia para enseñanza media de los últimos cinco años*. Quizá sea un poco complejo localizar todos los libros de historia en circulación, pero después de todo las editoriales escolares no son tantas. Una vez que disponéis de los textos o tenéis fotocopios, sabido es que estas disertaciones ocupan pocas páginas y que el trabajo de

comparación se puede hacer, y bien hecho, en poco tiempo. Naturalmente, no se puede juzgar de que modo habla un libro sobre la segunda guerra mundial sino se confronta este tratamiento específico con el cuadro histórico general que ofrece el libro; por eso hay que trabajar un poco en profundidad. Tampoco se puede empezar sin haber tomado como parámetro media docena de historias acreditadas de la segunda guerra mundial. Quede claro que si se eliminasen todas estas formas de control crítico, la tesis se podría hacer no en seis meses sino en una semana; pero entonces no sería una tesis de doctorado, sino un artículo de periódico, quizá agudo y brillante pero incapaz de mostrar la capacidad de investigación del doctorando.

Ahora bien, si lo que se quiere hacer es la tesis de seis meses pero trabajando una hora al día entonces es inútil seguir discutiendo. Volved a mirar los consejos dados en el párrafo 1.2. Copiad una tesis cualquiera y se acabó el problema.

11.5 ¿Es necesario conocer idiomas extranjeros?

Este párrafo no concierne a los que preparan una tesis sobre una lengua o una literatura extranjeras. En realidad cabe esperar que todos estos conozcan la lengua sobre la cual hacen la tesis. Cabría también esperar que, si se hiciera una tesis sobre un autor francés, esta tesis fuera escrita en francés. En muchas universidades extranjeras se hace así, y es justo.

Pero expongamos el problema del que hace una tesis de filosofía, de sociología, de derecho, de ciencias políticas, de historia, de ciencias naturales. Surge siempre la necesidad de leer un libro escrito en un idioma extranjero, aunque la tesis fuera de historia de España, incluso si fuera sobre Cervantes o sobre la Inquisición, dado que ilustres especialistas en Cervantes o en la Inquisición han escrito en inglés o en alemán.

Normalmente en estos casos se aprovecha la ocasión de la tesis para empezar a leer en una lengua que no se conoce. Interesados por el tema, con un poco de trabajo se empieza a comprender algo. Muchas veces una lengua se aprende así. Normalmente luego no se consigue hablarla, pero se puede leer. Siempre es mejor que nada.

Si sobre un determinado tema existe un único libro en alemán y no se conoce el alemán, se puede resolver el problema haciéndose leer los capítulos considerados más importantes por

alguien: se tendrá el pudor de no basarse demasiado en ese libro, pero al menos se podrá incluir legítimamente en la bibliografía puesto que ha sido examinada.

Pero todos estos son problemas secundarios. El principal problema es: *Es preciso escoger una tesis que no implique el conocimiento de lenguas que no conozco y que no estoy dispuesto a aprender.* Muchas veces se escoge una tesis sin saber los riesgos que se corren. En consecuencia nos proponemos considerar algunos casos imprescindibles:

1) *No se puede hacer una tesis sobre un autor extranjero si este no es leído en su lengua original.* Esta verdad es evidente si se trata de un poeta, pero muchos creen que para una tesis sobre Kant, sobre Freud o sobre Adam Smith tal precaución no es necesaria. Pero lo es y, por dos razones: en primer lugar, estos autores no siempre tienen todas sus obras traducidas, incluso a veces la ignorancia de un escrito menor puede comprometer la comprensión de su pensamiento o de su formación intelectual; segundo lugar, la mayor parte de la bibliografía sobre un autor dado suele estar en la lengua que él escribía, y si el autor está traducido no siempre están sus intérpretes; por último las traducciones siempre hacen justicia al pensamiento de un autor; y hacer una tesis significa justamente redescubrir su pensamiento original sobre todo ahí donde ha sido falseado por las traducciones o por las vulgarizaciones de diversos tipos. Hacer una tesis significa quiere decir ir más allá de las fórmulas difundidas por los manuales escolares, del tipo "Foscolo es clásico y Leopardi es romántico", "Platón es idealista y Aristóteles realista" o "Pascal está por el corazón y Descartes por la razón".

2) *No se puede hacer una tesis sobre un tema si las obras más importantes que se refieren a él están escritas en una lengua que no conocemos.* Un estudiante que supiera perfectamente alemán y que no supiera francés, hoy en día no podría hacer una tesis sobre Nietzsche, que sin embargo escribió en alemán: y es que de diez años a esta parte algunas de las más interesantes revalorizaciones de Nietzsche han sido escritas en francés. Lo mismo vale para Freud: sería difícil releer al maestro vienés sin tener en cuenta todo lo que han leído en los revisionistas americanos o los estructuralistas franceses.

3) *No se puede hacer una tesis sobre un autor o sobre un tema leyendo solo las obras escritas en las lenguas que conocemos.* ¿Quién os

asegura que la obra decisiva no ha sido escrita en la única lengua que conocemos? Realmente este tipo de consideraciones puede conducir a la neurosis, pero es preciso andar con tino. Existen reglas de corrección científica en virtud de las cuales es lícito, si sobre un autor inglés se ha escrito algo en japonés, advertir que se conoce la existencia de tal estudio pero no se ha leído. Este "permiso para ignorar" se extiende normalmente a las lenguas no occidentales y a las lenguas esclavas, de modo que se da el caso de estudios muy serios sobre Marx que admiten no haber tomado conocimiento de obras en ruso. Pero en estos casos el estudioso serio siempre puede saber (y demostrar que lo sabe) qué dicen, o síntesis, esas obras, dado que existen críticas o extractos con resúmenes fáciles de encontrar. Normalmente las revistas científicas o soviéticas, bulgarias, checoslovacas, israelitas, etc. ofrecen al pie resúmenes de los artículos en inglés o francés. Y he aquí que incluso si se trabaja sobre un autor francés puede ser lícito no saber ruso, pero es imprescindible leer por lo menos en inglés a fin de cercar el problema.

Por ello antes de establecer el tema de una tesis hay que ser astuto y echar una primera ojeada a la bibliografía existente para estar seguros de que no hay dificultades lingüísticas notables.

Ciertos casos se conocen por anticipado. Es impensable hacer una tesis de filología griega sin saber alemán, pues sobre esta materia hay cantidad de estudios importantes en alemán.

En todo caso la tesis sirve para hacerse con una ligera noción terminológica general de todas las lenguas occidentales, por que aunque no se lea el ruso es necesario por lo menos ser capaz de reconocer los caracteres cirílicos y comprender si un libro determinado habla de arte o de ciencia. Al leer el cirílico se aprende en una noche, y a saber *iskussivo* significa arte y *nauka* ciencia se llega después de haber comparado algunos títulos. Tampoco es cuestión de aterrorizarse; es preciso entender la tesis como una ocasión única para hacer algunos ejercicios que nos servirán mientras vivamos.

Todas estas observaciones no tienen en cuenta que lo mejor, si se tiene que afrontar una bibliografía extranjera, es armarse de valor e ir a pasar algún tiempo al país en cuestión: pero estas soluciones son costosas y aquí se trata de aconsejar también al estudiante que no tiene esas posibilidades.

Pero hagamos una última hipótesis, la más conciliadora. Supongamos que un estudiante se interesa por el problema de percepción visual aplicando a la temática de las artes. Este estudiante *no conoce lenguas extranjeras y no tiene tiempo para aprenderlas* (o tiene bloqueos psicológicos: hay personas que aprenden sueco en una semana y otras que en diez años no consiguen hablar admisible francés). Además tiene que hacer, por motivos económicos, una tesis de seis meses. Con todo está sinceramente interesado por el tema; quiere terminar con la universidad para ponerse a trabajar pero tiene intención de continuar con el tema ya elegido y de profundizarlo con más calma. También tenemos que pensar en él.

Bueno, este estudiante puede ponerse un tema del tipo *Los problemas de la percepción visual en su relación con las artes figurativas en algunos autores contemporáneos*. Será oportuno trazar en primer lugar un cuadro de la problemática psicológica del tema, y sobre esto hay una serie de obras traducidas, desde *Ojo y cerebro* de Gregory hasta los textos importantes de psicología de la forma y de la psicología tradicional. Después se puede considerar la temática de tres autores, por ejemplo Arnheim por su enfoque desde la Gestalt, Gombrich por el semiológico-informacional y Panofski por sus ensayos sobre la perspectiva desde el punto de vista iconológico. En estos tres autores se debate bajo tres puntos de vista diferentes la relación entre naturalidad y "culturalidad" de la percepción de las imágenes. Para situar a estos tres autores en un panorama de fondo existen algunas obras de conexión, por ejemplo de los libros de Gillo Dorfles. Una vez trazadas estas tres perspectivas, el estudiante querrá releer los aspectos problemáticos que ha encontrado a la luz de una obra de arte particular, quizá planteándose una interpretación ya clásica (por ejemplo el modo en que Longhi analiza a *Piedro della Francesca*) e integrándola con los datos más "contemporáneos" que han recogido. El producto final no será en absoluto original, se quedará a mitad entre la tesis panorámica y monográfica, pero habrá sido posible elaborarlo a partir de traducciones. Al estudiante no se le reprochará no haber leído *todo* Panofski, hasta lo que solo existe en alemán o en inglés porque no se trata de una tesis *sobre* Panofski, sino una tesis sobre un problema en que el recurso a Panofski cuenta solamente en serios aspectos, como referencia a algunas cuestiones.

Como ya se ha dicho en el párrafo II.1., este tipo de tesis no es el más aconsejable por que corre el peligro de que dar incompleta y genérica: quede claro que se trata de un ejemplo de tesis de seis meses para un estudiante urgentemente interesado en reunir datos preliminares sobre un problema que se toma a pecho. Es una solución de repuesto pero al menos puede ser resuelta de modo digno.

En todo caso, si no conocen lenguas extranjeras y no se puede aprovechar la preciosa ocasión de la tesis para empezar a aprenderlas, la solución más razonable es la tesis sobre un tema específicamente castellano en el que las referencias a literatura extranjera sean fáciles de eliminar o de resolver recurriendo a unos pocos textos ya traducidos. Así, el que quisiera hacer una tesis sobre *Modelos de novela histórica en el "Sancho Saldaña" de Espronceda*, habría de tener algunas nociones básicas sobre los orígenes de la novela histórica y sobre Walter Scott (además, naturalmente, de conocer la polémica del siglo XIX sobre este tema y el de la autoría del *Sancho Saldaña*), pero podría encontrar algunas obras de consulta en nuestra lengua y tendría la posibilidad de leer en castellano al menos las obras más importantes de Scott, sobretodo buscando en bibliotecas las traducciones del siglo XIX. Y todavía plantearía menos problemas un tema como *La influencia de Maragall en el catalán literario moderno*. Naturalmente, evitando partir de optimismos preconcebidos; y valdrá la pena consultar las bibliografías para ver si hay autores extranjeros que han tratado el tema y cuáles son. 1

II.6 ¿Tesis Científica o tesis política?

A partir de la protesta estudiantil de 1968 se ha estado estableciendo la opinión de que no se deben hacer tesis sobre temas "culturales" o libresco sino más bien tesis ligadas a intereses directos políticos y sociales. Si la situación es esta, entonces el título del presente capítulo es una provocación y un engaño porque hace pensar que una tesis "política" no es "científica". Ahora bien, en la universidad se habla a menudo de ciencia, científicidad, investigación científica, valor científico de un trabajo, y estos términos pueden dar lugar bien a equívocos involuntarios, bien a mixtificaciones, bien a ilícitas sospechas de embalsamamiento de cultura.

11.6.1 ¿Qué es la científicidad?

Para algunos la ciencia se identifica con las ciencias naturales o con la investigación sobre bases cuantitativas:

1. Las tesis propuestas por Eco son: *Modelli del romanzo storico nella opere narrative di Garibaldi y L'influenza del Guerrazzi nella cultura risorgimentale italiana*. (N. de los T)

una investigación no es científica si no procede mediante fórmulas y diagrama. En tal caso, sin embargo, no sería científica sobre la moral en Aristóteles pero tampoco lo sería una investigación sobre ciencia de clase y revuelta rurales durante la reforma protestante. Evidentemente no es este el sentido que se da al "término científico" en la universidad. Por eso intentamos definir bajo que criterio un criterio puede llamarse científico en sentido amplio.

El modelo puede muy bien ser el de las ciencias naturales tal como están planteadas desde el principio de la edad moderna. Una investigación científica cuando cumple los siguientes requisitos:

1) La investigación versa sobre *un objeto reconocible y definido de tal modo que también sea reconocible por los demás*. El término objeto no tiene necesariamente un significado físico. También la raíz cuadrada es un objeto aunque nadie la haya visto nunca. La clase social es un objeto de investigación, aunque alguno pudiera objetar que solo se conocen individuos o medias estadísticas y no clases en sentido estricto. Pero según esto tampoco tendría realidad física la clase de todos los números enteros superiores al 3725, de la cual, sin embargo, un matemático se podría ocupar estupendamente. Definir el objeto significa entonces definir las condiciones bajo las cuales podemos hablar en base a unas reglas que nosotros mismos estableceremos o que otros han establecido antes que nosotros. Si establecemos las reglas en base a las cuales un número entero superior al 3725 puede ser reconocido cuando se encuentra, hemos establecido las reglas de reconocimiento de nuestro objeto. Naturalmente surgen problemas si tenemos que hablar, por ejemplo, de ser un fabuloso cuya inexistencia reconoce la opinión común, como por ejemplo el centauro. Llegados a este punto tenemos tres alternativas. En primer lugar podemos decidirnos a hablar de los centauros tal y como se presentan en la mitología clásica, y así nuestro objeto llega a ser

públicamente reconocible y localizable, pues tenemos que vérnoslas con textos (verbales o visuales) en que se habla de centauros. Entonces se tratará de decir qué características ha de tener un ente de los que habla la mitología clásica para ser reconocido como centauro.

En segundo lugar podemos intentar una indagación hipotética sobre las características que *tendría* que tener una criatura viviente en un mudo posible (que no es el real) para poder ser un centauro. En tal caso habríamos de definir las condiciones de subsistencia de este mundo posible advirtiendo que toda nuestra disertación se desenvuelve en el ámbito de esta hipótesis. Si nos mantenemos rigurosamente fieles a la empresa de partida, podemos decir entonces que nos ocupamos de un "objeto" que tiene alguna posibilidad de ser objeto de indagación científica.

En tercer lugar podemos decidir que tenemos pruebas suficientes para demostrar que los centauros existen de verdad. Y en tal caso, para constituir un objeto susceptible de discurso tendremos que presentar pruebas (esqueletos, restos óseos, huellas sobre lava solidificada, fotografías hechas con rayos infrarrojos en los bosques de Grecia o todo lo que queramos) tales que los demás puedan admitir que, por correcta o errónea que sea nuestra tesis, se trata de algo sobre lo que se puede hablar.

Naturalmente este ejemplo es paradójico y no creo que nadie quiera hacer tesis sobre los centauros, sobre todo en lo que concierne a la tercera alternativa, pero me urgía mostrar como siempre puede constituirse un objeto de investigación públicamente reconocida, en unas condiciones dadas. Y se puede hacer con los centauros, otro tanto se podría decir de nociones como el comportamiento moral, los deseos, los valores o la idea de progreso histórico.

2) La investigación tiene que decir sobre ese objeto *cosas que todavía no han sido dichas* o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas. Un trabajo matemáticamente exacto que viniera a demostrar con los métodos tradicionales el teorema de Pitágoras no sería un trabajo científico, pues no añadiría nada a nuestro conocimiento. Como máximo sería un buen trabajo de divulgación, como un manual que enseñase a construir una caseta para el perro usando madera, clavos, cepillo, sierra y martillo. Como ya habíamos dicho en 1.1. una tesis de *compilación* también puede ser científicamente útil por que el compilador ha

reunido y correlacionado de manera orgánica las opiniones ya expresadas por otros sobre el mismo tema. Del mismo modo un manual de instrucciones sobre como hacerse una caseta para el perro no es un trabajo científico, pero una obra que compare y comente todos los métodos conocidos para hacer una caseta ya puede plantear alguna modesta pretensión de científicidad.

Hay que tener presente una cosa: que una obra de compilación sólo tiene sentido si no existe todavía ninguna parecida a ese campo. Si ya existen obras comparativas sobre sistemas de casetas para perros, hacer otra igual es pérdida de tiempo (o un plagio).

3) La investigación tiene que ser útil a los demás. Es útil un artículo que presente un nuevo descubrimiento sobre el comportamiento de las partículas elementales. Es útil un artículo que cuente como ha sido descubierta una carta inédita de Leopardi y la transcriba por entero. Un trabajo es científico (una vez observados los requisitos de los puntos 1 y 2) si añade algo a lo que la comunidad ya sabía y ha de ser tenido en cuenta, al menos en teoría, por todos los trabajos futuros sobre el tema. Naturalmente, la importancia científica es proporcional al grado de indispensabilidad que presenta la contribución. Hay contribuciones de las que los estudiosos, de lo contrario las tendrían en cuenta, no pueden decir nada bueno. Y existen otras que los estudiosos harán bien teniendo en cuenta, aunque no pasa nada si no lo hacen. Recientemente han sido publicadas unas cartas que James Joyce escribía a su mujer sobre problemas sexuales abrasadores. Indudablemente al que mañana estudie la génesis del personaje de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce le convendrá saber que en su vida privada Joyce atribuía a su mujer una sexualidad vivaz y desenvuelta, como la de Molly; y por ello se trata de una útil contribución científica. Por otra parte existen admirables interpretaciones de *Ulises* en que el personaje de Molly ha sido encuadrado con exactitud a pesar de faltar estos datos: en consecuencia se trata de una contribución no indispensable. En cambio, cuando se publicó *Stephen Hero*, la primera versión de la novela de Joyce *Portrait of the Artist as a Young Man*, todos advirtieron que era fundamental tenerla en cuenta para comprender el desarrollo del escritor irlandés. Era una contribución científica indispensable.

Ahora bien, podría ocurrírsele a alguien sacar

a la luz uno de esos documentos que suele atribuirse burlonamente a los filósofos alemanes, de los que suelen llamarse "notas de lavandería", autor se trata de textos de valor ínfimo en los que el autor había anotado las compras que tenía que hacer ese día. A veces también son útiles datos de este género, pues a pesar de todo dan un toque de humanidad a un autor que todos suponían aislado del mundo, o revelan que en aquel período él vivía bastante pobremente. A veces, en cambio, no añaden absolutamente nada a lo que ya se sabe, son pequeñas curiosidades biográficas y no tienen ningún valor científico, aunque lo tengan para las personas que consiguen fama de investigadores incansables sacando a la luz semejantes ineptias. No es que haya que desanimar a los que hacen tales investigaciones, pero en su caso no puede hablársele de progreso del conocimiento humano y sería bastante más útil, si desde el punto de vista científico al menos sí desde el pedagógico, escribir un buen folleto divulgador que cuente la vida y resuma las obras de estos autores.

4) La investigación debe suministrar elementos para la investigación y la refutación de las hipótesis que presenta, y por tanto tiene que suministrar los elementos necesarios para su seguimiento público. Este requisito es fundamental. Puedo pretender demostrar que hay centauros en el Peloponeso, pero tengo que hacer cuatro cosas precisas: (a) presentar pruebas (como se ha dicho por lo menos un hueso caudal); (b) decir cómo ha procedido para hacer el hallazgo; (c) decir como habría que proceder para hacer otros; (d) decir aproximadamente qué tipo de hueso (u otro hallazgo) mandaría al cuerno mi hipótesis el día que fuera encontrado.

De este modo no sólo he suministrado las pruebas de mi hipótesis, sino que lo he hecho de modo que también otros puedan seguir buscando para confirmarla o ponerla en tela de juicio.

Lo mismo sucede con cualquier otro tema. Supongamos que yo haga una tesis para demostrar que en un movimiento extraparlamentario de 1969 había dos corrientes una leninista y la otra trotskista, aunque comúnmente se cree que era homogéneo. Tendré que presentar documentos (panfletos, grabaciones de asambleas, artículos, etc.) para demostrar que tengo razón; tendré que decir cómo he procedido para encontrar ese material y donde lo he encontrado, de modo que otros puedan seguir buscando en esa dirección; y tendré que decir

según qué criterios he aplicado el material probatorio a miembros de ese grupo. Por ejemplo, si el grupo se dividid en 1970 tengo que decir si considero expresión de ese grupo sólo el material teórico elaborado por sus miembros durante ese espacio de tiempo (pero en tal caso tendré que decir según qué criterios juzgo a ciertas personas miembros del grupo: ¿posesión de carnet, participación en las asambleas, suposiciones de la policía?) o si tengo también en cuenta los textos elaborados por ex-miembros de el grupo después de su disolución partiendo del principio de que si ellos han expresado más tarde esas ideas es por que ya las cultivaban, por lo bajo, durante el período de actividad del grupo. Sólo de esta manera proporciono a los demás la posibilidad de hacer nuevas indagaciones y de demostrar por ejemplo, que mis revelaciones estaban equivocadas por que, supongamos, no se podía considerar miembro del grupo a un fulano que, según la policía, formaba parte del grupo pero que nunca había sido reconocido como tal por los otros miembros, al menos a juzgar por los documentos de que se dispone. Con lo cual he presentado una hipótesis, pruebas y procedimientos de verificación y de refutación.

He escogido adrede temas muy diferentes precisamente para demostrar que los requisitos de cientificidad pueden aplicarse a cualquier tipo de investigación.

Cuanto he dicho se refiere a la artificiosa oposición entre tesis "científica" y tesis "política". *Se puede hacer una tesis política observando todas las reglas de cientificidad necesarias.* Puede darse también una tesis que relate una experiencia de información alternativa mediante sistemas audiovisuales en una comunidad obrera: será científica en tanto que documento de modo público y controlable mi experiencia y permita cualquiera rehacerla sea para obtener los mismos resultados, sea para descubrir que mis resultados son causales y que en realidad no se deben a mi intervención si no a otros factores que yo no he tenido en cuenta.

Lo bueno de un procedimiento científico es que nunca hace perder tiempo a los demás: también trabajar siguiendo el surco de una hipótesis científica para descubrir después que hay que refutarla es hacer que algo útil bajo el impulso de una propuesta precedente. Si mi tesis sirve para animar a alguien a efectuar otras experiencias de contra información entre obreros (aunque mis suposiciones fueran ingenuas),

he logrado algo útil.

De esta manera se ve que no hay oposición entre tesis científica y tesis política. Por otra parte, puede decirse que todo trabajo científico, en tanto que contribuye al desarrollo de los conocimientos de los demás, tiene siempre un valor político positivo (tiene valor político negativo toda acción que tienda a bloquear el proceso de conocimiento); mas por otra parte cabe decir con seguridad que toda empresa política con posibilidades de éxito ha de tener una base de seriedad científica.

Ya habéis visto cómo se puede hacer una tesis "científica" sin hacer uso de logaritmos ni probetas.

II.6.2. ¿Temas histórico-teóricos o experiencias "en caliente"?

Mas llegados a este punto, nuestro problema inicial se presenta reformulado de otro modo: ¿Qué es más útil, hacer una tesis de erudición o una tesis ligada a experiencias prácticas, a compromisos sociales directos? En otras palabras, ¿qué es más útil, hacer una tesis en que se hable de autores célebres o de textos antiguos o una tesis que me imponga una intervención directa en la contemporaneidad, sea este de orden teórico (por ejemplo: el concepto de beneficio en la ideología neocapitalista) o de orden práctico (por ejemplo: investigación sobre la condición de los chabolistas de la periferia de Roma)?

La pregunta es ociosa de por sí. Cada uno hace lo que le apetece, y si un estudiante ha pasado cuatro años estudiando filología romántica nadie puede pretender que se ocupe de lo chabolistas, del mismo modo que seria absurdo pretender un acto de "humildad académica" por parte de alguien que haya pasado cuatro años con Danilo Dolci, pidiéndole que escriba su tesis sobre *Los reyes de Francia*.

Pero supongamos que la pregunta la hace un estudiante en crisis que se pregunta para qué le sirven los estudios universitarios y especialmente la experiencia de la tesis. Supongamos que este estudiante tenga intereses políticos y sociales evidentes y que le dé miedo traicionar su vocación dedicándose a temas "librescos".

Si esta persona está ya introducida en una experiencia político-social que le deje entre ver la posibilidad de extraer de ella un discurso concluyente, estará bien que se plantee el problema de cómo tratar científicamente su experiencia.

Pero si esta experiencia no existe, entonces me parece que la pregunta sólo expresa una inquietud noble pero ingenua. Ya hemos dicho que la experiencia de investigación impuesta por la tesis sirve para nuestra vida futura (tanto profesional como política) y no tanto por el tema que se elige como por el adiestramiento que supone, por el uso del rigor, por la capacidad de organización del material que requiere.

Paradójicamente, puede decirse que un estudiante con intereses políticos, no los traicionara aunque haga una tesis sobre la utilización de lo pronombre demostrativos en un escritor de botánica del siglo XVIII. O sobre la teoría del *ímpetus* en la ciencia anterior a Galileo. O sobre la geometría no euclidiana. O sobre los albores del derecho eclesiástico. O sobre una secta mística o sobre la medicina Árabe medieval. O sobre el artículo del código de derecho penal concerniente a la perturbación de actos públicos.

También se pueden cultivar intereses políticos, por ejemplo sindicales, haciendo una buena tesis histórica sobre los movimientos obreros del siglo pasado. Se pueden comprender las exigencias contemporáneas de contra información entre las clases subalternas estudiando el estilo, la difusión, las modalidades productivas de las xilografía populares en el periodo de Renacimiento.

Y, puestos a polemizar, a un estudiante que hasta el día de hoy solo haya tenido actividad política y social, le aconsejaría precisamente una de estas tesis, antes de la narración de las propias experiencias directas, por que esta claro que el trabajo de tesis será la última ocasión que tendrá para adquirir conocimientos históricos, teóricos y técnicos para aprendes sistemas de documentación (así como para reflejar de manera mas amplia las posiciones teóricas o históricas de su propio trabajo político).

Naturalmente, solo se trata de mi opinión. Pero por respetar una opinión diferente me pongo en el lugar de quien, metido en una actividad política, quiera enriquecer su tesis con su trabajo y sus experiencias de trabajo político con la redacción de la tesis.

Es posible y se puede hacer un estupendo trabajo: pero es preciso decir con claridad y severidad extremadas una serie de cosas, precisamente en defensa de la respetabilidad de empresas de este tipo.

A veces sucede que el estudiante emborriona un centenar de paginas unidas a transcripciones de discusiones, relaciones de actividades, estadísticas a menudo tomadas de cualquier tra-

bajo precedente, y presenta su trabajo como tesis "política". Y otras veces sucede que el tribunal, por pereza, por demagogia o por incompetencia da el trabajo por bueno. Y sin embargo, se trata de una payasada y no solo respecto a los criterios universitarios, sino precisamente respecto a los criterios políticos. Hay un modo serio y un modo irresponsable de hacer política. Un político que decide un plan de desarrollo sin tener información suficiente sobre la situación de la sociedad no es mas que un payaso, cuando no un criminal. Y se puede hacer un pésimo favor a la propia adscripción política elaborando una tesis política privada de requisitos científicos.

Ya hemos dicho 11.6.1 cuales son estos requisitos y como son esenciales también para una intervención política seria. Recuerdo a un estudiante que se examinaba sobre los problemas de las comunicaciones de masas asegurando que había hecho una "encuesta" sobre el público televidente entre los trabajadores de cierta zona. En realidad había interrogado magnetófono en mano a una docena de relojeros durante dos viajes en tren. Era natural que lo que resultaba de estas transcripciones de opiniones no fuera una encuesta. Exactamente igual, por poner un ejemplo, puede preverse que de doce personas sentadas en una mesa, la mayoría dirán que les gusta ver los partidos en directo. Por eso presentar una pseudo encuesta para llegar a este precioso resultado es una payasada. Y es un autoengaño para el estudiante, que cree haber obtenido datos "objetivos" cuando en realidad solo ha confirmado de manera aproximativa sus propias opiniones.

Ahora bien, el riesgo de superficialidad ronda especialmente a la tesis de carácter político por dos razones: (a) porque en una tesis histórica o filológica existen métodos tradicionales de investigación a los que el investigador no puede sustraerse, mientras que en trabajos sobre fenómenos sociales en evolución muchas veces el método tiene que ser inventado (por eso una buena tesis política es a menudo mas difícil que una tranquila tesis histórica); (b) porque en muchos casos la metodología de la investigación social "a la americana" ha consagrado a los métodos estadísticos cuantitativos y ha producido gran cantidad de trabajos que no sirven para la comprensión de fenómenos reales; por consiguiente muchos jóvenes politizados adoptan una actitud de desconfianza hacia esta sociología, que como mucho es "sociometría", acusándola de estar al servicio del sistema, del

cual es cobertura ideológica; pero como reacción a este tipo de investigaciones se tiende, simplemente, a no investigar, transformando la tesis en una sucesión de panfletos, de consignas o afirmaciones meramente teóricas.

¿Cómo evitar este riesgo? De muchas maneras, revisando investigaciones "serias" sobre temas análogos, no lanzándose a un trabajo de investigación social sino se ha seguido por lo menos la actividad de un grupo ya maduro, haciéndose con algunos métodos de recogida y análisis de datos, no presumiendo de hacer en pocas semanas trabajos de indagación que de ordinario son largos y costosos...Pero como los problemas cambian según los campos, los temas y la preparación del estudiante- y además no se pueden dar consejos genéricos-, me limitaré a poner un ejemplo. Escogeré un tema de "novismo" sobre el que no parecen existir precedentes de investigación, un tema de actualidad candente con indudable trasfondo político ideológico y práctico - y que muchos profesores tradicionales definirían como "meramente periodístico"-: el fenómeno de las emisoras de radio independientes.

11.6.3 Cómo transformar un tema de actualidad en tema científico.

Sabemos que en las grandes ciudades italianas han surgido docenas de esta emisoras, que existen dos, tres, incluso cuatro en centros urbanos de cien mil habitantes, que surgen por todas partes. Que son de tipo político o de tipo comercial. Que tienen problemas legales pero que la legislación es ambigua y está en continua evolución, y desde el momento en que escribo (o hago la tesis) hasta el momento en que este libro salga (o la tesis sea discutida) la situación habrá cambiado.

Por ello, antes que otra cosa tendré que definir con exactitud el ámbito geográfico y temporal de mi indagación. Podría ser solamente *Las radios libres en Italia de 1975 a 1976*, pero la indagación tendrá que ser completa. Si decido examinar sólo las radios milanesas, pero todas. En caso contrario mi indagación será incompleta porque a lo mejor omite la radio más significativa en cuanto a programas, nivel de audiencia, composición cultural de sus animadores o situación (periferia, barrio, centro).

Si decido trabajar con una muestra nacional de treinta radios de acuerdo: pero tengo que establecer los criterios de selección de la

muestra y la realidad nacional es que por cada cinco radios políticas hay tres comerciales (o por cada cinco de la izquierda una de extrema derecha), no debo escoger una muestra de treinta radios veintinueve de las cuales sean políticas y de izquierda (o viceversa), pues en tal caso doy una imagen del fenómeno a medida de mis deseos o de mis temores y no a medida de la situación real.

También podría tomar la decisión (y nos encontramos de nuevo con la tesis sobre la existencia de los centauros en un mundo posible) de renunciar a la indagación sobre los radios tal como son para proponer a cambio un proyecto de radio libre ideal. Pero en tal caso, por un lado el proyecto tiene que ser orgánico y realista (no puedo suponer la existencia de aparatos que no existen o que no están al alcance de un pequeño grupo o partícula) y por otro no puedo hacer un proyecto ideal sin tener en cuenta las líneas directrices del fenómeno real, para lo cual (siguiendo con el mismo caso) es indispensable una investigación preliminar sobre los radios existentes

Después tendré que hacer públicos los parámetros de mi definición de "radio libre" esto es, hacer públicamente reconocible el objeto de la investigación.

¿Entiendo por radio libre solo una radio de izquierda? ¿o una radio hecha por un grupo pequeño en situación semilegal y en territorio nacional? ¿o una radio no dependiente del monopolio estatal aunque por casualidad se trate de una red muy articulada con propósitos meramente comerciales? ¿o he de tener presente el parámetro territorial y considerare radio libre solo una radio de San Marino o de MonteCarlo?. Elija lo que elija, tengo que dejar claros mis criterios y explicar por que excluyo ciertos fenómenos del campo de la investigación. Obviamente los criterios han de ser razonables o los términos que uso han de ser definidos de modo no equivoco: puedo decidir que para mi solo son radios libres las que expresan una posición de extrema izquierda, pero entonces he de tener en cuenta que comúnmente con el termino "radios libres" se denomina también a otros radios, y no puedo engañar a mis lectores haciéndoles creer que hablo también de ellas o estas no existen. En tal caso tendré que especificar que no estoy de acuerdo con la apelación "radios libres" aplicada a los radios que no quiero examinar (pero la exclusión tendrá que estar argumentada) o aplicar un

término menos genérico a los radios que me ocupo.

Llegado a este punto tendré que describir la estructura de un radio libre desde los puntos de vista organizativo, económico y jurídico. Si en unas trabajan profesionales con dedicación plena y en otras trabajan militantes que van turnados, habrá que construir una tipología organizativa. Habré de mirar si todos estos tipos tienen características comunes que sirvan para definir un modelo abstracto de radio independiente, o bien si el término "radio libre" cubre una serie muy informe de experiencias muy diversas. Comprenderéis ahora por que el rigor científico de este análisis es también útil a efectos prácticos, pues si yo quisiera montar una radio libre tendría que saber cuales son las condiciones optimas para su funcionamiento.

Para construir una tipología fidedigna podría, por ejemplo, proceder a la elaboración de un cuadro que contenga todas las características posibles confrontadas con las diversas radios que examinamos, pondré en vertical las características de una radio determinada y en horizontal la frecuencia estadística de determinadas características. Es un ejemplo puramente orientativo y de dimensiones muy reducidas que comprende cuatro parámetros- la presencia de operadores profesionales, la proporción música-palabra, la presencia de publicidad y la caracterización ideológica-aplicado a siete radios imaginarias.

Un cuadro de este tipo me diría por ejemplo que Radio Pop esta formada por un grupo no profesional con caracterización ideológica explicita que trasmite mas música que comentarios y que acepta publicidad. Al mismo tiempo me diría que la presencia de publicidad o el predominio de la música sobre los comentarios no se oponen necesariamente a la caracterización ideológica dado que encontramos dos radios en esta situación mientras que solo hay una con caracterización ideológica y predominio de la palabra sobre la música. Por otra parte,, no existe ninguna que sin estar ideológicamente caracterizada, no tenga publicidad y haga prevalecer lo hablado. Y así sucesivamente. Este cuadro es meramente hipotético y contiene pocos parámetros y pocas radios; por tanto no permite extraer conclusiones estadísticas dignas de fe. Solo era una sugerencia.

Ahora bien, ¿cómo se obtienen estos datos? Las fuentes son tres: Los documentos oficiales, las declaraciones es de los interesados y el registro de escucha.

Datos oficiales. Son siempre los mas seguros, pero sobre las radios independientes existen pocos. Como regla, hay que registrarse ante las autoridades encargadas del orden publico. Además tendría que haber una acta constitutiva de la sociedad ante notario o algo por el estilo, pero no es evidente que esta se pueda ver. Si se llegara a una reglamentación mas precisa podrían encontrarse mas datos, pero de momento no hay otra cosa. Tened también en cuenta que forman parte de los datos oficiales el nombre, la frecuencia y las horas de actividad, una tesis que proporcione al menos estos tres elementos de todas las radios ya constituirían una contribución útil

Las declaraciones de los interesados. Se interroga a los responsables de la radio. Lo que dicen constituye un dato objetivo siempre que quede claro que se trata de *lo que han dicho de ellos* y siempre que los criterios de obtención de las entrevistas sean homogéneos. Se intentará elaborar un cuestionario a fin de que respondan todos a todos los temas que consideramos importantes y que la negativa a responder sobre cierto problema quede registrada. No digo que el cuestionario haya de ser seco y esencial hecho de si y noes. Si cada director suelta una declaración programática, la grabación de todas estas declaraciones para constituir un documento útil. Entendámonos bien sobre la noción de "dato objetivo" en un caso de este tipo. Un director dice: "nosotros no tenemos objetivos políticos y no nos financian nadie; nada nos garantiza que e este diciendo la verdad, pero el hecho del que emite haga tal presentación publica es un dato objetivo como máximo podrá refutarse esta afirmación por medio de un análisis critico de los contenidos transmitidos por esa radio. Con lo que pasamos a la tercera fuente de información.

Registros de escucha. Es el aspecto de la tesis en que notareis la diferencia entre el trabajo serio y el trabajo de aficionados. Conocer la actividad de una radio independiente significa haberla seguido durante unos cuantos días, digamos una semana, hora a hora, elaborando una especie de "radio-programa" en que conste qué trasmiten y cuando, de que longitud son los programas, cuanta música hay y cuanto hablan, quien participa en los debates si los hay y sobre que temas, y así sucesivamente. En la tesis no podréis poner todo cuanto han transmitido en la semana, pero si reproducir algunos ejemplos significativos (comentarios a canciones,

aplausos durante un debate, manera de dar una noticia) de los cuales surja un perfil artístico, lingüístico e ideológico de la emisora en cuestión.

Existen modelos de registros de escucha de radio y televisión elaborados durante varios años por ARCI, de Bolonia, donde los encargados de la audición han procedido a cronometrar la longitud de las noticias, la utilización de ciertos términos y así sucesivamente. Una vez hecha esta indagación en varias radios podréis proceder a las comparaciones: Por ejemplo, como ha sido presentado la misma canción o la misma noticia de actualidad en dos o mas radios diferentes.

Podréis también comparar los programas de las emisoras estatales con los de las radios independientes: proporción música-palabra, proporción de noticias y entretenimiento, proporción de programas y publicidad, proporción de música clásica y ligera, de música italiana y extranjera, de música ligera tradicional y música ligera "joven" y así sucesivamente. Como véis, de un escucha sistemática con magnetófono y lápiz al alcance de la mano se pueden extraer muchas conclusiones que tal vez no surgían de las entrevistas con los responsables.

A veces la simple comparación de los diferentes clientes publicitarios (proporción de restaurantes, cines, editoriales, etc) puede decirnos algo sobre las fuentes de financiación (que si no estarían ocultas) de una radio determinada.

La única condición es que no procedáis por impresiones o por conclusiones atolondradas del tipo "si a medio día transmite música pop y publicidad de la Panamerican, esto quiere decir filo americana", pues también se trata de saber que ha transmitido a la una a las dos, a las tres y el lunes, el martes y el miércoles.

Si las radios son muchas solo tenéis dos caminos: o escucharlas todas, o constituyendo un grupo de escucha con tantos magnetófonos como radios (y es la solución mas seria pues así podéis comparar las diferentes radios en una semana), o escuchas una por semana. Pero en este ultimo caso tendréis que trabajar duramente para oírlas unas después de otra sin quitar homogeneidad al periodo de escucha, que no puede prolongarse durante seis meses o un año, dado que en este sector las mutaciones son rápidas y frecuentes y no tendría sentido comparar los programas de Radio Beta en Enero con los de Radio Aurora en Agosto, por que

durante este tiempo quien sabe que ha sido de Radio Beta.

Admitamos que todo este trabajo haya sido bien hecho; ¿qué queda por hacer? Muchísimas cosas. Cito algunas:

Establecer índices de escucha; no existen datos oficiales y no se puede confiar en las declaraciones de los responsables; la única alternativa es un sondeo con el método de llamadas telefónicas al azar ("¿qué radio escucha en este momento?"). es el método utilizado por la RAI, pero requiere una organización específica un poco costosa. Renunciad a la investigación antes de dedicaros a registrar impresiones personales como "la mayoría escucha Radio Delta " solo por que cinco amigos nuestros dicen que la escuchan. El problema de los índices de escucha os muestra como también puede trabajarse científicamente sobre un fenómeno tan contemporáneo y actual, pero también lo difícil que es lograrlo: mejor una tesis de historia de Roma, es mas fácil.

Tomar nota de la polémica en la Prensa y de los eventuales juicios sobre cada una de estas radios.

Hacer una selección y un comentario orgánico de las leyes al respecto y explicar como las eluden o cumplen las emisoras y que problemas surgen.

Documentar las posiciones al respecto de los diferentes partidos.

Intentar establecer cuadros comparativos de los precios de la publicidad. Quizá los responsables de las diversas radios nos lo digan u os mientan, pero si Radio Delta hace publicidad del restaurante Los Pinos, a lo mejor es fácil conocer el dato que nos interesa por el propietario de Los Pinos.

Tomar un acontecimiento como muestra (un periodo de elecciones políticas constituiría un tema ejemplar) y registrar como es tratado por dos, tres o mas radios.

Analizar el estilo lingüístico de las diferentes radios (imitación de los presentadores de las emisoras estatales, imitación de los disc Jockey americanos, uso de terminología propia de grupos políticos, adhesión a formulas dialectales, etc.).

Analizar como ciertas transmisiones de las emisoras estatales han sido influenciadas (en cuanto a la elección de los programas o a los usos lingüísticos), por las transmisiones de las radios libres.

Acumulación orgánica de opiniones sobre las

radios libres sustentadas por juristas, dirigentes políticos, etc. tres opiniones hacen solo un artículo de periódico, cien opiniones hacen una encuesta.

Acumulación de toda la bibliografía existente sobre el tema, desde libros y artículos sobre experimentos análogos en otros países hasta artículos de los más remotos periódicos de provincia o revistillas, con vistas a recoger una documentación lo más completa posible sobre el asunto.

Que quede claro que no tenéis que hacer todas estas cosas. Una sola de estas bien hecha y completa constituye ya tema para una tesis. Tampoco digo que esto sea lo único que se puede hacer. Me he limitado a citar algunos ejemplos para mostrar como también sobre un tema tan poco erudito y falto de literatura crítica se puede hacer un trabajo científico a los demás que puede insertarse en una investigación más amplia indispensable para quien quiera profundizar en el tema y libre de variedades observaciones casuales y extrapolaciones atolondradas.

Así pues, para concluir, ¿tesis científica o tesis política? Pregunta errónea: es tan científico hacer una tesis sobre la doctrina de las ideas de Platón como otra sobre la política de Lotta Continua en 1974. Si sois de los que quisieron trabajar seriamente, pensáoslo antes de elegir porque la segunda tesis es sin lugar a dudas más difícil que la primera y requiere mayor madurez científica. Más que nada porque no tendréis que montar una biblioteca.

O sea que se puede hacer de modo científico una tesis que otro definirían, en cuanto al tema, como puramente "periodística". Y se puede hacer de modo puramente periodístico una tesis que, a juzgar por el título tendría todo lo necesario para parecer científica.

II.7 ¿Cómo evitar ser explotado por el ponente?

A veces el estudiante elige un tema en base a sus propios intereses. Otras veces, en cambio, recibe la sugerencia del profesor de quien ha solicitado la dirección de su tesis.

Al sugerir los temas los profesores pueden seguir dos criterios distintos: indicar un tema que ellos conocen muy bien y con el podrían dirigir fácilmente al alumno o indicar un tema que ellos no conocen suficientemente y sobre el que querrán saber más.

Quede claro que, en contra de lo que parece,

este segundo criterio es el más honesto y generoso. El profesor considera que dirigiendo esta tesis él mismo estará obligado a ampliar sus propios horizontes, pues si quiere juzgar bien al aspirante y ayudarlo durante su trabajo, tendrá que ocuparse de algo nuevo. Normalmente, cuando el profesor elige este segundo camino es porque se fía del doctorando y por lo general le dice explícitamente que el tema también es nuevo para él y le interesa profundizar en él. Existen más bien profesores que se niegan a dirigir tesis sobre materias demasiado trilladas, a pesar de que la situación actual de la universidad de masas contribuye a moderar el rigor de muchos y a hacerles inclinarse por una mayor comprensión.

Sin embargo, hay casos específicos en que el profesor está haciendo una investigación a largo plazo para la cual necesita muchos datos y decide utilizar a los doctorandos como miembros de un equipo de trabajo. Así, él orienta durante determinado número de años la tesis en una dirección específica. Si es un economista que se interesa por la situación de la industria en un periodo determinando establecer un cuadro completo de su tema. Pues bien, este criterio no sólo es legítimo, sino también científicamente útil: el trabajo de tesis contribuye a una investigación de mayor interés colectivo. También resulta útil didácticamente, pues el candidato podrá recibir consejos de un profesor muy informado sobre el tema y podrá utilizar como telón de fondo y material comparativo las tesis elaboradas por otros estudiantes sobre temas correlativos y vecinos. Si el doctorando hace un buen trabajo, podrá esperar una posterior publicación al menos parcial de sus resultados, quizá en el ámbito de una obra colectiva.

De todos modos veamos algunos posibles inconvenientes:

1. El profesor está empeñado en su tema y coacciona al doctorando, que no tiene ningún interés por él. Así pues, el estudiante se convierte en un ayudante que recoge material aislado para que otros lo interpreten. Puesto que la tesis resultará modesta, después sucederá que el profesor, al elaborar su investigación definitiva, empleará algunos trozos del material recogido pero no citará al estudiante, ya que no puede atribuírsele a este ninguna idea precisa.
2. El profesor es deshonesto, hace trabar a los estudiantes, los doctora y hace uso sin prejuicios

de su trabajo como si fuera propio. En ocasiones se trata de una falta de honestidad casi de buena fe: el docente ha seguido la tesis con pasión a sugerido muchas ideas y al cabo de cierto tiempo ya no distingue las ideas por el sugeridas de las aportadas por el estudiante del mismo modo que tras una apasionada discusión colectiva sobre cierto tema, no somos capaces de recordar cuáles eran nuestras ideas de partida y cuáles las que hemos adquirido por estímulo ajeno.

¿Cómo evitar estos inconvenientes? El estudiante, al acercarse a cierto profesor ya habrá oído hablar de él a sus amigos, habrá tenido contactos con doctorandos precedentes y se habrá formado una idea sobre su conveniencia. Habrá leído libros suyos y habrá visto si cita con frecuencia o no a sus colaboradores. En cuanto a lo demás hay factores imponderables de estima y de confianza. Tampoco hay que caer en el comportamiento neurótico de signo opuesto y considerarse plagiado cada vez que alguien hable de temas afines a los de la propia tesis. Si habéis hecho una tesis, sobre las relaciones entre darwinismo y lamarkismo, al hilo de la literatura crítica os habréis dado cuenta de cuantos han tratado el tema y de cuantas ideas comunes hay a todos los estudiosos. Así pues no os consideréis genios defraudados si algún tiempo después el docente, un ayudante suyo o un compañero vuestro se ocupan del mismo tema.

Se entiende por robo de un trabajo científico la utilización de datos experimentales que sólo podían obtenerse ejecutando un experimento dado; La apropiación de transcripciones de manuscritos raros que nunca habían sido transcritos antes de vuestro trabajo; la utilización de datos estadísticos que nadie había citado antes de vosotros si no se citan las fuentes (pues una vez que la tesis ha sido hecha pública, todo el mundo tiene derecho a citarla); la utilización de traducciones hechas por vosotros de textos que nunca antes habían sido traducidos o que lo habían sido de otro modo.

En cualquier caso, sin montaros un síndrome paranoico, considerad también si al aceptar un tema de tesis os incluía o no en un proyecto colectivo y valorad si merece la pena.

Krauze, Rosa: *Introducción a la investigación filosófica*. México, U.N.A.M., 1978 (Colección: Opúsculos, 93/Serie: Investigación) pp. 9-34



CAPÍTULO I ELECCIÓN DEL TEMA

Toda investigación documental supone el análisis de los textos, la desarticulación y reconstrucción de las ideas, el manejo de fichas bibliográficas y el proyecto y redacción del trabajo que se realiza según determinada problemática.

Eso significa que las etapas de esfuerzo del investigador están íntimamente relacionadas entre sí, y orientadas hacia una finalidad específica: la elucidación del tema elegido, que sirve de guía minucioso y constante.

Aunque parece innecesario insistir en algo tan obvio, no resulta irrelevante si se considera la frecuencia con que los principiantes se distraen con problemas ajenos a su objetivo. Por eso es imprescindible definir previamente la materia de la investigación. Un problema mal planteado impide el buen trazo del proyecto y la evaluación de las técnicas que deben resolverlo. La elección del tema está en relación directa con los conocimientos que se tienen de él. Querer investigar a Sartre sin saber de existencialismo, llevaría a la frustración; no habría manera de situar al filósofo francés en el marco histórico y filosófico adecuado ni de entender apropiadamente sus ideas. Lo mismo sucede cuando se pretende investigar alguno de los temas desarrollados por el autor, sin un conocimiento previo de su obra. En este caso sería imposible seleccionar las tesis fundamentales, hallar el origen, los propósitos y el lugar que les corresponde en el conjunto de sus ideas.

Casi siempre las cuestiones que preocupan a un filósofo están estrictamente relacionadas entre sí; sacarlas de su contexto y estudiarlas

aisladamente es emprender una tarea equívoca, pues se corre el riesgo de la mala interpretación y de la confusión. El que quiere investigar el concepto de la angustia en Heidegger, por ejemplo, está obligado a conocer su filosofía, aunque sea de manera indirecta.

Por supuesto, se han iniciado investigaciones sin ningún antecedente o sin ningún preciso; pero eso es aventura que sólo exploradores de oficio pueden llevar a término, nunca el que apenas se inicia en esas tareas. La experiencia enseña cuáles obras deben consultarse, y proporciona un fino sentido de discriminación, oído atento al menor indicio e intuición para saber qué hilos lo conectarán con otros, que problemas formular y cómo hallar la respuesta.

La investigación documental, en sus primeras fases, se parece al diálogo entre el investigador y el autor de los textos, sólo que el investigador debe contestar sus propias preguntas; la respuesta la hallará en los libros, siempre y cuando sepa qué preguntar. Las preguntas sugiere el tema y éstas a su vez condicionan la tarea del investigador.

La elección del tema supone la primera pregunta, que deberá responder a un interés genuino relacionado con el tipo de estudios que se ha emprendido y los proyectos futuros. Es mucho más fructífero hacer una investigación que después podría extenderse y ahondarse, que iniciar constantemente investigaciones sobre temas diversos. De ahí la importancia de la primera pregunta, el primer paso de una problemática rectificable, pero siempre progresiva, siempre reveladora de nuevas facetas.

La elección del tema responde también al propósito de adquirir conocimientos más hondos de un sector o un detalle del horizonte de problemas que nos presenta la filosofía. Muchos ya han sido investigados por autoridades en la materia. Aunque siempre sería posible corregirlas y completarlas, ésta tampoco es tarea fácil para los principiantes. La elección del tema presupone los alcances de la investigación y el deseo de contribuir, en alguna forma, al enriquecimiento de los conocimientos humanos, y nunca deberá ser copia o glosa de lo que han expuesto los demás. La investigación que no se inicia siquiera con un mínimo de creatividad, no impulsa los resortes fecundos del investigador.

Creatividad no siempre quiera decir añadir una idea o proponer nuevos problemas filosóficos; basta estudiarlos desde otro ángulo, analizar

temas poco conocidos, rescatar autores olvidados, relacionar, comparar, juzgar, internarse en la filosofía como actor y no como testigo. La investigación que no aporta una línea al tema estudiado, sólo sirve para aumentar los conocimientos de su autor, pero no para iluminar a los lectores.

La filosofía no se agota; siempre hay algo que aprender, nuevos caminos que caminar o caminos viejos que se bifurcan en varias direcciones. La investigación es descubrimiento, y la posibilidad de descubrir algo, por muy pequeña que sea, mantiene el entusiasmo del investigador. El cuidado que éste ponga en la elección del tema y sus muy personales propósitos, darán la medida de su creatividad y sus inquietudes intelectuales.

La elección del tema no solo depende de las inclinaciones personales sino también de la importancia, necesidad y posibilidades de la investigación. El principiante que no domine una lengua extranjera, debería atenerse a filósofos de su propia lengua. La investigación que se hace a base de traducciones, reduce su interpretación a las posibles fallas del traductor, y decrece a medida que se aleja de los textos originales. Además, no todas las obras están traducidas, ni siquiera las obras completas de los principales autores, y, aunque se contara con una buena traducción del libro fundamental de un filósofo, bastaría la necesidad de consultar alguna de sus obras no traducidas, para paralizar la investigación.

La posibilidad de hallar el material y el tiempo que se dispone para la tarea, son otras condicionantes. El trabajo constantemente interrumpido, las lecturas rápidas y esporádicas, no sólo impiden la buena marcha del trabajo, sino que lo vuelven intrascendente.

Aunque ningún tema carece de importancia, algunos son más oportunos que otros, más necesarios, más actuales, se conectan en forma más viva con el conjunto de problemas que se trabajan en nuestros días, y condicionan en gran medida las posibilidades de selección. Sin embargo, no hay que olvidar que entre éstos se encuentra el rescate y el replanteamiento, la organización y el análisis de problemas de todos los tiempos. Cualquier tema puede resultar oportuno e importante siempre que tenga algo que decir sobre él, algo que mostrar, demostrar o refutar, una tesis que exponer. La importancia y la oportunidad no la imprime el tema sino la tesis, que funciona como hipótesis de trabajo

durante la investigación.

Por eso es conveniente que el tema elegido esté suficientemente delimitado. De preferencia, debería abarcar áreas reducidas, para evitar generalidades que impiden la exploración de fondo y empañan la problemática fundamental. Un tema general puede dar lugar a tipos varios de investigación y a tesis muy diversas. Si reducimos el campo a través de divisiones y subdivisiones, hallaremos nuestros objetivos y estaremos en condiciones de cubrir con verdad y frescura el punto de vista propio.

La reducción del campo se logra de diferentes maneras. Si procedemos de lo general a lo particular podríamos obtener, por ejemplo, el siguiente resultado:

I- *El existencialismo* (temas)

- 1- El existencialismo europeo
- 2- El existencialismo francés
- 3- Origen del existencialismo francés
- 4- La filosofía de Jean Paul Sartre
- 5- El joven Sartre
- 6- La idea de la libertad de Sartre
- 7- La naturaleza epistemológica del concepto de libertad en Sartre
- 8- El libre albedrío en las obras de teatro de Sartre

El primer tema se refiere a una corriente filosófica; el segundo la reduce a un país; el tercero, a un momento de su historia; el cuarto, a un filósofo; el quinto, a una época de su vida; el sexto a uno de sus problemas, el séptimo, a un aspecto de ese problema, y el octavo, contempla el problema en algunas de sus obras.

También es posible hacer una relación de los principales temas estudiados por los existencialistas. Los primeros que se ocurren son los siguientes:

II- *El existencialismo* (temas)

- 1- Existencia
- 2- Autenticidad
- 3- Libertad
- 4- Angustia
- 5- Náusea
- 6- Compromiso
- 7- Esperanza
- 8- Responsabilidad
- 9- Muerte
- 10- La nada

Esos temas han sido tratados por filósofos existencialistas, y cualquiera daría lugar a una investigación. Por ejemplo, la libertad puede ser estudiada en Sartre, como se vio en el esquema anterior, pero también en algún otro filósofo existencialista, ya sea ateo o cristiano, alemán o francés, y los filósofos pueden estudiarse juntos o por separado.

La idea de la libertad, por su parte, sugiere una serie de problemas que conducen a investigaciones dentro o fuera del existencialismo. Veamos:

II. 3 *La libertad* (problemas generales)

- a) ¿Cuáles son las condiciones necesarias y suficientes de la acción libre?
- b) ¿Cuáles son los supuestos filosóficos del determinismo?
- c) ¿En qué se distingue el determinismo del indeterminismo?
- d) ¿Cómo compaginar la libertad con la causalidad?
- e) ¿Hasta qué punto determina el inconsciente la conducta humana?
- f) ¿Cómo funciona la libertad frente a las normas morales?
- g) Las estructuras económicas ¿condicionan la libertad?
- h) ¿Son condicionantes de la libertad las ideologías?
- i) ¿Hasta qué punto es posible hablar de la libertad de expresión, de pensamiento, de propiedad, etcétera?

Esta gama de problemas proporciona suficiente material para pensar en un posible tema de investigación. Bastaría extraer uno para hallar inmediatamente su problemática específica. Supongamos que nos interesa investigar cómo funciona la libertad frente a las normas morales; éstas serían algunas de las preguntas:

II. 3 f *La libertad y la responsabilidad moral* (preguntas)

- 1- ¿Cuándo se dice que una acción es libre?
- 2- ¿Qué es una norma moral?
- 3- Si se acepta que todos los actos son causados ¿es posible hablar de responsabilidad moral?
- 4- El conocimiento de las normas morales ¿influye en la conducta humana?
- 5- ¿Con qué criterios se juzga la responsabilidad moral?

6- Los juicios morales ¿tienen efectos normativos?

Como el tema sigue siendo general, se reduce aún más el campo extrayendo de nuevo un problema; por ejemplo, el que se ocupa de los criterios para juzgar la responsabilidad moral. Entonces tendríamos que enfrentar las siguientes preguntas:

II. 3.f.5 ¿con qué criterios se juzga la responsabilidad moral? (preguntas)

- 1- ¿Son objetivos y subjetivos?
- 2- ¿Son relativos o absolutos?
- 3- ¿Son lógicos?
- 4- ¿Son verdaderos o falsos?
- 5- ¿Son cognoscitivos, emotivos o prescriptivos?

La sola pregunta acerca de la logicidad o la verdad o falsedad de los criterios morales daría lugar a una amplia investigación que, desde luego, podría reducirse, por ejemplo, al estudio de la teoría emotivista en algunos de sus representantes.

No es necesario alargar los ejemplos para advertir cómo una idea sugiere múltiples problemas que se subdividen hasta hallar la pregunta concreta, el problema específico que puede ser ubicado en una corriente filosófica o en un autor, y ser analizado de diferentes maneras.

Pero aún nos faltaría el punto de vista y el ángulo de la investigación, que depende fundamentalmente de los propósitos que nos llevaron a elegir el tema. Para volver al ejemplo de Sartre, habría que decidir qué queremos mostrar a propósito de su idea de la libertad; ¿vamos a estudiar su naturaleza epistemológica? o ¿cuáles son para Sartre sus condiciones necesarias y suficientes?, ¿nos proponemos señalar una determinada influencia filosófica?, ¿sus implicaciones éticas o políticas?, ¿la libertad en el amor?, ¿queremos únicamente exponer sus ideas?, ¿compararlas?, ¿discutirlas? Cualesquiera que sean los objetivos, darán la pauta del proyecto de trabajo que se formula inmediatamente después de la elección del tema.

De lo anterior se desprende que el principiante estará en condiciones de iniciar una investigación si tiene antecedentes sobre el tema elegido, si ese tema corresponde a un interés genuino, si domina el idioma de los filósofos que debe consultar, si ha precisado el campo de trabajo y tiene presentes sus objetivos.

CAPÍTULO II PROYECTO DE TRABAJO

La investigación documental exige técnicas específicas. No es lo mismo hacer la historia de la ciencia que realizar un experimento científico; tampoco es lo mismo hacer la crítica de una teoría científica que formular esa teoría; el experimento requiere un método, la crítica de la teoría otro, y otro, la historia de las teorías científicas.

Igual pasa en filosofía. Unos son los métodos que empleamos para formular las teorías filosóficas y otros los que utilizamos para estudiarlas. Las tesis han sido formuladas de acuerdo con los métodos adoptados por los autores y esos varían con los propósitos de cada filósofo. La investigación documental se ocupa, precisamente, de examinar y analizar las ideas y aun los métodos de esos filósofos. Sin embargo, la investigación documental también forma parte del quehacer filosófico. Ningún filósofo inicia sus observaciones personales sin el conocimiento adecuado de lo que ya se ha dicho sobre el tema. Es bien sabido que la filosofía avanza a base de críticas, reinterpretaciones, influencias de unos pensadores sobre otros; por eso la investigación documental es una de las tareas indispensables del filósofo; estudia el trabajo acabado y da pie para nuevas exploraciones.

a) *Objetivos generales*

La investigación documental tiene su propio método, que se inicia con la elección de un tema perfectamente delimitado en forma precisa y clara. Cada tema trae consigo sus propias preguntas, y con ellas se elabora el proyecto de trabajo. El proyecto, desde luego, es tentativo y rectificable pero necesario para trazar las coordenadas que van a indicar los puntos clave y condicionar las primeras investigaciones. Los proyectos cambian con los temas; el que se formula para investigar la obra global de un filósofo, difiere del que estudiará un problema concreto desarrollado en cualquiera de sus obras, o del que hace la comparación de dos autores, o la historia de una corriente filosófica; tampoco son iguales los proyectos que pretenden analizar una idea desde varios ángulos, o varias ideas desde la misma perspectiva. Cada proyecto tiene

su propio enfoque y especial acento. El enfoque puede ser histórico o temático, o puede ser combinación de ambos, y depende de los objetivos de la investigación.

Todo proyecto de investigación histórica remite a un contexto sociocultural. Quedaría trunca y de muchas maneras incompreensible la historia del existencialismo en México, por ejemplo, si no se tomaran en cuenta las circunstancias que permitieron su introducción en nuestro país. El estudio de esas circunstancias depende del punto de vista del historiador. Cada uno alumbrará al aspecto que le parecerá más importante y en torno a ese pondrá a funcionar los demás elementos de la investigación. Sin embargo, no hay que olvidar que el objeto del estudio es la filosofía y no las circunstancias que la hicieron posible.

Por otra parte, el enfoque histórico pone el acento en la evolución del problema, el desenvolvimiento y la interrelación de cada una de las ideas y de los filósofos que, por ejemplo, se ocuparon de un mismo tema, o vivieron en una misma época, o pertenecen a una misma nación. Una investigación histórica elaborada a base de monografías que no tienen relación entre sí, no cumple con los fines que se ha propuesto. Si el tema fuese la historia del existencialismo en México, no sería suficiente estudiar las biografías de los existencialistas mexicanos, ni las obras que publicaron; sería preciso, además, hallar los problemas centrales del existencialismo y estudiar cómo fueron solucionados por los existencialistas mexicanos, porque se adhirieron a esa corriente y cómo la introdujeron en México, qué semejanzas y diferencias muestran entre sí y en relación con los existencialistas europeos, cómo influyeron unos sobre otros, etcétera.

Las circunstancias y los problemas se reducen o amplían en cada proyecto de trabajo; por eso las investigaciones generales son poco recomendables para los principiantes. En el capítulo anterior presentamos algunos ejemplos; si pensamos ahora en el tipo de información que requieren, podríamos advertir cómo, a medida que se limita el campo se enfocan áreas cada vez más pequeñas que permiten la exploración rigurosa, minuciosa y fecunda.

El proyecto sobre el existencialismo, que ejemplifica el estudio de una corriente filosófica, debería tener, por lo menos, los siguientes objetivos:

I. *El existencialismo* (objetivos generales)

- 1- Definir el existencialismo
- 2- Ubicarlo en la historia
- 3- Buscar sus antecedentes filosóficos
- 4- Descubrir sus propósitos
- 5- Precisar su origen y desarrollo en cada país
- 6- Proporcionar datos biográficos y bibliográficos de sus representantes
- 7- Deslindar sus tendencias (atea, cristiana)
- 8- Exponer y analizar su temática (la muerte, la nada, etcétera)
- 9- Comparar a los autores y señalar sus influencias, semejanzas y diferencias
- 10- mostrar sus logros e implicaciones

Si la investigación se ocupase del existencialismo francés, los objetivos serían más o menos los mismos, pero el campo, obviamente, estaría limitado a un país y a un grupo filosófico, número que se reducirá en gran medida si solo eligiésemos una de sus tendencias: por ejemplo, la atea. Pero el existencialismo francés extraemos aun filósofo, el acento se desplaza al autor. Sartre podría ejemplificar ese tipo de investigación.

II. *La filosofía de Jean Paúl Sartre* (objetivos generales)

1. Ubicar a Sartre dentro del existencialismo francés
2. Proporcionar su biografía y bibliografía
3. buscar sus influencias filosóficas
4. estudiar el origen y desarrollo de sus ideas a lo largo de su vida y a través de sus obras
5. Analizar sus tesis principales y colaterales y relacionar unas con otras
6. descubrir su aportación filosófica

Aunque redujésemos la investigación a su época de su vida, siempre deberíamos entenderla a la luz de las consideraciones anteriores. En cambio, sólo estudiásemos una de sus ideas, por ejemplo, su concepto de la libertad, el acento se trasladaría al problema.

III. *La libertad en Sartre* (objetivos generales)

- 1- Precisar el concepto de la filosofía de Sartre
- 2- Relacionarlo con sus ideas de la libertad
- 3- Analizar los libros que tratan ese tema
- 4- Descubrir que entiende Sartre por libertad
- 5- Con qué método la estudia
- 6- Cómo evolucionó esta idea y dónde se advierten los cambios
- 7- Cuáles fueron las influencias
- 8- Sus implicaciones en la ética, la política, etcétera

9- Mostrar en qué se distingue el indeterminismo de Sartre de otras tesis indeterministas

Es posible estudiar la idea de la libertad que Sartre expone en uno de sus libros como *El ser y la nada*, o analizarla en sus obras de teatro. Esta vez se acentúa el libro. Es el libro el que debe destacar entre las obras de Sartre y desde ahí se enfocarán sus objetivos.

IV. *La idea de la libertad en "El ser y la nada"* de Sartre (objetivos generales)

- 1- Ubicar *El ser y la nada* en el conjunto de las obras de Sartre. Señalar de qué libro se trata. Cuando lo escribió, bajo que circunstancias, con qué finalidades
- 2- Que ideas exponen en el libro
- 3- Que dice acerca de la libertad
- 4- En qué conjuntos de ideas se basa su concepto de la libertad
- 5- Cómo relaciona esa idea con otras expuestas en la misma obra

Los ejemplos anteriores muestran cómo, a medida que se reduce en extensión, el proyecto cambia. La mirada, antes telescópica, se vuelve microscópica y va presentando aspectos ocultos que alumbran con nuevas perspectivas. Estas son muy variables. Si nos propusiésemos a investigar la naturaleza epistemológica del concepto de la libertad de Sartre, ya no tendríamos que recurrir a las circunstancias históricas ni a la biografía del filósofo francés. Independiente de esas consideraciones sería imprescindible investigar, por ejemplo lo siguiente:

V. *La naturaleza epistemológica del concepto de libertad de Sartre* (objetivos generales)

- 1-¿ Cuáles son, para Sartre, las características definitorias y concomitantes de la acción libre?
- 2-¿ A qué tipo lógico pertenece sus conceptos de la libertad?
- 3-¿ Es un concepto disposicional?
- 4-¿ Es moral?
- 5-¿ Implica hipótesis psicológica?
- 6-¿ Es un concepto metafísico?

Este tipo de investigación nos aleja del enfoque historicista para situarnos en el temático y no podría llevarla a buen término quien desconociera los mecanismos del análisis filosófico y no estuviera suficientemente preparado en lógica y en epistemología. Por eso decíamos al principio, que el éxito de la

investigación está en relación directa con los conocimientos que ya se tienen sobre la materia. Si bien el investigador acaba por ser un especialista en su tema, la especialización requiere estudios previos sobre las diferentes áreas de la filosofía. Las áreas se entrecruzan; los temas nunca serán aislados; en un tema pueden intervenir varias disciplinas filosóficas. Nunca resolveríamos el problema de verdad o falsedad de los juicios éticos, por ejemplo, si desconociéramos los principios elementales de la lógica. Cada tema, es cierto, sugiere sus propias preguntas, pero cada pregunta supone, por lo menos, el propósito de obtener los conocimientos indispensables para llevar a cabo la investigación. ¿Qué nos sugiere por ejemplo el siguiente tema?

VI. *El significado emotivo de los términos éticos (objetivos generales)*

- 1- ¿En qué se distingue el significado emotivo del significado cognoscitivo?
- 2- ¿Quiénes sostienen la teoría emotivista?
- 3- ¿Cómo la justifican?
- 4- ¿Qué dicen a propósito de los términos éticos?
- 5- ¿Cómo resuelven los desacuerdos éticos?
- 6- ¿De qué manera estudian el problema de la verdad o falsedad de los juicios morales?

Una de las formas de resolver los problemas filosóficos y despertar al mismo tiempo el espíritu creativo, es analizar cada problema por separado, buscar ejemplos y contraejemplos, argumentos en pro y en contra de las tesis propuestas; también es importante revisar todas sus implicaciones y tratar de pensar por cuenta propia cuál sería la mejor solución. Así se conseguiría un enfoque propio y una posible hipótesis que podría quedar confirmada o rechazada a través del estudio de otros filósofos.

¿Cómo saber que hemos acotado todas las preguntas? ¿Qué nos se nos ha escapado ningún problema? Generalmente es difícil asegurarlo de antemano. Los problemas se bifurcan y surgen a medida que se va haciendo el trabajo; esto nos obliga a rectificar el proyecto inicial para incluir lo que fue apareciendo en el camino. ¿Cuándo debemos detenernos? Si recogemos indiscriminadamente las nuevas sugerencias, corremos el peligro de extendernos hasta el infinito; si no escuchamos su llamado, podríamos dejar fuera un aspecto esencial de la investigación.

Aunque no existe una fórmula precisa que nos

indique de antemano los alcances finales, si resulta benéfico no perder de vista el tema central que servirá de hilo conductor a través de la problemática que se va bifurcando; todas las modificaciones deberían estar ligadas al tronco mayor, de modo que siempre se pudieran distinguir los temas centrales de los laterales y colaterales que entran a formar parte del proyecto de trabajo. Si se tiene presente lo anterior, el proyecto se elabora en forma natural y sencilla.

b) *Proyecto de trabajo*

Todo proyecto supone el planteamiento del problema, la exposición y las conclusiones. El planteamiento indica, por sí mismo, el enfoque histórico o temático y condiciona la serie de preguntas que serán subdivididas cuantas veces sea necesario. Las preguntas generales darán pie a los futuros apartados y capítulos de la investigación, y las subdivisiones a los puntos que tratará cada capítulo. Casi siempre surgen cinco o seis preguntas generales que deberán quedar distribuidas en forma lógica. La distribución afectará la selección de material, las notas y la redacción. Por ejemplo:

TEMA: *Influencia del existencialismo francés en el grupo mexicano Hiperión*

I. El Hiperión

- A. Qué es el Hiperión
- B. Por qué se fundó
- C. Quiénes lo fundaron
- D. Bajo qué circunstancias
- E. Con qué antecedentes filosóficos

1. Europeos
2. Mexicanos

F. Actividades del grupo: conferencias, publicaciones

II. El existencialismo francés

- A. Qué proponen los existencialistas franceses
- B. Quiénes influyeron en México

III. Existencialistas mexicanos

- A. Representantes del Hiperión que optaron por el existencialismo francés

- B. Por qué lo asumieron
- C. Tesis de cada uno de sus representantes

1. Qué tienen en común
2. En qué se diferencian
3. Cómo influyeron unos sobre otros

IV. Comparación entre los existencialistas franceses y mexicanos

- A. El existencialismo francés ¿fue asumido fielmente por los mexicanos?

1. ¿Qué ideas asimilaron?
2. ¿Cuáles dejaron fuera?

- B. Los existencialistas mexicanos ¿hicieron aportaciones al existencialismo francés?

1. Si aportaron algo ¿qué ideas originales sostuvieron?

- C. ¿En qué se distingue el contexto filosófico de los existencialistas franceses y mexicanos?

V. Aplicación del existencialismo francés al estudio del mexicano

- A. ¿En qué forma utilizaron el existencialismo francés como vehículo de autoconocimiento?
- B. ¿Qué aspectos enfocaron?
- C. ¿Cuál fue el resultado de sus observaciones?

VI. Conclusiones

- A. Valoración crítica de los existencialistas mexicanos

1. En relación con los existencialistas franceses
2. En relación con sus propósitos de autoconocimiento
- 3.Cuál fue su aportación a la filosofía mexicana

- B. Consideraciones personales (tesis)

NOTA: Este tema también puede dar lugar a varias investigaciones. De hecho, cada capítulo podría ser objeto exclusivo de investigación.

Zubirreta G., Armando F. : *La aventura del trabajo intelectual. (Cómo estudiar y cómo investigar)*, s/ ciudad. Fondo Educativo Interamericano S: A. 1969. pp. 56-67, 81-87



CAPÍTULO II

LA ELECCIÓN DEL TEMA

A) EL ORIGEN DE LOS TEMAS

**B
O
5**

El diletante salte de un tema a otro, sin abordar definitivamente ninguno. Por no darse el trabajo de profundizar, rehuye cualquier discusión más o menos seria. Con irremediable superficialidad se interesa por todo, pero con nada se compromete. Actitud diametralmente opuesta es la del auténtico investigador. Sólo unos cuantos temas lo entusiasman de veras y se compromete radicalmente con uno de ellos, entregándole sus mejores energías intelectuales en la paciente acumulación de los datos, en la reflexión intensa y prolongada, en la discusión rigurosa.

La investigación es, en verdad, una gran dosis de concentración y de trabajo intelectual inquisitivo alrededor de un tema. Sin embargo, hay que tener presente que la investigación supone una tarea previa de formación básica intelectual en las disciplinas más importante de la cultura, porque no sólo es un camino hacia la limitada especialidad de una particular rama científica —generalmente con destino profesional, de aplicación—, sino un eficaz adiestramiento metodológico que abre la posibilidad de incrementar el acervo de la ciencia y de la cultura.

De hecho, el estudio y la lectura y, en muchos casos, el trabajo de laboratorio constituyen, a la vez, el horizonte donde se le cultiva hasta que dé sus frutos. Es decir, el tema más apto para la investigación es aquel que descubre el propio investigador, gracias a que su personal quehacer intelectual se va centrado paulatinamente alrededor de un autor, un cierto género

de obras, un tema o algún fenómeno de la realidad.

El entusiasmo por descubrir temas y la habilidad para distinguirlos rápidamente y certeramente revelan, sin duda, al estudiante de Ciencias humanas que tiene madera de investigador. Sin embargo, no siempre le será fácil, ni quizá conveniente, decidirse de inmediato por un asunto. Muchas veces sentirá la perplejidad, vacilará entre varios temas, sufrirá una cierta angustia, hasta que, hecha la elección, se afirme a sí mismo, se libere y cobre un nuevo impulso para persistir en su empresa intelectual. Quien, a pesar de su permanente dedicación al estudio y la lectura, cree carecer de esta habilidad o del coraje indispensable para decidirse, puede tener esperanza de desarrollar más lentamente una finísima aptitud para la investigación.

Debemos reconocer que, por lo general, el principiante tiene la impresión de que todos los temas están agotados, de que nada queda por decir acerca de ellos, a tal extrema que no atina a descubrir las posibilidades de un nuevo estudio. Pero Ramón y Cajal advierte muy certeramente que, "en general, puede afirmarse que no hay cuestiones agotadas, sino hombres agotados en las cuestiones"⁽¹⁾. En verdad, un atento examen de las interpretaciones consagradas y de los hechos casi siempre nos revela alguna deficiencia que es necesario superar mediante una nueva investigación.

A veces, no muy frecuentemente, se descubre una zona descuidada por los autores que han prestado atención a determinada materia: allí se tiene un tema que, aunque olvidado, merece dedicación y prestársela puede ser nuestra tarea. Quizá haya sido tocado incidentalmente, sin construir objeto de atención especial, o tratado dentro del cuerpo principal de la exposición, pero de un modo demasiado general. Tales tratamientos equivalen, científicamente, a una ausencia de investigación que es necesario subsanar.

Otras veces manejamos un estudio correcto y amplio que, sin embargo, no ha profundizado de veras en lo esencial y verdaderamente valioso del asunto. No sólo ciertos matices, sino también sus aspectos más importantes permanecen ocultos, bien sea por la deficiencia de los métodos de análisis o bien por la limitada capacidad interpretativa del autor o de la crítica de su época. El tema, pues, demanda un nuevo estudio que emplee métodos más fructíferos, o que construya un replanteamiento

(1) *Ob. cit.*, p. 35.

de la interpretación de los hechos.

Algunas veces solemos percibir que el conjunto de las investigaciones trata erróneamente un tema o no le otorga la debida importancia. No contar con ciertos datos fundamentales, emplear un método radicalmente inadecuado o juzgar con premisas equivocada puede haber conducido a tales inexactitudes. Es evidente la necesidad de estudiar otra vez el asunto no sólo para rectificar los errores acumulados, sino, fundamentalmente, para aportar una nueva y acertada interpretación.

De todos modos, será conveniente que solicitemos el consejo oportuno de un investigador experimentado para evitar que la inexperiencia nos lleve a elegir un tema ya suficientemente estudiado en algún trabajo de difícil acceso o de reciente publicación. De otro modo, gracias a él, será posible una reflexión más rigurosa en el examen de los juicios de la crítica que nos parecen insuficientes o equivocados. Y, finalmente, junto a él, evaluaremos la importancia y dimensiones del tema, para calcular si nos permitirá escribir una monografía o una tesis o si, debido a su magnitud, deberemos restringir nuestro estudio a uno solo de sus aspectos.

Es evidente que si el tema ha sido descubierto por nosotros, nos encontraremos más aptos para estudiarlo. Tenemos la ventaja de poseer un interés íntimamente comprometido con aquello que, habiendo escapado a la atención de otras personas, no ha pasado inadvertido para la nuestra. Este interés nos moverá con tal energía que no ahorraremos esfuerzo para estudiarlo con verdadera dedicación. Pero, además, todo el trabajo que supone el descubrimiento del tema implica poseer, ya de antemano, tal cantidad de materiales que se puede decir, sin temor a exagerar, que tenemos una primera visión intelectual no sólo del asunto, sino de su sentido, de sus posibilidades y de su valor.

Pero no siempre el tema es un hallazgo personal del estudiante. Muchas veces es indispensable que se le sugieran varios, supliendo su falta de intuición o conocimientos, o quizá de coraje, para descubrirlos por propia cuenta. El maestro suele conceder a sus discípulos muchos de los temas que ha entrevistado, y que no tendrá oportunidad de investigar, porque comprende que es necesario conducir al alumno no sólo exigiéndole paulatinamente una mayor dedicación, sino también proporcionándole, al mismo tiempo, los recursos necesarios

para alimentar su entusiasmo. Sin embargo, es conveniente que el maestro vigile que la propuesta no constituya imposición ni tampoco una manera de sustituir el esfuerzo personal del alumno. Pero, asimismo, es indispensable que el joven investigador haga toso lo posible por apropiarse del tema aceptado, prestándole máxima atención, es decir, esforzándose por comprender su contenido y su valor y dedicándole una dosis apropiada de trabajo para leer y reflexionar en torno a él. Porque, en verdad, el tema realmente promisorio es aquel que, de una u otra manera, ha despertado nuestra pasión y ha encendido nuestra inteligencia.

B) LAS CARACTERÍSTICAS DEL TEMA

No es fácil hallar un buen tema. Aparecen muchos que nos seducen de inmediato, pero que después nos decepcionan. Examinándolos detenidamente, se comprueba que son indefinidos o que su extensión resulta ilimitada, de modo que habría sido imposible que prestaran un asidero firme para la tarea de la investigación. Es indispensable, pues, que los temas sean concebidos con unas cuantas características fundamentales que aseguren el éxito de nuestro trabajo intelectual.

El tema debe ser *preciso*. Es decir, poseer un contorno bien delimitado que lo haga unívoco. No puede ser, de ninguna manera, una idea vaga, escurridiza, cuyos límites sean muy elásticos, de modo que fácilmente se confunda con otras ideas vecinas. Si el tema es preciso, nuestra atención podrá centrarse sobre él, tomándolo como básico, sin distraerse en otros temas o relaciones secundarias: de lo contrario, apartándose cada vez más de sus objetivos fundamentales, incluirá en una peligrosa dispersión. Asimismo, es indispensable evitar los temas que se encuentran en las fronteras de dos o más ciencias, porque, aunque son verdaderamente sugestivos, su estudio requiere no sólo el conocimiento de diversos campos científicos, sino también un dominio extraordinariamente firme de la metodología para que el investigador no se desoriente en ellos.

Es importante que el tema sea de *limitada extensión*. Porque todo tema esta naturalmente ligado a otros, para dominar con verdadero rigor nuestro asunto, necesitamos conocer aquellas nociones que están relacionadas con él. Es, pues, absolutamente imposible estudiar un tema aislado. Es evidente,

entonces, que un tema excesivamente grande, y complejo en sí mismo, nos pone en peligro de naufragar en un mar de asuntos que se agitará con la presencia de nuestro interés intelectual. En tal situación no nos será posible ser minuciosos ni exhaustivos y, en consecuencia, nos veremos obligados a adoptar la actitud del diletante que se atreve a formular una serie de generalizaciones superficiales. En cambio, el tema pequeño y de estructura interior sencilla ofrece la ventaja de permitirnos recorrer, sin grave peligro, todas las nociones conexas, indispensables para su mejor comprensión. De este modo, es posible estudiar exhaustivamente el tema y, todavía más, escuadrarlo con riqueza y precisión dentro del campo en el que está inserto. Por lo demás, cualquier tema es suficientemente complejo e importante, porque, como bien dice Ramón y Cajal, "juzgamos pequeño lo que vemos de lejos o no sabemos bien"(2).

A este respecto, conviene que describamos un proceso que se cumple normalmente en el desarrollo de la investigación. Después de haber partido de un pequeño punto, nuestro interés se amplía hasta alcanzar una extensión doble o triple, insospechada al comienzo. Después, vuelve a concentrarse dueño ya de una vasta experiencia, en el pequeño punto que estuvo al principio de nuestra tarea. A nadie, pues, maestro o discípulo, si ha habido una correcta elección a la hora de comenzar el trabajo, deberá desconcertar ese período en el cual el campo de los intereses es tan extenso que parece no tener límites, hasta el extremo de que es imposible hacer cálculos sobre el tiempo de duración de la tarea. Debe llegar, y llega después, el momento en que se impone nuevamente un lúcido sentido de economía frente a las posibilidades, los materiales, nuestras energías y nuestro tiempo. Generalmente, la investigación concluye en una obra que sólo entrega parte de lo investigado y todo el resto de la labor queda para dar origen a sucesivas contribuciones posteriores.

Al hablar del descubrimiento de un tema, habíamos supuesto que debía ser *original*. Y es cierto que la originalidad debe ser una característica de nuestro trabajo intelectual. Pero esta originalidad no es un fin en sí mismo. Se necesita que el tema sea original, es decir, nuevo como materia, interpretación o enfoque, porque se quiere que el trabajo sea fructífero, que constituya una aportación para el progreso

de la ciencia. Pero tal aportación puede consistir no sólo en descubrir un nuevo aspecto de la realidad o en la formulación de inteligentísimas interpretaciones que contradigan las anteriores y las superen largamente, sino también en completar una vieja investigación, en coordinar antiguas interpretaciones, en ofrecer un panorama crítico de algún período, escuela o temática, o sólo en brindar pruebas para reafirmar con ellas el valor de un juicio ya tradicional.

No siempre un tema es *viable*. Existen muchas condiciones que pueden impedir la realización de una investigación, si se carece de ciertas técnicas especializadas de análisis, indispensables para estudiar un aspecto fundamental; si nos cuenta en el ambiente con la bibliografía necesaria; si no se dispone del tiempo que exige el trabajo; si no se encuentra la orientación de un buen guía, especialista en el asunto.

C) EL CULTIVO DEL TEMA

Concebir un tema bien delimitado, que sea de pequeña o mediana extensión, realmente original y viable dentro de nuestras circunstancias personales, requiere de atenta relectura de las principales fuentes donde lo hemos encontrado, cuidadosa revisión de repertorios bibliográficos, renovada consideración de los hechos e intensa reflexión acerca de qué es el tema, todo ello bajo la pregunta: "¿En qué consiste exactamente el tema o problema estudiado?". Al mismo tiempo, es necesario observar cómo se relaciona con otros temas cercanos, pero distintos, y con qué tipos de relaciones; a qué área de conocimientos pertenece y cuáles son las disciplinas que tienen algo que ver con él; cuál es su importancia en el conjunto esbozado; cuál es, por lo tanto, la contribución que para todo el conjunto puede ofrecer su conocimiento exhaustivo. Podemos llevar nuestra reflexión hasta una pregunta muy concreta: "¿Qué probará mi estudio?"

Muchas veces, es cierto, un trabajo de reflexión y discusión sobre los aspectos principales del tema transforma su carácter inicialmente confuso. Es útil notar que casi siempre este proceso va acompañado de una paulatina variación en la fórmula lingüística que sirve de expresión a los conceptos, de tal modo que, superando un título indefinido y hasta torpe, se llega a encontrar otro preciso y ágil. Y,

(2) *Ibid.*, p. 36.

paralelamente a que se llega a concebir lúcidamente el tema, deslindándolo de otros cercanos o parecidos, se es cada vez más consciente de los matices intelectuales que poseen las diversas fórmulas ensayadas en la rigurosa y pertinaz búsqueda de los términos exactos.

Pero creemos que no basta con la tarea individual. Es indispensable el consejo de un investigador experimentado y, sobre todo, la discusión acerca de los diversos aspectos, riesgos y posibilidades de nuestro tema. Nadie debe desestimar este tipo de docencia, quizá uno de los más importantes, cuya finalidad es la formación de jóvenes investigadores. Aparte de lo que significa como colaboración intelectual, es evidente el sentimiento de seguridad interior que proporciona el poder compartir nuestra tarea y nuestras conclusiones.

G) LA MONOGRAFÍA Y LA TESIS

Aquel estudiante que se sienta atraído por la investigación no debe escatimar esfuerzo alguno para conseguir que la elaboración de su monografía no adolezca de serios defectos. Precisamente porque en su elaboración se trabaja con un tema muy limitado y con una pequeña cantidad de materiales, puede constituir una excelente oportunidad y un campo propicio para el entrenamiento en el rigor de la investigación científica.

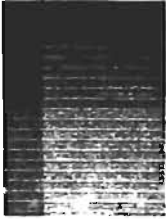
Desde el planteamiento inicial y los primeros pasos (la elección del tema, la adquisición de la información básica, la elaboración del plan de trabajo), y a todo lo largo del proceso (la recolección de los datos y la ordenación e interpretación de los materiales), hasta la formulación coherente de los argumentos y la firmeza de las conclusiones y la precisa distribución final de la exposición, una monografía debe ser cuidadosamente ejecutada.

Gracias al cumplimiento meticuloso de esta tarea, se podrá, después, enfrentar el duro reto que constituye la elaboración de una tesis. Desde su nombre, este último trabajo académico exige una afirmación original acerca del asunto: de la tesis se espera una aportación original en la nueva consideración de un viejo tema de investigación o en la presentación de un tema –asunto, libro o realidad– no estudiado. Sin embargo, se juzga indispensable en las Ciencias humanas que dicha originalidad eche sólidas

raíces en la tradición científica, gracias al conocimiento exhaustivo de la historia del tema o de los asuntos semejantes al recién descubierto. Y se exige que sea presentado como un sistema sólido de pruebas y conclusiones. Es decir, una triple exigencia de erudición, rigor y originalidad preside el juicio sobre el valor de una tesis y sobre la aptitud de su autor.

Es evidente, pues, que si bien la monografía es un paso hacia la tesis, existe un largo camino por recorrer hasta ella. Es imposible que una monografía se convierta en tesis mediante una inflación verbal engañosa que no hace sino prevenir la calidad del trabajo científico. De otro lado, es imposible resumir la complejidad de una tesis a las dimensiones de una breve monografía o artículo porque el resultado sería un trabajo incompleto y superficial. En cambio, gran parte de una tesis puede ser reducida, con cierta facilidad, a un estado de la cuestión o a un ensayo. Es decir, libre de la necesidad de ofrecer un minucioso sistema de pruebas, puede ser vertido dentro de los límites de la exposición de los antecedentes y la sistematización de los conocimientos adquiridos del estado de la cuestión, reduciendo sus afirmaciones a ligeros planteamientos. También, en los temas humanísticos, libre del aparato crítico y la lentitud de las demostraciones, sus puntos de partida y sus conclusiones finales pueden convertirse, variando el tipo de lenguaje, en un ensayo.

De todos modos, la redacción de una monografía es, pues, estar ya, de verdad, en los umbrales de la investigación científica a cuyo reto quizá podamos empezar a responder, estudiando, con verdadera honestidad intelectual, el tema propuesto.



CAPÍTULO SEGUNDO

EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN: SUS ETAPAS

Preliminar

B O 6

Al definir el método y analizar sus elementos y etapas, señalamos que éste es: "un procedimiento riguroso formulado lógicamente para la adquisición, organización y transmisión de conocimientos". Explicamos lo que significa cada uno de esos elementos y dijimos que la primera etapa que presupone el método que norma toda actividad científica, de búsqueda de una verdad, de investigación⁹, es la etapa de investigación o investigadora, en la cual se descubren elementos del conocimiento en una determinada rama del saber, aspectos nuevos de los elementos ya conocidos, y se establecen racionalmente y mediante pruebas experimentales, relaciones y conexiones entre unos y otros.

En esta etapa, provistos de conocimientos de una disciplina, sucintos o amplios según las circunstancias, nos sentimos inquietos, insatisfechos por lo que sabemos de ella, de las explicaciones ofrecidas en torno de esa disciplina considerada como un todo o de uno de sus aspectos, del empleo de las fuentes utilizadas, de su cuantía, criterios y forma de usarlas, de la validez de los métodos utilizados, de la certeza de sus conclusiones y validez de sus resultados. Y ante ese hecho tomamos la decisión de emprender una labor que amplíe o modifique, parcial o totalmente, el conocimiento existente en una determinada disciplina o en uno de sus aspectos. De este enfrentamiento entre lo que sabemos y lo que deseáramos saber, entre lo que se conoce

y cuánto deseamos conocer, va a surgir el móvil de la investigación, el cual representa el primer paso que la inicia. Ese primer paso lo constituye la elección del tema, que es de lo que vamos a ocuparnos enseguida.

La elección del tema

Toda investigación tiene como origen una inquietud y una pregunta en torno de determinados fenómenos, acontecimientos, hombres y objetos. Obedece a una interrogante que nos hacemos en torno de un tema cualquiera que o desconocemos totalmente y por ello tratamos de saber de él, de estudiarlo, de resolverlo, o bien del que tenemos un conocimiento parcial o con cierta amplitud, pero acerca del cual tratamos de poseer un dominio más vasto y perfecto.

La inquietud, inteligencia, perspicacia y preparación del investigador determinan y explican las preguntas que se hace y son esas condiciones más la capacidad reflexiva y fuerza creadora, la constancia en el trabajo, el esfuerzo realizado, las fuentes utilizadas, el tiempo empleado, el buen planeamiento, los que condicionan la respuesta o resultados que se obtengan.

Las interrogantes: ¿cómo? ¿por qué? ¿cuándo? ¿dónde? explican el surgimiento de un tema, la razón de un trabajo de investigación, pero sus resultados sólo pueden apreciarse cuando conocemos la validez y oportunidad de la pregunta, su extensión y profundidad, su planteamiento y elementos que la integran, la existencia de medios de información, su consulta, estudio, capacitación de su conocimiento, reunión y organización del mismo, proceso reflexivo y de creación que lo originó, formulación de un esquema definitivo de trabajo que responda al planteamiento mental hecho y a la información disponible, así como al tiempo y elementos materiales necesarios para su realización y, finalmente, a la capacidad razonadora y expresiva que permita comunicar a los demás en forma clara, concisa y perfecta nuestra respuesta o sea el resultado final de ese largo proceso.

La insatisfacción que nos produce el ignorar determinados aspectos de la ciencia, de una rama del saber, nos motiva a buscar explicaciones certeras amplias, mejores y novedosas. La insuficiencia de información que existe en torno

⁹ Empleamos en esta ocasión la palabra "investigación" como término multívoco. Esta vez lo utilizamos en un sentido amplio, total, significando con él, el largo proceso que va desde la inicial inquietud y pregunta, hasta la final comunicación o exposición de los resultados o hallazgos obtenidos, y no en un sentido más restringido que es el que al señalarlas etapas del método usamos, esto es, como inicio o primera fase o etapa del método.

de determinados fenómenos, de realidades específicas, de acontecimientos naturales y acciones humanas, nos impele a buscar explicaciones, a establecer nuevas interpretaciones, a aclarar las relaciones que se dan en determinados fenómenos físicos, naturales o sociales, a profundizar en el estudio de sus causas y efectos; a escudriñar la conducta de una colectividad o de una persona. Cuando sentimos que las explicaciones que tenemos a la mano en torno del mundo que nos rodea no bastan a satisfacer nuestro anhelo de verdad, nos replanteamos desde una circunstancia diferente a la de las generaciones anteriores los hechos humanos y los fenómenos naturales, y con nuevas orientaciones, moderno y más eficaz instrumental y material y mejores y más eficientes métodos y técnicas, emprendemos la tarea de buscar una explicación que satisfaga nuestras inquietudes y las de los demás. Una nueva aportación surgirá como reacción ante las insuficiencias del pasado. La evolución de la ciencia, del humano saber, escribe en su esclarecedor y precioso estudio Kourganoff, "no es sino una lucha perpetua entre los promotores de las teorías reinantes, de los métodos en desuso".¹⁰

Justamente en ese anhelo de progreso, de adquisición de nuevas verdades, de explicaciones más satisfactorias, mejores, mayores y más amplias, acerca del ser humano y el mundo que lo rodea radica el progreso científico, y ese anhelo es el que origina, encuadra y norma las interrogantes que los estudiantes, maestros y científicos se hacen y dan por resultado nuevos trabajos, estudios, investigaciones, inventos y descubrimientos en todas las ramas del saber.

Obviamente, la pregunta que origina una reflexión y una investigación posterior es más rigurosa y justa en una persona iniciada en el estudio, acostumbrada al ejercicio del raciocinio y de la inteligencia. Se da, es innegable, en todos los hombres, pero si algunos carecen de esas facultades o no están acostumbrados a ejercitarlas, la inquietud y la pregunta quedarán sin responder, o la respuesta será invalida o insatisfactoria; en este caso, las causas de un hecho se albergarán en el misterio y en la existencia de supuestas fuerzas sobrenaturales, esto es, en el campo del mundo mágico.

Una pregunta válida y su consiguiente reflexión y respuesta no son posibles en personas que vivan un analfabetismo virginal, sino sólo en quien se encuentra inmerso en el estudio de cualquier disciplina, en quien posee

un mínimo de saber, capacidad razonadora, condiciones para el trabajo intelectual o material, constancia, tiempo e instrumentos.

El anhelo de conocer más y mejor para comprender mejor cuanto nos rodea, el esfuerzo de intentar nuevas explicaciones es el que conduce al descubrimiento de nuevos fenómenos, los cuales permiten el surgimiento tanto de nuevas teorías que apoyarán nuevos estudios y hallazgos, como de "nuevas aplicaciones prácticas, nuevos métodos preventivos y tratamientos de enfermedades, nuevas formas de energía, nuevos procedimientos de fabricación, nuevas técnicas de cultivo y de zootecnia, nuevos métodos de transportes y nuevos medios de comunicación".¹¹

La ciencia, que se sustenta en un anhelo de progreso y perfeccionamiento, vive, aplicándole las palabras de Louis Pasteur, "de sucesivas soluciones dadas a porqués cada vez más sutiles, cada vez más próximos a la esencia de los fenómenos".

El cuestionamiento de cuanto existe, que representa una de las cualidades inherentes al espíritu humano, y la oportunidad, profundidad y amplitud de ese cuestionamiento son los autores de todo progreso, el motor de todo desarrollo; pero ese progreso se realiza en forma muy diversa.

Unas veces el progreso es lento, apacible, casi imperceptible en su desarrollo y consecuencias. Otras veces es violento, revolucionario, de consecuencias arrolladoras. Esta manera doble de adelantamiento, de perfeccionamiento, se da tanto en las ciencias naturales como en las humanas. Entre los hombres, en las sociedades, esos cambios han sido bien explicados por autores como Gordon Childe y Arnold Toynbee.¹² En el campo de las ciencias puras y aplicadas hay reveladores estudios que sería largo enumerar. Resume muy bien ese fenómeno Vladimir Kourganoff quien lo recopila y didácticamente que no nos resistimos a glosarlo, sino a aprovecharlo ampliamente para beneficio de quienes nos siguen.

Al ocuparse de los cambios violentos, de los hallazgos revolucionarios que transforman no sólo la ciencia sino también las actitudes mentales, Kourganoff escribe:

Si es poco indicado bautizar con el nombre de descubrimientos a todos los saltos importantes, no es lo mismo para ciertos resultados revolucionarios que suprimen las contradicciones

¹⁰ Kourganoff, *op. cit.*, 60 y ss.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

antiguas y coordinan un gran número de hechos primitivamente sin vinculación aparente. Basta a veces con una idea o una sola experiencia (geniales) para suprimir una tensión desde mucho tiempo acumulada. La idea de que la tierra no está fija, para resolver las dificultades de la astronomía anterior a Copérnico; la idea de la relatividad en Galileo, para explicar la aparente inmovilidad de la Tierra... son descubrimientos que señalan verdaderas revoluciones científicas. La revolución heliocéntrica, la revolución nuclear, la revolución relativista, la revolución pasteuriana.¹²

Y contrastando esos adelantos súbitos, esos cambios revolucionarios a los que se aplica el término de descubrimientos para calificar su genialidad e importancia, Kourganoff se ocupa de señalar aquellos otros peldaños del progreso que podríamos llamar evolutivos, que se manifiestan lenta y silenciosamente, y de los cuales nos dice:

La ciencia no sólo avanza por esos métodos o descubrimientos revolucionarios, sino que también requiere multitud de trabajos, muchas veces sin brillo pero útiles, que permiten gradualmente avanzar y representa la historia cuantitativa de un fenómeno que evoluciona con el tiempo y cuya ausencia constituirá una laguna irreparable. Pensemos en las observaciones astronómicas, climatológicas sociológicas, literarias, arqueológicas. Lo que en ocasiones se alcanza rápidamente en un salto discontinuo, en otras debe obtenerse mediante una lenta acumulación continua, progresiva y metódica de trabajos modestos.¹³

Y en torno de este aspecto acumulativo de la ciencia, este tratadista expone lo siguiente en unos párrafos que no tienen desperdicio.

Todo resultado científico clava sus raíces simultáneamente en trabajos anteriores y en descubrimientos hechos en otros dominios. Todo descubrimiento, como un individuo, posee un árbol genealógico. La filiación es más o menos difícil de establecer, pero en la ciencia como en la vida, no hay generación espontánea.

Chombart de Lauwe hacía notar que en ciencias sociales todas las disciplinas están interconectadas: se habla de psicología social, de geografía económica; las ciencias jurídicas se apoyan sobre investigaciones históricas y etnológicas; la sociología industrial y la sociología urbana no pueden prescindir del conocimiento de las estructuras económicas; la psicología social, cuando estudia las relaciones en coyuntura económica o acerca de la historia de las corrientes de ideas que han actuado sobre las personas en observación.

Si todo resultado nuevo utiliza, en parte, ciertos resultados anteriores, recíprocamente todo resultado de hoy tiene probabilidades de servir para trabajos futuros. La ciencia crece sin límites, porque los resultados parciales, definitivamente adquiridos, se agregan constantemente unos a otros. La ciencia crece tanto por descubrimientos discontinuos, revolucionarios, como por el agregado de pequeños perfeccionamientos.

La ciencia es el único edificio humano imperecedero y en continuo progreso, porque: lo que hoy parece carecer de importancia será fecundado quizás por los resultados de mañana...; lo que hoy es un resultado aislado, servirá quizás mañana, de elemento prefabricado para un conjunto más vasto, o de punto de partida para una nueva cadena; lo que hoy es insoluble podrá eventualmente ser resuelto mañana, mediante el uso de métodos provenientes de otras ramas de la ciencia.¹⁴

12 En varias de sus obras el notable prehistoriador Vere Gordon Childe, analiza los cambios revolucionarios que la humanidad experimentó a lo largo de siglos, equiparándolos con los hallazgos o progresos lentos. Al señalar el origen de esos cambios, muestra cómo sus consecuencias tuvieron un carácter arrollador, total. En *Los orígenes de la civilización*, versión española de Eli de Gortari, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, 297 p., ils., gráfs. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 92), en el capítulo IX, resume un proceso revolucionario logrado por pueblos prehistóricos al escribir: "En los dos milenios inmediatamente anteriores al año 3000 A.C. se hicieron descubrimientos en ciencia aplicada que, directa o indirectamente afectaron la prosperidad de millones de hombres y fomentaron de modo manifiesto el bienestar de nuestra especie, facilitando su multiplicación. Ya hemos mencionado las siguientes aplicaciones de la ciencia: el riego artificial utilizando canales y presas; el arado; los aparejos para emplear la fuerza motriz animal, el bote de vela; los vehículos con ruedas, la agricultura hortense; la fermentación, la producción y el uso del cobre; el ladrillo; el arco; la vidriera; el sello; y —en las primeras etapas de la revolución— un calendario solar, la escritura, la notación numérica y el bronce".

Tan importante como esta obra es: *¿Qué sucedió en la historia?*, estudio preliminar de Gregorio Weinberg. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1960, /2/, 307 p. Al final de este libro, reflexiona acerca de los altibajos de la humanidad, de la ciencia, en aquellos periodos que parecen de decadencia y escribe: "El progreso es real, si bien discontinuo. La curva ascendente se resuelve en una serie de depresiones y elevaciones. Pero en aquellos dominios que pueden ser examinados por la arqueología y la historia escrita, ninguna depresión desciende nunca al nivel de la precedente, y cada elevación sobrepasa su precursora inmediata".

De Arnold J. Toynbee véase, *La historia. Los grandes movimientos de la historia a través del tiempo, las civilizaciones y la religión*, con la colaboración de Jane Caplan. Edición ilustrada, Barcelona, Editorial Noguer S.A., 1975, 588p., ils., mapas, gráfs.

13 Kourganoff, *op. cit.*, p. 31.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 34 y ss.

Una vez expuestos estos principios esclarecedores del trabajo científico retomemos la explicación que hemos anticipado, en torno del punto relativo a la elección del tema.

Al formular nosotros, como todo investigador, una pregunta, ésta no se presenta aislada, sino que va acompañada de otras preguntas secundarias, de otras interrogantes, cuya respuesta deriva de la principal. Van con ella, íntimamente conectados, otros elementos que integran, configuran y derivan de ella, que son parte constitutiva de la misma. Al investigador no le surge una inquietud que no contenga un origen, unas causas y unas consecuencias, sino que dentro de un proceso mental continuo, ligado, brota la pregunta acompañada de esos elementos. Cierto es que a menudo la pregunta brota lapidaria, seca y aisladamente, para complementarse después con sus elementos restantes, pero es obvio que su formulación, por lo menos en un investigador avezado, surge como producto de una reflexión que ha tenido la posibilidad de precisar sus partes complementarias.

Este hecho que se basa en un proceso mental, permite al investigador ir más allá de la formulación de su inquietud: el determinar los pasos que debe dar para la solución, elaborar un esquema mental del desarrollo de su investigación, inferir las posibilidades y consecuencias de la misma. Todo esto habrá de utilizarse en el laborioso y reflexivo proceso que va a iniciar, le servirá como brújula orientadora en su investigación y le llevará a obtener resultados positivos.

Sin embargo, continuemos nuestra explicación, partiendo del primer peldaño, la pregunta inicial, la cual definirá y precisará nuestro trabajo, la investigación por realizar.

En el instante en que el investigador se interroga a sí mismo y formula su pregunta ante un determinado aspecto que le interesa conocer, surge el tema, el móvil de su investigación. A los investigadores profesionales con sólidos y vastos conocimientos, acostumbrados al manejo de las mejores fuentes y al más idóneo instrumental, inmersos en un ambiente de curiosidad intelectual interna y en continua comunicación con otros investigadores, no les es

difícil precisar dentro del campo que cultivan que aspectos del mismo están ignorados o poco estudiados y de esta suerte sus inquietudes y preguntas se dirigen hacia ellos. La respuesta se las facilitará también su experiencia, el conocimiento de la bibliografía existente, la frecuentación de aulas, laboratorios, bibliotecas y archivos. En cambio, el estudiante que se inicia en una disciplina tiene un horizonte limitado. Su saber está en formación, apenas va asimilando conocimientos básicos y desconoce cuánto se ha trabajado en torno de esos conocimientos generales. Aún no puede decidir acerca de los temas que presenten más interés o posibilidades de resolución. Desconoce los testimonios o fuentes de conocimiento que a ellos se refieren; no está familiarizado con el instrumental material que requiere para su trabajo, ni tiene todavía una gran experiencia en el manejo de su capacidad reflexiva.

Por otra parte, el corto conocimiento que de su especialidad tiene, lo lleva o bien a sobrestimar el tema elegido o a menospreciarlo; a no poder limitarlo sino a tratar de abordarlo exhaustivamente sin considerar los límites que fuentes y tiempo le presentan. No hay en él, dado su ímpetu juvenil y su inexperiencia en esas lides, la posibilidad de elegir el tema más idóneo ni de circunscribirlo en el tiempo y espacio.

Sin embargo, lo que más aflige a los investigadores noveles es la dificultad de elección de un tema. Tal dificultad sólo podrá vencerse en la medida en que el estudiante motivado por alguna razón válida se decida, auxiliado por suficientes lecturas, la dirección de un maestro o de un colega de mayor experiencia, a adoptar un tema, a escoger de una determinada rama de sus estudios aquel aspecto que más le seduzca, que más le interese y a tratar de estudiarlo y resolverlo, de conocer cuanto exista acerca de él, a compenetrarse con el material bibliográfico que sobre ese tema se encuentra en archivos y bibliotecas, así como de las experiencias de laboratorio efectuadas con relación a dicho aspecto. Más adelante abundaremos sobre las posibilidades de precisar muchos temas que ofrecen los catálogos bibliográficos y documentales.¹⁶

¹⁶ *Vid., infra*, cap. II, p. 153 y ss. En las buenas bibliográficas y documentales los estudiosos pueden observar qué temas o aspectos de alguna ciencia han sido abundantemente tratados y cuáles no; podrán apreciar el tipo de estudios a ellos consagrados y las posibilidades de nuevas indagaciones. Numerosas universidades extranjeras publican listas de tesis en preparación que pueden servir de orientación, sobre todo para no retirar lo que se hace, y en algunas reuniones científicas se han llegado a plantear temas que no han sido estudiados y que requieren investigaciones. Este plan tiene la pretensión de armonizar nuestro pensamiento en todo el proceso que va desde la iniciación de la pregunta hasta la obtención de una respuesta, de lograr que nuestros juicios estén normados por la lógica, que nuestras proposiciones, que son expresiones mentales hipotéticas, posibilidades imaginarias de la expresión mental, no choquen con los juicios formulados realmente, no se contradigan con las expresiones mentales reales, con el conocimiento objetivo que obtengamos de nuestra investigación.

La fijación del tema

Surgida la inquietud, formulada la pregunta, es menester asirla, precisarla, darse cuenta de su validez e importancia, de su oportunidad y del valor y consecuencias de la respuesta que se le dé. Es necesario fijarla, y para ello la madurez intelectual, la experiencia en el trabajo, el conocimiento de los trabajos anteriores o relacionados con ese tema, el consejo de personas con mayor grado académico será lo que apoye la determinación de optar por un tema y consagrarse a su estudio, a su solución, a obtener la respuesta satisfactoria.

La pregunta, que encuentra una formulación diferente en cada investigador y en cada época, puesto que cada circunstancia es distinta, presupone, para ser resuelta, también de modo diverso a como lo fue anteriormente, una labor de investigación, esto es, de estudio, de acopio de conocimientos, de reflexión penetrante, de trabajo continuado, todo lo cual está sujeto a un proceso, a un plan de trabajo que permita determinar su contenido esencial, sus partes complementarias bibliográficas y documentales.

La hipótesis de trabajo

Este plan o esquema de trabajo provisional llamado también hipótesis de trabajo representa la estructura mental que elaboramos, el plano teórico que va a servirnos para realizar una investigación y para dar una respuesta, provisional por lo pronto, a la pregunta planteada.

La hipótesis es en suma el planteamiento teórico formulado para responder a nuestra pregunta inicial, la proposición que conlleva la más de las veces la formulación de un esquema provisional de la investigación por realizar. Este plan tiene la pretensión de armonizar nuestro pensamiento en todo el proceso que va desde la iniciación de la pregunta hasta la obtención de una respuesta, de lograr que nuestros juicios estén normados por la lógica, que nuestras proposiciones, que son expresiones mentales hipotéticas, posibilidades imaginarias de la expresión mental, no choquen con los juicios formulados realmente, no se contradigan con las expresiones mentales reales, con el conocimiento objetivo que obtengamos de nuestra investigación.

La hipótesis de trabajo es en suma uno de los elementos más valiosos en toda investigación;

podríamos decir, el más importante, puesto que en él se encuentra al génesis de todo trabajo, la capacidad mental de expresarlo, de sistematizarlo y de expresarlo. Su enfrentamiento con la realidad objetiva que vamos a escudriñar para obtener conocimientos con base en los cuales poder confirmar nuestras suposiciones y el resultado positivo de ese enfrentamiento, mostrará el acierto de nuestro planteamiento y la bondad del método empleado.

La elaboración acertada e inteligente de la hipótesis no sólo dará a nuestra investigación un valor indudable, la posibilidad de obtener resultados satisfactorios a través de un método cuyas bases adecuan nuestra inteligencia, la que a su vez adecua el método, sino que revelará también, como en toda obra de investigación, en todo trabajo intelectual, un penetrante y continuo ejercicio reflexivo, una utilización creciente de capacidad razonadora y creadora, y la utilización de un método y técnicas que apoyen el trabajo material, que coadyuven a hacer posible una economía de esfuerzos intelectuales y materiales, economía que facilita, pues le barre obstáculos, el proceso reflexivo y creativo de toda investigación.

En la formulación de su hipótesis, el investigador muestra su capacidad, revela las posibilidades que tiene ante el trabajo por realizar. Tendrá, cierto es, que luchar y trabajar intensamente para confirmar la certitud de sus suposiciones y no querrá asentarlas como dogma, sino hallar el equilibrio inteligente entre su supuesto y la realidad, entre sus proposiciones mentales ideales y las reales; tal equilibrio dará validez a su hipótesis, como a toda su investigación. La hipótesis –se recomienda– debe poseer las condiciones de “operatividad, de validez y fidedignidad” sin las cuales no podrá tener valor alguno.”

Esa hipótesis de trabajo debe analizarse, someterse a una crítica severa, ser juzgada tanto por el propio investigador como por sus consejeros, maestros y auxiliares; debe reforzarse, limitarse en tiempo y espacio; han de estudiarse sus alcances e imperfecciones, las posibilidades u obstáculos que presenta para su realización, las etapas del trabajo y posibilidad de obtener la información necesaria. Una vez ejecutadas esas operaciones y ajustados sus términos, el investigador se lanzará a cumplir cada una, a dar los pasos necesarios en cada una de sus etapas, a realizar los estudios, trabajos, experimentos y comprobaciones de los mismos

hasta llegar a la etapa definitiva, la exposición de los resultados.

Si la hipótesis de trabajo se elabora conscientemente, con seriedad, con hondura, conociendo que se quiere y como se puede obtener, es lógico que los resultados obtenidos, mediando el largo proceso de reflexión que norma y da validez a toda investigación, respondan al planteamiento hecho, a ese enfrentamiento entre nuestras expresiones mentales y las expresiones reales que ofrece la propia realidad.

Será el justo equilibrio entre nuestros pensamientos, entre las proposiciones mentales y las proposiciones reales que logremos obtener a lo largo de nuestra investigación, el que dará valor a nuestra hipótesis, el que mostrará el justo e inteligente planteamiento que nos hayamos formulado y también el que haga válido todo nuestro trabajo.¹⁸

He aquí algunas de las condiciones esenciales exigidas a todo investigador: estar abierto a todo cambio de información, huir de todo dogmatismo científico y no dejarse llevar por excesiva subjetividad y autoritarismo.¹⁹

El cuidado de no incurrir en esas deficiencias permitirá elaborar una buena hipótesis de trabajo y lograr que ella sea válida durante nuestra investigación, que no choquen los pensamientos que la sostienen con las realidades que nos depare nuestro estudio, trabajo, experimentos y reflexiones que finalmente pueda existir una sólida y sana correspondencia entre una hipótesis provisional y el esquema definitivo de trabajo que normará toda nuestra investigación.

Recapitulando lo señalado, subrayaremos que en la elección, definición y planteamiento del tema y de la hipótesis provisional de trabajo, el investigador, el estudiante debe: plantearse con claridad el tema central; precisarse cuáles son los subtemas secundarios o derivaciones del primero; ordenar lógica y adecuadamente cada uno de los puntos o partes que el desarrollo del tema principal y subtemas presupone; meditar en torno de las posibilidades existentes para obtener el material necesario, localizarlo y utilizarlo y plantearse un programa y calendario aproximados para abordar el trabajo y realizarlo. Es muy importante que esto se tome en cuenta, para dar solidez, seguridad y realidad al desarrollo de la investigación.

¹⁸ *Vid., infra*, cap. III, p. 253 y ss.

¹⁹ F. Pardinas, *op. cit.*, p. 4 y ss y 132 y ss.

C FORMULACIÓN O PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

C-01 Las técnicas de la investigación.



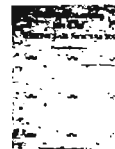
C-02 Métodos para la investigación social.



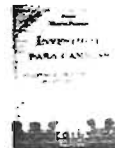
C-03 Guía para realizar investigaciones sociales.



C-04 Metodología en las ciencias sociales.



C-05 Investigar para cambiar.



C-06 Metodología de la investigación.



C-07 Manual de redacción e investigación documental.



C-08 Manual de técnicas de investigación.



Bavaresco de Prieto, Aura M. : Las técnicas de la investigación. Manual para elaboración de tesis, monografías, informes, 4ª. ed, Cincinnati, South-Western Publishing Co., 1979. p.p 41-56



2.b. CONCEPCIÓN DEL TRABAJO, ELECCIÓN Y FORMULACIÓN DEL TEMA

Observaciones generales:

Lo más importante y significativo de una monografía, de una tesis doctoral o de un trabajo en general, es la elección del tema.

Sin duda alguna, tanto el alumno, como el investigador o el aspirante a un doctorado tendrá que escoger aquel tema de mayor interés para él o que más se ajuste a su vocación y actitudes para que pueda producir el mayor rendimiento posible.

La vocación de investigador no se hace, nace con el individuo. "Así, pues, quien disponga de regular criterio para guiarse en la vida lo tendrá también para marchar desembarazado por el camino de la investigación".

En la elección del tema debe prevalecer el interés propio. El alumno le dirá a su profesor cuál es el tema de su mayor agrado, y éste lo guiará, lo orientará, para que el estudio que deberá efectuar quede encuadrado dentro de alguna de las asignaturas que él cursa.

Con esta orientación básica, y ya como profesional, se inclinará al estudio de alguna especialidad, su tesis doctoral, de ser posible, tendrá relación con lo que constituirá su trabajo futuro, por lo cual le será provechosa.

En la concepción de todo trabajo, el alumno o el investigador deberá tener presente tres cosas¹.

1) La aproximación al tema, o sea el enfoque y la amplitud, y el planteamiento del problema general.

2) La exposición crítica de un material que puede ser documental o bibliográfico.

3) La síntesis o conclusión, que sobre el problema planteado, obtiene después de analizar el material.

Para que esto se cumpla satisfactoriamente, el alumno o el investigador establecerá una base documental que le servirá para formar el cuerpo central de su trabajo. Esta base dependerá fundamentalmente de las fuentes de información y documentación que consultará, teniendo presente como principales las fuentes primarias que hemos mencionado anteriormente o en su lugar las fuentes secundarias de reconocido prestigio.

La elección del tema marca la ruta para su futuro profesional y por lo tanto le deparará una de las mayores satisfacciones de su vida, ya que el mismo es escogido porque ese problema, materia, investigación, es lo que más le gusta investigar.

El científico no necesitará buscar el tema, pues éste se le ofrecerá por sí mismo, es decir, se le hará evidente por sus mismas inclinaciones personales.

Si embargo, en forma práctica, el profesional y en particular los alumnos, tendrá que seleccionar un tema apropiado a su profesión. Esta selección dependerá de muchos factores, los cuales serán analizados a continuación.

2.b.1) DEFINICIÓN CLARA DEL TEMA

1) Condiciones personales.

Estas son las principales, pero no las únicas. Podemos mencionar:

a) *Inclinación*. Como bien se expresa Irma GARCÍA DE SERRANO³, "el investigador debe primeramente hacer un examen de sus experiencias – reconsiderando temas que alguna vez hayan despertado su curiosidad y que, por falta de tiempo o de estímulo adicional, no ha tratado de explorar". Aquí podrá apelar a notas de clases, a lecturas y conferencias sobre temas diferentes que podrán reactivar su curiosidad en determinadas áreas específicas. El profesional trabajará mejor en aquellas ramas que se amoldan a su psicología o a su preferencia, pensando en las justas necesidades y progreso de la humanidad. El alumno escogerá el tema por el que siente más simpatía, aun estando en presencia de varios temas que son de su agrado.

¹ DE LA VEGA JIMÉNEZ PLACER, Javier Lasso. *Cómo se hace una Tesis Doctoral, Manual de Técnica de la Documentación Científica y Bibliográfica*. Madrid: Editorial Internacional, 1947. p. 72

² BOSCH GARCÍA Carlos. *La Técnica de Investigación Documental*. 2da. ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales, 1963. p. 11

³ GARCÍA DE SERRANO, Irma, directora. *Manual para la Preparación de informes y Tesis*. Puerto Rico: Edit. Universidad, 1965. Escuela de Administración Pública de Puerto Rico, p. 1

⁴ Véase el punto sobre "Tipos de Fuentes de la Información o de Documentación", supra pp. 36-38

b) *Conocimientos previos.* Los conocimientos que de antemano posee el investigador le servirán grandemente para el feliz desarrollo de su investigación.

2) *Conocimientos secundarios.*

Cuando se utiliza la entrevista para obtener información de personas versadas en determinado campo de actividad, esto puede ser de sumo interés para el investigador, ya que le brindará innumerables posibilidades de exploración en áreas complicadas. Esto es una fuente primaria. Si se consultan informes de investigadores ya publicados, o que estén en proceso de publicación, estamos en presencia de secundarias.

Las bibliografías que traen los libros, revistas, enciclopedias o aquellas brindadas por técnicos en la materia o con conocimientos sobre la misma, orientan al alumno acerca del enfoque que se le ha dado a los diferentes temas.

Asimismo, las publicaciones de listas de tesis y ensayos, libros y textos, artículos de revistas y enciclopedia significan aportes valiosos, ya que dejan problemas con incógnitas, es decir, sin resolver.

3) *Carácter de trabajo.*

a) El tema no debe ser de carácter general.

Si el tema se hace muy general, el investigador lo tratará muy superficialmente y carecería de carácter personal, pues ya todo está escrito sobre dicha materia y no permitiría aportar nada sobre la misma.

b) El tema no debe ser excesivamente limitado.

Cuando el tema es muy limitado perderá el investigador la visión de conjunto. Sólo es aceptable cuando la investigación signifique un estudio preliminar para futuros trabajos a realizar.

c) la actualidad del tema no es una condición indispensable.

d) El tema debe ser oportuno y de particular interés.

e) Se deben buscar varias alternativas.

No se debe adoptar el primer tema que parezca interesante, ya que ésta no es la mejor práctica y por ello se deben buscar varias alternativas, o sea, hacer un estudio preliminar de posibles temas.

4) *Material disponible.*

Parte del material deberá poseerlo el investigador. El resto lo tendrá que localizar en las fuentes* de información primarias y luego secundarias.

2.b.2) TRABAJOS PREPARATORIOS

Con la determinación clara del tema y subtema no está listo su trabajo, es necesario la ejecución práctica del mismo, o sea, el investigador podrá hacer un cuestionario en donde formulará una serie de preguntas que le indicarán el proceso de la investigación. De esta serie de preguntas, el investigador enmarcará su esquema de trabajo.

1) *Preparación de un plan de trabajo.*

Este plan de trabajo lo realizará con suficiente tiempo y meditación. No puede ser hecho a la ligera. Del cuestionario que él haya efectuado inicialmente, tomará las preguntas que considere él haya efectuado inicialmente, siguiendo un ordenamiento lógico y sistemático. Este es un verdadero esquema de trabajo, el cual no será definitivo. Otros lo llaman posteriormente Sumario Provisorio, porque puede ser modificado cuando la tarea de investigación va más adelantada y permite ir colocando el material de manera ordenada para dar definitivamente el índice General.

2) *La división de la materia.*

Todo trabajo o memoria que sea de carácter científico y tenga como finalidad la publicación, deberá consistir de tres pares fundamentales:

a) *La introducción.*

En esta parte, el autor expondrá a grandes rasgos la idea de su trabajo, la intención que persigue, los puntos o aspectos más importantes a ser tratados, y dará resumidamente el objeto de su trabajo.

b) *La exposición del tema.*

Es la parte o cuerpo principal del trabajo. Estará dividida en: partes, capítulos, subcapítulos, secciones o párrafos, cada uno con la numeración correspondiente.

Las partes y capítulos generalmente llevan números romanos o letra de mayúsculas, mientras que los números arábigos y letras minúsculas se emplean en los subcapítulos, secciones y párrafos. (Aunque esta forma no es la única).

Deberá tener presente el investigador que mientras más explícita sea su exposición, más agradable será su lectura, comprensión y orientación.

c) *El resumen de las conclusiones, sugerencias o recomendaciones.*

* Véase el punto sobre "Tipos de fuentes de información o de Documentación". supra p.p. 36-38.

Esta es la última parte de su trabajo. La síntesis es su característica fundamental.

3) Esquemas provisionales e índice general.

El esquema o índice provisional es el que elabora el alumno al iniciar su investigación. Se llama así porque puede sufrir modificaciones a medida que va consultando diferentes fuentes. Una vez terminado ese proceso redactará su monografía y finalmente dará forma al índice general, que ya deja de ser provisional.

Existen dos maneras para preparar un índice: 1) La mixta (letras y números), y 2) La numérica o decimal (arábica).

En la primera se utilizan números romanos y árabigos así como letras mayúsculas y minúsculas. Tanto los romanos como las letras mayúsculas se emplean más para las partes y capítulos, dejando los números árabigos y letras minúsculas para las restantes clasificaciones del índice.

La forma de estructurar el índice recibe el nombre de "escalera del índice" en cualquiera de los dos sistemas.

Cuando se utiliza el sistema mixto, la "escalera" viene dada de la manera siguiente:

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	
PÁGS.	
I. _____	
A. _____	
1. _____	
a. _____	
1) _____	
a) _____	
CONCLUSIONES.....	

Como se podrá observar, se da preferencia al número romano, siguiéndole las letras mayúsculas, luego número arábigo y letra minúscula cada uno terminado en punto; le siguen número arábigo y letra minúscula (ambos con paréntesis). La línea de texto es completada con puntos alternados (punto-espacio, etc) hasta la palabra PÁGINAS O PÁGS. (abreviada).

El empleo de este modelo alcanza hasta seis divisiones. Cuando existen más divisiones se hará necesario utilizar el sistema numérico o decimal en el que solo podrán emplearse los números arábigos terminados en punto.

No llevará punto el número de la última clasificación, la cual indicará que ya no hay más divisiones. Ejemplo: 1. 1. 3. 2. 3. 1.

Cuando se emplea el sistema numérico o decimal, la "escalera" se confecciona de la siguiente manera:

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	PÁGINAS
1. _____	
1.1. _____	
1.1.1. _____	
1.1.2. _____	
1.1.3. _____	
1.1.3.1. _____	
1.1.3.2. _____	
1.1.3.2.1. _____	
1.1.3.2.2. _____	
1.1.3.2.2.1. _____	
1.2. _____	
2. _____	
CONCLUSIONES	

Véanse a continuación varios ejemplos de Índice General en los cuales se utilizan los dos sistemas descritos. Asimismo ver los modelos 18 y 19, pp. 156/9

Ejemplos: Esquemas Provisionales e Índice General:
1)

ÍNDICE GENERAL*

INTRODUCCIÓN.....	PÁGINAS
CAPÍTULO PRIMERO	
O	
CAPÍTULO I	
TÍTULO..	

Como se podrá observar las palabras ÍNDICE GENERAL y PÁGINAS aparecen escritas en itálicas o cursivas en imprenta en estos dos ejemplos y en los siguientes no. Esto significa que el autor es libre de seleccionar la forma que considere más conveniente. En trabajos mecanografiados se subrayan.

- A. _____
- 1. _____
- a) _____
- b) _____
- c) _____
- d) _____
- 2. _____
- a) _____
- b) _____
- c) _____
- B. _____
- C. _____

CAPÍTULO SEGUNDO
O
CAPÍTULO II
TÍTULO..

Subdividido de acuerdo a los puntos que considere el autor y conservando la misma forma del Capítulo anterior.

CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS..
BIBLIOGRAFÍA ..
ÍNDICE GENERAL ..

2) *ÍNDICE GENERAL*
PÁGINAS

INTRODUCCIÓN.....

PRIMERA PARTE
TÍTULO...

- CAP. I. _____
- A. _____
- 1. _____
- a) _____
- b) _____
- B. _____
- 1. _____
- 2. _____
- a) _____
- b) _____
- C. _____

- CAP. II. _____
- A. _____
- B. _____
- CAP: III. _____
- SEGUNDA PARTE
TÍTULO....
- CAP. IV. _____
- A. _____
- 1. _____
- CONCLUSIONES.....
- BIBLIOGRAFÍA.....
- ÍNDICE DE CUADROS.....
- ÍNDICE GENERAL.....

3) *ÍNDICE GENERAL*
PÁGINAS

PRÓLOGO.....
INTRODUCCIÓN.....
A. PLANIFICACIÓN.....
B. ORGANIZACIÓN.....
C. EJECUCIÓN.....
D. CONTROL.....

PARTE A
PLANIFICACIÓN

- I. _____
- 1. _____
- 2. _____
- 3. _____
- II. _____
- III. _____
- 1. _____
- a) _____
- b) _____
- 2. _____

- IV. _____
- V. _____

PARTE B
ORGANIZACIÓN

- VI. _____
- 1. _____
- a) _____
- b) _____
- 3. _____
- VII. _____
- VIII. _____
- IX. _____
- X. _____

CONCLUSIONES.....
APÉNDICE.....
ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO.....
ÍNDICE ANALÍTICO.....
ÍNDICE GENERAL.....

4) ÍNDICE GENERAL PÁGINAS

PRÓLOGO.....
INTRODUCCIÓN.....

I. _____

- 1. _____
- 2. _____
- 3. _____

- a. _____
- b. _____
 - 1) _____
 - 2) _____

- 4. _____
- 5. _____

II. _____

.....
.....
.....
.....

X. _____

- 1. _____
- 2. _____
- 3. _____
- 4. _____

- a. _____
- b. _____
- c. _____

CONCLUSIONES Y
RECOMENDACIONES.....
BIBLIOGRAFÍA.....
ÍNDICE DE AUTORES CITADOS.....
ÍNDICE DE MATERIAS.....
ÍNDICE GENERAL.....

5) ÍNDICE GENERAL PÁGINAS

INTRODUCCIÓN..... 1

I. Planificación integral..... 10
II. _____ 11
III. _____ 12
IV. _____ 13
V. _____ 14
VI. _____ 15

CAPÍTULO I

PLANIFICACIÓN INTEGRAL..... 21

1. _____ .
2. _____ .
3. _____ .
4. _____ .

CAPÍTULO II

TÍTULO DEL CAPÍTULO..... 43

1. _____ .
2. _____ .
3. _____ .
4. _____ .

CAPÍTULO III

TÍTULO DEL CAPÍTULO 75

.....
.....
.....

CONCLUSIONES.....
BIBLIOGRAFÍA
ÍNDICE DE CUADROS.....
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....
ÍNDICE ALFABÉTICO DE
INSTITUCIONES CITADAS.....
ÍNDICE ALFABÉTICO DE MATERIAS
ÍNDICE GENERAL..... 141

6)

INDICE GENERAL
PÁGINAS

PRÓLOGO.....	v
PREFACIO.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	v

PARTE A
TÍTULO DE LA PARTE..... 1

CAPÍTULOS

I. _____	3
a) _____, 3-b) _____, 5-c) _____	
_____, 9-d) _____, 10-e) _____	15
II. _____	17
a) _____, 17-b) _____	
_____, 23-c) _____, 29-d) _____	35
III. _____	39

PARTE B
TÍTULO DE LA PARTE..... 43

IV. _____	45
b) _____, 45-b) _____	54
V. _____	59
a) _____, 63-b) _____	67

PARTE C
TÍTULO DE LA PARTE..... 77

VI. _____	79
a) _____, 79-b) _____	91
VII. _____	95
a) _____, 95-b) _____	101

CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	105
ÍNDICE GENERAL.....	109

7)

ÍNDICE GENERAL

PÁGINAS

INTRODUCCIÓN.....	
-------------------	--

PRIMERA PARTE

TÍTULO.....

I. _____	
II. _____	
III. _____	
IV. _____	
1.- _____	

SEGUNDA PARTE

TÍTULO.....

I. _____	
II. _____	
III. _____	
IV. _____	

TERCERA PARTE

TÍTULO.....

I. _____	
II. _____	
1.- _____	
2.- _____	

a) _____	
b) _____	

CONCLUSIONES.....	
ANEXOS.....	
ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO.....	
ÍNDICE DE MATERIA	
ÍNDICE GENERAL.....	

8)

ÍNDICE GENERAL

PÁGINAS

PREFACIOv
 INTRODUCCIÓN.....vii

I. _____

II. _____

III. _____

1. _____

2. _____

3. _____

IV _____

1.- _____

a) _____

b) _____

2. _____

IV. _____

.

.

.

CONCLUSIONES.....

APÉNDICES.....

A. _____

B. _____

C. _____

BIBLIOGRAFÍA.....

ÍNDICE DE MATERIAS.....

ÍNDICE DE CUADROS.....

ÍNDICE GENERAL.....

9)

ÍNDICE GENERAL

PÁGINAS

AGRADECIMIENTO..... iii

PROLOGO..... v

PREFACIO.....vii

INTRODUCCIÓN..... ix

CAPÍTULO 1. _____

CAPÍTULO 2. _____

2.1. _____

2.2. _____

2.3. _____

2.4. _____

2.4.1 _____

2.4.2 _____

2.4.3 _____

2.4.4 _____

2.5. _____

CAPÍTULO 3. _____

.

.

.

.

CONCLUSIONES.....

APÉNDICE 1. _____

APÉNDICE 2. _____

APÉNDICE 3. _____

LISTA DE ILUSTRACIONES.....

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO.....

ÍNDICE GENERAL.....

Ejemplos: Índice de ilustraciones, cuadros y gráficas:

1)

LISTA DE ILUSTRACIONES		PÁGINAS
CAPÍTULO 4.	Fig. 1. _*.....	14
	Fig. 2. ____.....	20

2)

LISTA DE ILUSTRACIONES		PÁGINAS
CAPÍTULO 4.	CUADRO 1. __*.....	3
	CUADRO 2. _____.....	20

3)

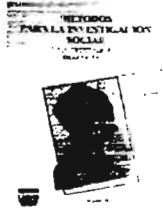
ÍNDICE DE CUADROS		PÁGINAS
1.	_____*	2
2.	_____	20
3.	_____	30

4)

ÍNDICE DE GRÁFICAS		PÁGINAS
FIGURA 1.	_____*	18
FIGURA 2.	_____	30
FIGURA 3.	_____	50
FIGURA 4.	_____	55

El escrito que identifica cada uno de los señalados se hará con letra mayúscula.

Rojas Soriano, Raúl: *Métodos para la investigación social. Una proposición dialéctica*, 16ª. Ed., México, Plaza y Valdés editores, 2001. pp. 49-56



5. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Para mostrar su importancia en el proceso de la investigación, diversos autores señalan que “en la formulación científica del problema radican las posibilidades de su solución”, o que “un problema bien planteado es ya la mitad de la solución”.

Tales consideraciones son verdaderas que no deben olvidarse, ya que el planteamiento del problema permitirá alcanzar una comprensión más profunda del mismo, debido a que contiene los elementos para lograr la explicación científica o solución del problema y por lo tanto, la negación dialéctica de éste.

Al formular el problema de investigación en forma clara y precisa negamos la ignorancia o el conocimiento limitado del que partimos, pero sin el cual no hubiese sido posible iniciar el proceso de conocimiento.

El planteamiento del problema significa reducirlo a sus aspectos y relaciones fundamentales a fin de poder iniciar su estudio intensivo; pero la reducción –vía el recurso de la abstracción– no significa de modo alguno simplificar el estudio científico de la realidad social.

Esta operación mental es necesaria para poder plantear el problema en términos concretos, destacando aquellos elementos y vínculos que la teoría y la práctica señalan como importantes para una primera aproximación al estudio del mismo.

En la vida cotidiana enfrentamos o percibimos diferentes problemas que afectan nuestras relaciones en los distintos espacios e instituciones sociales donde nos desenvolvemos

(empresas, escuelas, barrio, hogar, etcétera).

Tales problemas tienen que transformarse en *problemas científicos* a fin de superar la visión limitada y utilitarista del hombre común, que sólo le permite ver parte de la realidad (la externa e inmediata); ello con el propósito de llegar a la esencia de los fenómenos y descubrir así, las relaciones más relevantes para formular las hipótesis y leyes científicas, considerando el contexto social respectivo.

Existen, pues, diversos problemas sociales pero es necesario diferenciarlos de los problemas de investigación. En estos últimos existe un trabajo teórico-práctico que permite dilucidar los aspectos más importantes del problema a fin de plantearlo en forma científica.

Por lo tanto, los problemas sociales con los cuales podemos tener relación directa o indirectamente, mediata o inmediateamente (por ejemplo, el desempleo, la desnutrición, la vivienda, etcétera), no constituyen *per se* problemas de investigación. Se requiere una mente preparada en el campo de la teoría, la metodología y las técnicas, y con plena conciencia de la importancia social que reviste su trabajo, para que los problemas sociales se conviertan en problemas de investigación social.

Esto implica, como ya se mencionó, invertir trabajo teórico y práctico: analizar, sistematizar y organizar los elementos teóricos y empíricos disponibles sobre el problema para proceder a su formulación científica.

Enseñar a plantear un problema de investigación no es tarea sencilla, pues no existen recetas o señalamientos elaborados de una vez y para siempre. Contamos solamente con algunas indicaciones como la expuesta en el párrafo anterior.

Pero entonces, ¿Qué hacer para que las personas que se inician en la investigación entiendan cómo plantear un problema antes que ellos mismos lo hagan por su cuenta?; ¿basta con una simple explicación para que se comprenda ampliamente la forma de realizar un proceso de fundamental importancia en la investigación?

Para comprender los pormenores del trabajo científico se requiere llevar a cabo alguna investigación, pero antes es necesario dar algunas explicaciones. A veces esto no es suficiente y tenemos que recurrir a ejemplos concretos. El profesor que no se pone en el lugar de los alumnos cuando enseña no merece tal

reconocimiento. Este hecho obliga a mostrar cómo se plasman, cobran vida, se materializan, las indicaciones que deben seguirse al plantear un problema.

La forma más sencilla de concretar el problema es mediante la formulación de preguntas, las cuales tienen la virtud metodológica de precisar qué se quiere investigar para evitar la dispersión y el riesgo de perdersnos.

Cabe sin embargo mencionar que la elaboración de las preguntas científicas depende del tipo de elementos teóricos y empíricos disponibles, de las exigencias institucionales y sociales, de los elementos ideológicos y políticos prevalecientes en el lugar del trabajo, de la formación y práctica profesional de los investigadores y de su imaginación creativa.

En este sentido, en la medida en que se analice en forma crítica el material teórico y empírico existente y se considere el marco socio-histórico correspondiente, las preguntas estarán mejor fundamentadas.

El planteamiento del problema de investigación reviste pues, gran importancia ya que a partir de aquí podrán elaborarse de manera sistemática tanto el marco teórico y conceptual de referencia como las hipótesis pertinentes. Ello no significa que el investigador desconozca los planteamientos teóricos básicos de su objeto de estudio, o no inicie su revisión desde el momento en que se interesa por investigar determinado problema.

Antes de analizar estos dos momentos y procesos de la investigación es necesario subrayar que el planteamiento del problema no se construye en forma definitiva sino que siempre cabe la posibilidad de afinarlo, enriquecerlo, con las aportaciones teóricas y empíricas que el investigador recopile para construir su marco teórico y conceptual y sus hipótesis.

Cabe mencionar que no siempre dispondrá de suficientes elementos teóricos y empíricos para plantear el problema. A veces sólo tendrá algunas referencias teóricas indirectas, que resulten insuficientes; o carecerá de ellas.

También puede suceder que no disponga de información empírica precisa y sólo cuente con algunas evidencias o datos generales sobre su problema.

En cualquier caso puede decirse que solamente la imaginación creativa y el trabajo metódico serán de gran ayuda para ir cubriendo poco a poco esas lagunas.

El problema debe plantearse en forma clara y concisa, evitando términos rebuscados que sólo vuelven más difícil su comprensión. Aquí deben destacarse los elementos y relaciones más importantes del proceso que se estudia de acuerdo con la información teórica y empírica disponible.

El planteamiento del problema es un proceso mediante el cual se fracciona la realidad en la mente a fin de dirigir la atención hacia una parte específica de la misma. En otras palabras, tenemos que "ignorar" los demás elementos y relaciones que en ese momento no resultan importantes para nuestro estudio, con el propósito de ir cerrando el campo de análisis.

No hay otra forma de proceder para investigar exhaustivamente la realidad concreta a fin de llegar a descubrir no solamente verdades objetivas, sino que éstas sean también precisas, lo cual permitirá utilizarlas para orientar los procesos de cambio.

Plantear un problema de investigación significa pues, descubrir la forma cómo surge (cuales son sus causas principales y secundarias); qué vínculos mantiene con otros aspectos de la realidad concreta; qué formas adopta el problema y cómo se manifiesta en cierto momento de su devenir histórico; cuáles son sus tendencias mediatas e inmediatas.

En este proceso de reproducir la realidad en el pensamiento, corremos el riesgo de perdersnos. Para evitar la dispersión debemos utilizar el recurso metodológico antes citado: formular preguntas de investigación, tratando de que éstas sean precisas, lo cual nos permitirá ir cerrando nuestro campo de análisis.

Por ejemplo, un investigador principiante puede formular la siguiente pregunta: ¿De qué dependen las enfermedades y accidentes de trabajo de los obreros que elaboran en la industria textil de nuestro país?

Esta pregunta en la que sólo se expresa el problema objeto de estudio puede superarse si se hace una revisión crítica de los aspectos teóricos y empíricos disponibles, podría quedar planteada así:

¿En qué medida las características del proceso de trabajo dentro del régimen capitalista de producción y la carencia de satisfactores básicos para el bienestar (alimentación, vivienda, etcétera) generan enfermedades y accidentes de trabajo en los obreros que elaboran en la industria textil de nuestro país?

En este segundo caso la pregunta involucra dos fenómenos o variables (las características del proceso de trabajo y la carencia de satisfactores) que supuestamente originan el problema que se estudia (enfermedades y accidentes de trabajo).

Como se observa, la segunda pregunta permitirá que a la hora de formular las hipótesis, éstas no solamente expresen una relación entre dos o más variables, sino que también señalen la dirección y la forma precisa en que se da esa relación. En ese sentido la pregunta de investigación en la que se expresa una relación entre variables tiene además, la virtud metodológica de servir de detonante lógico para que las hipótesis sean más objetivas y específicas.

A medida que avanzamos en la elaboración del problema surgen algunas respuestas tentativas o explicaciones preliminares del problema (hipótesis de trabajo) que sirven como hilos conductores que orientan el desarrollo del planteamiento del problema y la formulación de hipótesis más precisas y mejor estructuradas.

Se observa aquí una relación dialéctica entre problema e hipótesis, en cuanto que las formas iniciales de hipótesis comienzan a negar el problema, es decir, a plantear ideas o conocimientos que permitan explicar y resolver la cuestión.

Al continuar el proceso de profundización del problema las hipótesis se fundamentan y enriquecen con los elementos provenientes del marco teórico y conceptual, mismo que se enriquece y modifica al confrontarse los elementos teóricos con la realidad concreta.

En determinado momento del proceso de investigación contamos con los conocimientos y materiales empíricos suficientes y pertinentes para formular las hipótesis que guiarán la investigación.

Hemos negado dialécticamente las hipótesis de trabajo que establecimos en un primer momento, es decir, superamos los planteamientos hipotéticos iniciales que contenían sin embargo, los gérmenes, las ideas básicas para elaborar planteamientos más acabados.

Las nuevas hipótesis —más consientes y precisas— contienen elementos que permitirán, al comprobarse a través de la práctica científica,

negar el problema de investigación, es decir, superarlo. A su vez, al comprobarse las hipótesis y convertirse en leyes, éstas niegan las hipótesis de las que se partió, o sea las hipótesis sin comprobar. En el capítulo 9 trataremos más ampliamente el tema de las hipótesis.

Cuando las leyes científicas se articulan orgánicamente —en función de la lógica que impera en la realidad concreta—, se está en presencia de una teoría que supera las leyes aisladas que surgen en las primeras fases del trabajo científico.

Para lograr una mayor comprensión, antes de presentar el planteamiento de un problema concreto de investigación, es conveniente exponer en el capítulo siguiente algunas ideas para la elaboración del problema y del marco teórico y conceptual.



CAPÍTULO 4

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Consideraciones generales

C
0
3

Plantear un problema significa reducirlo a sus aspectos y relaciones fundamentales a fin de poder iniciar su estudio intensivo; pero la reducción –vía el recurso de la abstracción- no significa de modo alguno simplificar el estudio científico de la realidad social. Esta operación mental es necesaria para poder plantear el problema en términos concretos, destacando aquellos elementos y vínculos que la teoría y la práctica señalan como importantes para una primera aproximación al estudio de mismo. No existe otra forma de investigar los problemas que se presentan en la realidad concreta.

En la práctica, la formulación del problema se inicia planteando en términos generales, a veces poco precisos, la cuestión que se pretende estudiar, a medida que se avanza en el proceso de investigación y se consultan datos empíricos y revisan diversas consideraciones teóricas sobre el asunto, el problema se empieza a plantear en forma cada vez más clara y precisa. Puede observarse entonces una superación en el planteamiento del problema ya que este se ha completado, profundizado y enriquecido. Pero el pensamiento nunca se encuentra quieto sino está en continuo movimiento de tal manera que en el instante de plantear aunque sea de manera rudimentaria un problema, el investigador adelanta una hipótesis preliminar a la que llamamos hipótesis de trabajo, la cual tiene que ser superada a medida que se profundiza en el planteamiento del problema y se logra establecer a nivel teórico los aspectos y relaciones esenciales que se incluirán en el cuerpo de la hipótesis.

Sucede por lo regular que las hipótesis de trabajo conduzcan a nuevas interrogantes que ameritan a su vez el planteamiento de otras hipótesis: esto así ya que el proceso de conocimiento se muestra como una relación de preguntas (problemas) y respuestas posibles (hipótesis) que se vinculan dialécticamente. Esta complejidad del proceso de investigación fundamental en las primeras etapas (planteamiento del problema y de hipótesis), puede llevar al investigador por sendas equivocadas que lo alejen de su problema inicial, pero también puede conducir al descubrimiento de otras facetas y relaciones de los procesos que resulten básicas para una comprensión más amplia del problema y por lo tanto se integren al estudio.

Se ha dicho arriba que al plantear el problema surgen hipótesis de trabajo las cuales son superadas por otras más consistentes y precisas a medida que se avanza en la formulación del problema.

Además, se mencionó que para plantear el problema es necesario recopilar datos teóricos y empíricos los cuales, permiten, al manejar de forma conjunta, ayudar al planteamiento científico del mismo. Puede decirse que en este momento se inicia también el proceso de estructuración del marco teórico y conceptual el cual hará posible precisar, profundizar o esclarecer la forma como se vinculan teóricamente los fenómenos que se estudian en una realidad concreta, a fin de establecer hipótesis ya no de trabajo sino para que se comprueben empíricamente en la investigación que se lleve a cabo. De acuerdo con lo anterior, puede señalarse que en la práctica la investigación no sigue una secuencia lineal ya que hay un constante ir y venir de una etapa a otra (especialmente en las primeras) y por tanto, se realizan en forma casi simultánea.

Por razones de exposición pedagógica se ha separado en este libro el planteamiento del problema de los capítulos que se refieren a la estructuración del marco teórico y conceptual y a la formación de hipótesis.

Repercusiones en el proceso de investigación

En el transcurso de cualquier investigación con frecuencia surgen problemas de diversa índole, cuyo origen es un planteamiento confuso o incorrecto de la cuestión que se estudia. Estos problemas se presentan básicamente

cuando se formulan los objetivos¹⁸ e hipótesis y al diseñar los instrumentos para recoger la información. Por ejemplo un investigador puede tener dificultades para señalar con claridad los objetivos del estudio o quizás exista una incongruencia metodológica entre éstos y los elementos que conforman la problemática que se investiga. Asimismo, si el problema está mal planteado es de esperar que el cuerpo de la hipótesis resulte un tanto discordante con lo que se desea indagar.

La tergiversación de los objetivos e hipótesis conducirá indudablemente a la selección de técnicas y al diseño de instrumentos (cuestionarios, cédulas de entrevista, guías de investigación, etcétera) poco útiles para captar la información requerida; por consecuencia, se obtendrán resultados y conclusiones impregnados de los errores cometidos en las fases mencionadas, lo que impedirá que los resultados se utilicen para estructurar políticas y estrategias de acción o se incorporen al acervo de conocimientos científicos de las ciencias sociales. De lo anterior se desprende que un planteamiento inadecuado del problema tendrá repercusiones en las distintas etapas de la investigación a tal grado que pueden entorpecer el desarrollo general de la misma, y, por consiguiente, retrasar la fecha de su terminación. Por ello es necesario poner especial cuidado en esta etapa para iniciar con paso firme en el camino de la investigación.

Delimitación y ubicación del problema y del campo de investigación y del campo de investigación

Cuando el experto ha elegido el tema de estudio, o se le solicita diseñar una investigación por proporcionar alternativas de solución a un problema concreto, antes de aplicar las teorías¹⁹ que considere adecuadas y seleccionar sus métodos y técnicas de investigación, necesita llevar a cabo las siguientes actividades:

1.- *Señalar los límites teóricos del problema mediante su conceptualización*, o sea, la exposición de las ideas y conceptos relacionados con el problema que se estudia. En este proceso

abstracción se podrán precisar los factores o características del problema que interesa investigar; se dilucidarán posibles conexiones entre distintos aspectos o elementos que están presentes en la problemática que se analiza, y se distinguirán situaciones relevantes de otras que no lo son para los propósitos del estudio.

2.- *Fijar los límites temporales de la investigación*, ya que el interés puede radicar en analizar el problema durante un periodo determinado (estudio transversal), o bien en conocer sus variaciones en el transcurso del tiempo (estudio longitudinal).

3.- *Establecer los límites espaciales de la investigación* Difícilmente un fenómeno podría estudiarse en todo el ámbito en que se presenta, por lo que se debe señalar el área geográfica (región, zona, territorio) que comprenderán la investigación. Posteriormente se seleccionará una parte de las unidades de observación (muestra) sobre las cuales se realizara el estudio y los resultados de aquella se generalizarán para la población de la que se extrajo.

4.- *Definir las unidades de observación*. Esto permitirá tener una idea precisa sobre las características fundamentales que deben reunir los elementos (personas, viviendas) para que puedan considerarse dentro de la población objeto de estudio.

5.- *Situar el problema social en el contexto socio económico, político histórico y ecológico respectivo*. Esto reviste especial importancia principalmente si el estudio está dirigido a aportar elementos de juicio para corregir o solucionar problemas, pues los factores mencionados pueden impedir o dificultar la aplicación de las políticas y estrategias formuladas. Hecho todo lo anterior, se estará en la posibilidad de concretar el problema de la forma que pueda plantearse en *términos operacionales*, entendiendo por esto el señalamiento de los elementos y operaciones específicos (factores variables, ámbitos de estudio) necesarios para el

¹⁸ Es necesario identificar entre los propósitos o intenciones que originan una investigación iniciales que originan una investigación derivados de la delimitación y planteamiento del problema. Es posible que aquellos se modifiquen por las nuevas ideas o inquietudes que surgen en el momento de preparar el problema para su manejo teórico y metodológico.

¹⁹ Esto no implica, de modo alguno, que desconozca las distintas teorías sobre el problema o que la ignore para delimitar el objeto de su estudio. Es posible en muchos casos que desde la formulación, inclusive desde la elección del tema, ya éste presente una teoría.

manejo correcto del problema. Esto facilitará su encuadre teórico y la implementación metodológica de la investigación.

A veces no es fácil fijar con exactitud los límites teóricos y conceptuales del problema, ya que el especialista debe enfrentarse a diversas situaciones u obstáculos con los que muchas veces no contaba. Por ejemplo, es posible que la información que posee o se le transmita en ese momento sea insuficiente o inadecuada para aspirar a delimitar y ubicar el problema. Esto no debe ser motivo de preocupación, ya que "a menudo se tiene solamente una idea amplia, difusa y aun confusa del problema".²⁰

En este caso, sería conveniente buscar la orientación de personas versadas en el asunto para esclarecer puntos oscuros en la problemática que se investiga. A sí mismo, es aconsejable mantener una constante retroinformación con los responsables del estudio, con el objeto de despejar cualquier duda sobre las intenciones del mismo.

Cuando existen numerosas ideas o criterios en torno a lo que se va a estudiar, pueden suscitarse controversias sobre el manejo teórico-conceptual del problema. Por ejemplo, si el grupo encargado del proyecto está compuesto por distintos especialistas, pueden ser que en una persona enfoque el problema desde una perspectiva sociológica; que otra encuentre en él un profundo contenido psicológico, o surjan algunos otros puntos de vista que no solo sean discordantes, sino que estén en franca contraposición.

Sin duda existen muchas formas o maneras de abordar un mismo problema, las cuales posiblemente requieran de diseños de investigación distintos. Para evitar que las discusiones tomen un rumbo equivocado es menester no olvidar los propósitos del estudio, esto servirá como punto de referencia para unificar los criterios y concretar las ideas expuestas sobre el tema.

La situación puede resultar más fácil si los propios patrocinadores del proyecto carecen de una idea precisa sobre el problema objeto de estudio y los alcances teóricos y prácticos de la investigación. La falta de claridad en la definición del tema origina muchas veces que el planteamiento inicial sufra modificaciones a medida que avanza la investigación. Los ajustes deben evitarse, o si se hacen, llevarse a cabo dentro de los límites señalados por el marco teórico y conceptual de referencia; de lo contrario se corre el riesgo de obtener resulta-

dos que estén lejos de lo que en realidad se pretendía indagar.

Lo expuesto es solamente una idea de las dificultades que el investigador debe resolver para poder delimitar y ubicar el problema de acuerdo a su perspectiva de análisis. Otras situaciones u obstáculos se presentarán en el momento de enfrentarse a problemas concretos.

Después de establecer los límites teóricos y conceptuales del problema y el ámbito que comprende la investigación, en términos operacionales, a fin de permitir si adecuada sustentación teórico-metodológica.

Aunque pudiera parecer exagerado, lo cierto es que el éxito de todo proyecto de investigación quedará en gran medida supeditado a la correcta formulación del problema. De aquí que merezcan una consideración especial las palabras de Russell L. Ackoff cuando señala que un "problema bien planteado es la mitad de la solución",²¹ y las expresadas por Eli de Gortari en el sentido de que: "En el planteamiento de correcto del problema descansa la posibilidad de su solución."²² Con lo anterior se pretende explicar la importancia que tiene en el desarrollo de la investigación la formulación correcta de la problemática objeto análisis.

Sin embargo, esta fase a menudo se confunde con la hipótesis y objetivos del estudio, dando por resultado diseños defectuosos que impiden obtener información confiable y consiste para efectuar un análisis adecuado del problema. Tal confusión se debe principalmente a:

- 1.- La deficiente preparación metodológica de estudiantes y profesionales:
- 2.- Las diferentes acepciones que se han dado a los términos problema, hipótesis y objetivo, lo cual dificulta su manejo correcto, y
- 3.- La falta de experiencia en el medio profesional.

Para evitar trastornos o desviaciones durante el desarrollo de la investigación es necesario poner mucho cuidado en el planteamiento de problema, pues de él dependerá que con el manejo de la teoría y de los métodos y técnicas disponibles pueda conseguir una información congruente con los objetivos prácticos y teóricos que se persiguen y las hipótesis que se pongan a prueba. De esta forma se podrá satisfacer tanto los requerimientos de información solicitados por los patrocinadores de la investigación, como las inquietudes académicas de los especialistas en

20 Fred N. Kerlinger, *Foundations of Behavioral Research*, p. 18

21 Russell L. Ackoff, *The Design of Social Research*, p. 14

22 Eli de Gortari, *Iniciación a la lógica*, p. 230.

ciencias sociales.

Aunque no existen reglas aceptadas unánimemente para tal efecto, Fred N. Kerlinger señala tres criterios para el planteamiento de buenos problemas de investigación:²³

1.- El problema deberá expresarse una relación entre dos o más variables;

2.- El problema debe formularse claramente y sin ambigüedades;

3.- El problema y la formulación del mismo deben ser tales que impliquen las posibilidades de comprobación empírica.

Finalmente, Kerlinger hace énfasis en que " la mejor forma de plantear un problema es la forma más simple: elabore una pregunta".²⁴ Esta recomendación la hace también los miembros de la Academia de Ciencias tanto de Cuba como de la URSS: El problema científico ... puede ser formulado mediante preguntas" (Vid Varios, Metodología del conocimiento científico, p. 185), ya que hasta el momento se carece de mejores formas para presentar el problema de investigación.

Con el objeto de alcanzar una mayor comprensión sobre el proceso que debe seguir para formular adecuadamente la cuestión que estudia, es preciso remitirse al problema expuesto en el capítulo anterior, el cual se refería a la necesidad de conocer los factores que condicionan las actitudes de la gente que habita en las ciudades perdidas " y cinturones de miseria respecto a las normas, costumbres, formas de interacción y otras modalidades pertenecientes a los sectores urbanos.

Como se habrá observado, el problema presentado de manera difícilmente permitiría su manejo teórico y, por consecuencia , su implementación metodológica, debido a la falta de precisión en cuanto a los límites teóricos y conceptuales del problema y al tipo de población que interesa estudiar, así como a las características propias de las ciudades que se hayan decidido investigar.

Por otro lado, hay que considerar la disponibilidad de recursos financieros, humanos y materiales, los cuales determinarán, en la última instancia, los alcances de la investigación directa.

Para lograr delimitar y ubicar el problema debe proceder primero su conceptualización, teniendo como punto de partida y eje central de las discusiones los propósitos que originan la investigación. En vista de que esta puede

abarcar distintos ámbitos de estudio, una primera forma de cerrar el campo de análisis del problema es señalar los aspectos o factores que se considera intervienen en el fenómeno que se investigan o resultan relevantes para explicar el problema: actitudes de las personas que viven en las "ciudades perdidas" y cinturones de miseria hacia los sectores urbanos.

Supóngase que después de llevar a cabo el proceso de abstracción se escogen los factores socioeconómicos para investigar el problema. También es posible que se vea la necesidad de restringir la investigación *sólo a las personas que emigran de las zonas rurales a las "ciudades perdidas" y cinturones de miseria.*

Aquí quedarán excluidos, por ejemplo, a aquellos individuos que habiendo nacido en la ciudad su status económico ha venido ha menos o carecen de oportunidades para colocarse en la estructura ocupacional urbana a niveles no marginales, lo cual ha provocado que se refugien en las zonas pobres de los centros urbanos.

Si se dice realizar la investigación sólo en la ciudad de México, posiblemente su contexto socioeconómico, político e histórico difiera un tanto del que tienen otras ciudades del país. Por ello, es necesario no olvidar las características peculiares que conforman el área geográfica que comprenda el estudio a fin de situar adecuadamente el problema.

Una vez que se ha delimitado y ubicado el problema de investigación , el interés se centraría entonces en plantearlo formulando la pregunta general: *¿En que medida influyen los factores socioeconómicos de la población rural que llega a vivir a las "ciudades perdidas" y cinturones de miseria de la ciudad de México respecto a sus actitudes hacia las normas y patrones socioculturales de los sectores urbanos?*

De este planteamiento pueden desprenderse varias preguntas sobre temas específicos, por ejemplo:

¿Cuáles son las causas de la migración campo ciudad de México?

¿Qué elementos condicionan la colocación de las personas provenientes del campo en la estructura ocupacional urbana?

¿Cuáles son los factores que determinan el nivel de vida de la población que vive en las "ciudades perdidas" y cinturones de miseria que rodean a la ciudad de México?

¿Qué factores condicionan sus expectativas

²³ Fred N. Kerlinger, *op. cit.*, pp. 19-20.
²⁴ *Ibid.*, p. 20.

frente a los núcleos urbanos?

Para dar respuesta a las preguntas de acuerdo a una perspectiva científica, es necesario conformar un marco teórico y conceptual de referencia del que se deriven una o más hipótesis que ofrezcan una explicación sujeta a comprobación de las interrogantes formuladas.

Pero antes o paralelamente a la construcción del marco teórico y conceptual, se requiere formular los objetivos del estudio de manera precisa.

Formación de los objetivos del estudio

El establecimiento de los objetivos es parte fundamental en cualquier estudio, ya que son los puntos de referencia o señalamientos que guían el desarrollo de una investigación y a cuyo logro se dirigen todos los esfuerzos.

Para plantear los objetivos es indispensable conocer con detalle que se pretende lograr a través de la investigación; esto permitirá fijar objetivos debidamente fundamentados y susceptibles de alcanzarse.

Los objetivos que se establezcan deben estar claramente expresados para evitar trastornos o posibles desviaciones en el proceso de investigación. También hay que cuidar que sean congruentes con la justificación del estudio y los elementos que conforman la problemática que se investiga. En el caso particular de los objetivos específicos, su formulación correcta dependerá del grado de claridad alcanzado en la delimitación y definición del problema.

En el momento de fijar los objetivos deben tener presentes diversos aspectos o circunstancias que pueden limitar, y en algunos casos impedir, la realización plena de los objetivos.

Es una investigación directa la carencia de recursos financieros, humanos y materiales restringirá las posibilidades de conseguir los distintos objetivos del estudio.

Por su *temporalidad*, los objetivos se dividen en inmediatos y mediatos; *dependiendo de su alcance*, o sea del ámbito que abarcan, se clasifican en específicos y generales, y según en su *enfoque u orientación*, en prácticas o teóricas.

En relación al problema planteado, los objetivos podrían ser:

1. Identificar los factores que condicionan las

actitudes de la población que emigra de las zonas rurales a la ciudad de México respecto a los patrones socioculturales de los actores urbanos.

2. Jerarquizar los factores que condicionan las actitudes según la importancia para la integración de la población mencionada a la estructura social urbana.

3. Proporcionar elementos de juicio para fundamentar políticas, estrategias y acciones tendientes a integrar la población objeto de estudio la estructura social urbana.

4. Establecer un punto de referencia para evaluaciones futuras de cambios de actitudes de la población estudiada.

5. Lograr la comprobación de las hipótesis formuladas al respecto.

6. Obtener una base para programación posterior de investigaciones particulares sobre los problemas relevantes sobre la población objeto de estudio.

7. Ofrecer información para contribuir a la investigación sistemática de los grupos sociales que habitan las "ciudades perdidas" y cinturones de miseria.

Para enmarcar estos objetivos en la tipología arriba mencionada, es necesario tomar en cuenta: las prioridades que fije la organización de acuerdo a sus necesidades e intereses políticos; la disponibilidad de recursos financieros, humanos y materiales para llevar a cabo la investigación directa; los conocimientos teóricos y empíricos existentes, y otros factores propios de la situación objeto de estudio.

En relación con los objetivos expuestos, los cuatro primeros pueden ser inmediatos, tener un carácter específico y ser de índole práctica. El quinto puede formularse como inmediato o mediano, dependiendo ello de los elementos teóricos y empíricos disponibles, también quedaría como específico y su enfoque sería más bien teórico. El sexto objetivo puede ser mediano, práctico, y el último mediano, general y teórico.

En la práctica sucede con frecuencia que se formulen objetivos susceptibles de alcanzarse antes de terminar la investigación, y que pueden considerarse como objetivos intermedios para obtener información que permita orientar el trabajo que se desarrolla.

Ejemplo:

1.- Conocer los servicios municipales con los que

cuenta la población de las " ciudades perdidas y cinturones de miseria objeto de estudio.

2.- Determinar los focos de contaminación ambiental existentes en la zona.

3.- Determinar las enfermedades por las que los pobladores de las barriadas acuden a consulta a los centros de salud ubicados en la zona

Con respecto a los dos primeros objetivos , la entrevista a informantes clave y la técnica de observación empleadas en las visitas preliminares a la zona, pueden proporcionar información suficiente para conocer los servicios públicos con que cuenta la comunidad (primer objetivo) y para conocer la existencia de basureros, charcos , polvo , fabricas, vehículos de motor, etc. (segundo objetivo); el tercero se lograría revisando las historias clínicas de los centros de salud de la zona.

Este tipo de objetivos pueden formar parte de otras mas generales , por lo que deben cubrirse de preferencia las primeras etapas de la investigación de tal manera que proporcionen elementos para alcanzar los objetivos finales de la investigación directa, por ejemplo, el tercer objetivo podría formar parte de uno mas general:

1.- Precisar las causas que determinan la problemática de salud de población que habita en las " ciudades perdidas " y cinturones de miseria.

1.1.- determinar las enfermedades por las que los pobladores de las barriadas acuden a consulta a los centros de salud urbanos ubicados en la zona.

En una investigación aplicada algunos objetivos intermedios pueden mantenerse como subproductos de la misma debido a la necesidad de contar con información previa a los resultados finales de la investigación a fin de orientar ciertas políticas y estrategias de acción.

Durante la elaboración de objetivos pueden suceder también que se planteen objetivos que mas bien correspondan a un programa de acción tendiente a influir a los procesos sociales o a modificar y/o minimizar diversos aspectos de la problemática que se estudia.

Ejemplo: 1.- incrementar la participación de la población

"de las ciudades perdidas y cinturones de miseria en todas las actividades y obras de interés social

que se realicen en la zona.

2.- politizar a los habitantes de estas barriadas para que exijan a las autoridades correspondientes elevar la cantidad y calidad de los servicios municipales.

3.- Realizar acciones concretas para incorporar a la población a los programas de Planificación familiar.

En este caso, los objetivos anteriores que pueden formar parte de un programa de acción deben elaborarse tomando en cuenta la información obtenida de la investigación directa .

Para alcanzarlos , se requiere que los investigadores conjuntamente con la población que tienen los problemas, se involucren en acciones orientadas por la investigación social tendientes con un programa de estudio (vid. " investigación –acción , " capitulo primero). Para concluir con este apartado, es necesario señalar que en los objetivos se manifiestan explícita o implícitamente los intereses y posturas intelectuales, así como las tendencias políticas e ideológicas de las personas responsables del proyecto de investigación.

Tecla J., Alfredo, et al : *Metodología en las ciencias sociales*. 4ª. ed. México, Ediciones Taller Abierto, 1998. (tomo II) (Diseño de Investigación >). pp. 19-31



Naturaleza del Problema Científico

Una de las primeras cuestiones que es necesario abordar es la cuestión de la diferenciación entre el problema científico social. Para desarrollar nuestra idea tomaremos en principio como un punto de referencia al pragmatismo.

C
O
4

El pragmatismo, como método, antes que nada se pregunta ¿conocer para qué? Tal parece que aspira a una confrontación con la burocratización de las ciencias sociales y con el *establishment* académico. Pero esto es aparente, el cuestionamiento del conocimiento lleva implícito del problema de la dicotomía sujeto-objeto, que el pragmatismo intenta resolver a través de lo útil. Aquí el camino para hacer ciencia no parte de la objetividad sino de la utilidad. Las categorías fundamentales del pragmatismo como "útil" y "acción" sirven para definir la verdad como aquello que satisface los intereses subjetivos del individuo, mientras que la realidad objetiva se identifica con la experiencia. La relación sujeto-objeto se establece a través de la experiencia. Bajo estas premisas del pragmatismo se presenta como una filosofía idealista subjetiva.

El llamado "principio del pragmatismo" consiste en determinar el significado de la verdad por su utilidad práctica. De acuerdo con este principio, en James la teoría verdadera será aquella que funcione mejor para "nosotros". Este "nosotros" sirve naturalmente, para descalificar aquello que "funcione" mejor para los "otros". No es casual, pues, que el pragmatismo haya desembocado en una apología de la democracia burguesa y en un abierto anticomunismo.

Dewey es el que con mayor claridad expresa las proposiciones metodológicas desde el punto de vista del pragmatismo. Este autor en su lógica, *La Teoría de la Investigación*, sostiene que:

"Los problemas a investigar en las ciencias sociales deben sujetarse a las siguientes condiciones metodológicas: 1) advertir las tensiones, necesidades, 'perturbaciones' sociales afectivas; 2) tener la propia materia determinada por las condiciones que son medios materiales para obtener una situación unificada; 3) hallarse vinculados a alguna hipótesis, que constituye un plano y una norma de conducta para la resolución existencial de la situación social de conflicto".¹

Como certeramente observa Améndola, los buenos propósitos naufragar frente a la teoría monista de la inteligencia propugnada por Dewey, y frente a la hipostatización formalizadora de la razón que no consigue adquirir conciencia de sus propios referentes sociales.²

Por su parte Right Mills, de originaria filiación pragmatista, somete a severa crítica de las posiciones deweyanas:

"Tanto la formulación idealista ontológica como la biológica de lo problemático enmarcaran los conflictos sociales y de valor, los cuales en la realidad están implicados en los "problemas". Y Dewey puede ocultar a sus propios ojos este hecho porque nunca ha dudado seriamente de que en la sociedad exista una fundamental y definitiva homogeneidad comunal. Lo que es el "problema" para un grupo, no es de ningún modo problemático para otro; para este último bien puede ser una "solución" satisfactoria. Los conflictos y los problemas sociales son "objetivos" sólo en el sentido del reconocimiento generalizado, real o sustantivo, de ciertas relaciones y movimientos a los que se imputa carácter "insatisfactorio". La formulación de la problemática en categorías biológicas enmascara esta forma".³

En este punto es conveniente señalar que si bien es correcta en esencia la crítica de Mills, aún queda sin hacerse la distinción clara entre problema o conflicto social y problema científico, y este es uno de los errores básicos de la concepción pragmática del "problema".

Considerar al objeto de estudio en términos del "problema" o conflicto social es secundario. Problematizar, desde el punto de

1 J. Dewey. *Logic. The Theory of Inquiry*, Harry Holt and Co., New York, 1938 (citado por G. Améndola en *Método Sociológico e Ideología*. A. redondo editor, 1973, p. 48

2 G. Améndola, *op. cit.*, p. 48

3 C. W. Mills. *Sociología y Pragmatismo*, Buenos Aires, Siglo XXI

vista del método científico, significa precisar, delimitar el objeto de estudio en cuanto al tipo de importancia de las relaciones posibles entre cierto número de fenómenos sociales.

Queda clara, pues, la distinción entre "problema" y conflicto o problema social. Sin embargo, para precisar el carácter abstracto del problema y su distinción de la realidad, nos puede servir el punto de referencia de Althusser. El problema, dice Althusser, "es la manera de reflexionar acerca de un objeto" y en esto tiene razón, pero esto no se má que el reconocimiento del carácter abstracto del problema y que, ciertamente, tal reconocimiento dirime cuentas con el idealismo en cuanto a no confundir e identificar el nivel de la problemática con el de la realidad, empero, esto que parece a simple vista sencillo, en verdad no es tanto así. El mismo Althusser se encarga de demostrarlo cuando habla de "problemas teóricos"; y afirma que el problema no es más que el enunciado teórico de una solución práctica. Si Althusser agrega al "problema" el término de "teórico" para significar su carácter científico ¿porqué no llamarlo problema científico para distinguir simple y sencillamente a la manera científica de reflexionar acerca de un objeto de cualquiera otra manera de reflexionar?

Desde el punto de vista de la estrategia de la investigación el problema es el enlace entre el marco teórico, lo concreto mental ya elaborado y el objeto de estudio, o sea lo concreto sensible. La problematización en este sentido, es ya una elaboración teórica sobre la realidad. Aquí se observa también la relación dialéctica entre el problema y el objeto de estudio. Recordemos que para Weber el problema se derivaba no del objeto de investigación, sino de la orientación subjetiva, del punto de vista del investigador, desde nuestro particular modo de ver esta situación, consideramos que lo subjetivo en el investigador está determinado por su posición de clase y por los elementos teóricos cognoscitivos de los que dispone, factores que se plantean. O sea, que la llamada subjetividad no está determinada por la voluntad o capricho del investigador, sino por los factores objetivos, es decir, por los factores sociales y gnoseológicos.

Dewey es más consecuente que Weber, cuando en su lógica afirma que toda

investigación procede a través de una matriz cultural determinada en última instancia por la naturaleza de las relaciones sociales.

"Existe un entramado, no alienable ni desestabilizable de concepciones, en el que hemos intervenido, que nos viene dado ya ultimado por la sociedad —un entero aparato de conceptos y categorías, en las cuales y mediante las cuales, el pensamiento individual por muy audaz y original que sea, está obligado a moverse".⁴

Así pues, el planteamiento del problema tiene que echar mano de un determinado cuerpo de categorías. El problema científico tiene una forma de existencia subjetiva, la objetividad depende de su contenido, lo mismo que cualquier concepto o modelo teórico; esto lo distingue de la realidad objetiva. Por otra parte, *el problema* es en sí una selección de ciertos elementos y por tanto una reducción de la realidad objetiva. Los elementos seleccionados son aquellos que se consideran esenciales o fundamentales para la comprensión o explicación de esa realidad.

El Planteamiento del Problema y el Marco Teórico

El planteamiento del problema revela ya el marco teórico de referencia se inserta en un marco teórico determinado. Cuando Durkheim se pregunta, por ejemplo, si la división del trabajo ha impedido que la selección natural se dé en la sociedad de la misma manera que se da en el orden biológico, nos está revelando su trasfondo conceptual: en esta caso, aquellas teorías que sostienen que en el mundo de lo social operan las mismas leyes que en el mundo biológico. Desde el plano del problema aparece la filiación social darvinista de Durkheim. Sin embargo, si nos limitamos a la enunciación del problema no siempre aparece con claridad el fondo teórico. Esto se debe a la utilización de los mismos términos como "clase social", "emigrantes", "familia", etc., de tal modo que la filiación teórica aparece solamente cuando se definen los términos. El problema exige la utilización de categorías precisas, si se habla de "poder político", "institución", "cultura", "ideologías", etc., es necesario definir las de acuerdo con un determinado marco teórico. De esta manera, el problema aparece no sólo como el hilo conductor para urgar en el marco teórico sino también

4 J. Dewey, citado por G. Amendola, *op. cit.*, p. 59.

como el hilo conductor que va a orientar nuestra investigación. Tienen razón algunos autores cuando señalan que el planteo correcto del problema significa poner a disposición del investigador las categorías metodológicas que van a guiar su investigación. Si caemos en cuenta de que el problema es la base para la construcción de las hipótesis, resulta evidente no sólo su importancia teórica y metodológica sino también su importancia práctica.

El planteamiento del problema nos lleva a reflexionar sobre varias cuestiones; aquí queremos destacar las siguientes:

a) Validez teórica:

Dentro de lo que podríamos denominar "validez teórica" del problema, podemos mencionar, en primer lugar la comprobación de que se trata de un problema nuevo, o no resuelto aún, y para el cual existen los conocimientos acumulados necesarios para resolverlo.

b) Justificación del problema:

En cuanto a su justificación cabe preguntarse si la investigación y solución del problema contribuye a un determinado fin social. En este punto existen diferentes criterios; de cualquier manera es conveniente señalar la relativa autonomía de la ciencia, y el carácter de clase de las disciplinas sociales.⁵

c) Selección del problema:

Respecto a la selección del problema, ésta se debe hacer en base a una jerarquización de los problemas tomados en consideración los puntos anteriores y además un balance o evaluación de los recursos y el tiempo con que se cuenta para su posible solución.

El problema se puede considerar como el detonador que desencadena toda una serie de reacciones que conducen a la obtención de un conocimiento nuevo. Los problemas surgen cuando las teorías, modelos y leyes establecidas no alcanzan a explicar los hechos o no concuerdan con los nuevos hechos.

La Fundamentación del Problema

5 Worsley explicando los motivos que lo impulsaron a investigar el "tercer mundo" señala que evitó escribir un libro que pruebe que los hijos de la clase trabajadora tienen menos oportunidad de ser ministros que los niños de las *public schools* o que hay millones de personas pobres todavía en la Gran Bretaña, no porque este tipo de investigaciones no sean necesarias, sino porque "no ofrecen un reto intelectual". (Peter Worsley, *El Tercer Mundo*, México, Ed. Siglo XXI, 1974, p. x.

La fundamentación del problema requiere de su inserción en un determinado cuerpo de conocimiento, del manejo crítico de las teorías anteriores y de su adecuación en los términos específicos del objeto de estudio. Esto significa que el problema debe estar formulado en los conceptos de la ciencia, es decir, partiendo de los sistemas de conocimiento científicos ya elaborados. Cuando Marx se pregunta si la "peregrina" mercancía fuerza de trabajo posee un valor como todas las demás mercancías, plantea el problema de "¿cómo se determina ese valor?" Marx fundamenta el problema partiendo de las conlindaciones de la fórmula general (D-M-D) y dice:

"La forma de circulación en que el dinero sale de la crisálida convertido en capital contradice todas las leyes que dejamos expuestas acerca de la naturaleza de la mercancía, del valor, del dinero y de la propia circulación. Lo que se distingue a esta forma de la circulación simple de mercancías es la serie inversa en que se desarrollan los dos procesos antagónicos, que son los mismos en ambos casos: la venta y la compra. ¿Cómo se explica que esta diferencia puramente formal haga cambiar como por encanto el carácter de estos procesos?..."⁶

La clave para Marx está en el análisis de la mercancía fuerza de trabajo. Otro ejemplo será suficiente por el momento para ilustrar la fundamentación del problema. Cuando Weber se propone investigar por que en un momento dado la sociedad moderna ha conocido una mutación importante, o sea el nacimiento del capitalismo, lo fundamenta indicando que es verdad que otras sociedades habían conocido fenómenos como la usura o la organización de intercambios dentro de un mercado. Pero nunca, ni en ningún otro lugar, se había asistido a la generalización de la inversión y de la acumulación de capital que caracteriza a Europa occidental desde el siglo XVI.⁷

En la ciencia guardan un gran valor no sólo la construcción de teorías sino también los planteamientos de problemas. No son pocas las ocasiones, en la historia de la ciencia, que de la labor realizada por algún científico sólo quedan en pie los problemas, planteados en espera de que algún investigador encuentre la solución correcta; ejemplos a la mano, son los de la naturaleza de la luz, que vienen desde la

6 C. Marx, *El Capital*, México, FCE, 1974, p. III
7 M. Weber, *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*, Barcelona, Ed. Península, 1973.

antigüedad, igualmente la electricidad, la semejanza entre los animales y, más recientemente, el problema del cambio entre las especies planteado por Lamarck, etc. En el terreno de las ciencias sociales, cuestiones como las diferencias y semejanzas en el modo de vida de los pueblos, la influencia del factor geográfico han representado problemas a resolver desde los tiempos más antiguos: más recientemente, el problema de la fuente de la riqueza, el carácter del trabajo, etc., que fueron tratados pero no resueltos, por los fisiócratas y por los economistas clásicos ingleses. Recordemos sobre cuestiones como las clases sociales, la ideología, el Estado, etc.

Es bien sabido que Marx no pudo culminar su trascendental obra *El capital*, y que su trabajo se interrumpió cuando se planteaba estudiar las ciencias sociales. El último capítulo de su obra se titula "Las clases" en el que en no más de una página alcanzó solamente a plantear el problema. Aquí nuevamente Marx señala que las grandes clases de la sociedad moderna serán analizadas en su forma más desarrollada tomando como caso típico a Inglaterra, haciendo abstracción de las fases intermedias y de la transición, reduce a tres las principales clases de la sociedad moderna; los propietarios de simple fuerza de trabajo los propietarios de capital y los propietarios de tierra. Marx tiene como fundamento la tendencia constante y ley de desarrollo del régimen capitalista de producción que consiste en el divorcio cada vez más profundo que se establece entre los medios de producción y el trabajo, en la concentración de la producción y la conversión del trabajo asalariado y medios de producción en capital. En correspondencia con esta tendencia, Marx destaca la tendencia del divorcio de la propiedad territorial para formar una potencia aparte frente al capital y al trabajo.

En base a estas consideraciones Marx plantea el problema de las clases sociales: "El problema que inmediatamente se plantea es éste: ¿qué es una clase? La contestación a esta pregunta se desprende enseguida de la que demos a esta otra: ¿qué es lo que convierte a los obreros asalariados, a los capitalistas y a los terratenientes en factores de las tres grandes clases sociales?"⁸. Aquí tenemos, con meridiana claridad, la forma en que Marx plantea los problemas a investigar, y cómo reduce el

problema a su núcleo.

Así pues, podemos distinguir y a tres momentos que convergen en el planteamiento del problema: la selección del objeto de estudio, su delimitación en base a la determinación de la abstracción inicial y la fundamentación del problema que consiste, esencialmente, en relacionar el marco teórico general con el marco teórico específico. Cuando se llega al planteo del problema quiere decir que tenemos resuelto el nivel de análisis o sea el contexto en que ubicamos a nuestro objeto de estudio, y a la orientación, el ángulo desde el cual enfocaremos la investigación. En cuanto el nivel de la investigación se pueden distinguir los problemas que se refieren a la sociedad global de los que se refieren a una de sus partes, ya sea como elemento, estructura o proceso (ver las clasificaciones de Boudon y de Vetter), y en estos últimos se pueden distinguir aún diferentes niveles de particularidad. Las investigaciones pueden ser caracterizadas por el tipo de problemas que plantean para su estudio.

De acuerdo con la Academia de Ciencias de Cuba y de la URSS⁹ se pueden distinguir tres formas fundamentales de investigación: 1) Investigaciones teóricas fundamentales en las que los problemas científicos solubles son particularmente complejos y están dirigidos a la búsqueda de nuevas ideas, caminos y métodos de conocimiento y explicaciones, cuya solución, como regla, exige un profundo análisis de los sistemas del conocimiento científico ya elaborados, es decir, de las teorías, leyes, hipótesis, estudios críticos de las posibilidades gnoseológicas, de los métodos y medios de conocimiento utilizados. En este tipo de investigaciones, también se presta gran atención a la fundamentación de los nuevos problemas. En las ciencias sociales nos vienen a la mente las investigaciones realizadas por Marx en *El Capital*; y por Durkheim en la *División Social del Trabajo*, etc. 2). Las investigaciones teóricas dirigidas a un fin en las que los problemas tienen que ver con problemas teóricos ya formulados:

"Sus esfuerzos pueden ser dirigidos hacia el estudio crítico de las soluciones antes propuestas, a la modificación, precisión o comprobación empírica de las leyes, teorías e hipótesis aceptadas en las ciencias. En el desarrollo de cualquier ciencia esta forma de

8 C. Marx., *El Capital*, México, FCE, 1965, Tomo III, p. 817

9 Academia de Ciencias de Cuba, Academia de Ciencias de la URSS, *Metodología del Conocimiento Científico*, La Habana, De. de Ciencias Sociales, 1975, pp. 188-190.

investigación desempeña un papel muy importante. En este caso la atención de una gran cantidad de investigadores se concentra en última instancia, en la distinción entre los conocimientos científicos establecidos y todo el volumen de información de los objetos estudiados. Precisamente aquí se traza en una línea divisoria entre los conocimientos verificados y los hipotéticos y se toma conciencia de los nuevos problemas; y nuevos "puntos de crecimiento". Sin esta forma de investigación, en la ciencia no serían posibles las investigaciones teóricas fundamentales."¹⁰

Esta por demás agregar que este tipo de investigaciones son las más comunes y frecuentes de que juegan un papel importante en el desarrollo científico. Su objetivo es precisar, desarrollar o modificar las teorías existentes y exige un constante análisis crítico de las mismas, puesto "que los nuevos problemas surgen cuando las soluciones propuestas revelan limitaciones o no concuerdan con los nuevos hechos",¹¹ o bien la presencia de nuevos fenómenos requiere de la aplicación concreta de la teoría. Los ejemplos de este tipo de investigaciones abundan, citemos solamente las investigaciones sobre ideología, religión, familia, Estado, clases, sociales, etc., etc. 3). Por último, las investigaciones aplicadas, dirigidas a la utilización práctica de las leyes y teorías formuladas. En las disciplinas sociales se pueden considerar aquellas investigaciones que tienen como fin el cambio planificado, ya sea desarrollo de la comunidad o la búsqueda de nuevas formas de organización social, política o económica. En este tipo de estudios, el científico "puede plantear la investigación y obtener los resultados deseados en cada etapa concreta de la misma".¹²

Sin perder de vista el nivel de análisis y el carácter de la investigación, los problemas no precisan el ángulo del análisis. Hay que hacer la observación de que el problema se puede formular en forma interrogativa o en forma conminatoria, por ejemplo: ¿Qué es una clase? ¿Cuáles son las formas de control ideológico de la clase obrera? O bien "determinar las formas de control político en el campo" o "en encontrar las formas de producción precapitalista", etc., etc. La forma de enunciar el problema se remite a fin de cuantas al ángulo de análisis, que puede ser expresado a través de la conjunción causal "porque", de los adverbios "cómo", "cuándo", "dónde", o de las preposiciones "cuál", "qué", "quién".

La forma de enunciar el problema tiene importancia porque nos está señalando si lo que vamos a investigar es una relación causal, estructural o espacio-temporal." La conjunción, la preposición y el adverbio es lo que Bunge llama "generador"; este autor distingue también la "variable individual" de la "variable predictiva", que a nuestro entender se trataría en el primer caso, de encontrar el individuo, persona o factor que realizó un determinado hecho o actividad, por ejemplo ¿quién descubrió tal o cual cosa?; en segundo, se trataría de encontrar los rasgos o propiedades de un determinado fenómeno, por ejemplo: ¿cuáles son los rasgos de una clase?. Los problemas (preguntas) que se refieren al valor, o a los valores de una o más variables individuales, Bunge los llama problemas sobre individuos, y los que preguntan los valores de una o más variables predictivas pueden llamarse problemas sobre funciones. "todo problema es de una de esas dos clases".¹³

Reglas para la formulación de problemas

Bajo esta línea, Bunge desarrolla más ampliamente las formas elementales de problemas, aquí nos interesa citar las reglas que él señala para la "formación" adecuada de los problemas

"Regla 1. El generador de un problema bien formado contiene tantas variables como incógnitas.

Regla 2. El generador de un problema bien formado lleve prefijado tantos signos de interrogación cuantas son las variables.

Regla 3. Todo problema bien formado tiene alguna de las formas siguientes:

(?x) (...x...) (¿p) (...p...)

en las cuales x es la variable individual que se presenta en el generador (...x...) y p es la variable predictiva que se presenta en el generador (...p...)

Regla 4. Todo problema bien formado no elemental es una combinación de problemas elementales bien formados".¹⁴

Es pertinente la diferenciación que hace Bunge de los problemas elementales o atómicos (los que contienen incógnita), y los no elementales o moleculares (que contienen varias incógnitas), pues esto se va a reflejar en las posibles

10 Academia de Ciencias de Cuba.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Ver clasificación de Vetter, Paquete didáctico, p. 36

14 M. Bunge. *La Investigación Científica*, Barcelona, Ed. Ariel, 1973, p. 196.

15 M. Bunge, *op. cit.*, p. 199.

soluciones (hipótesis), puesto que la hipótesis o solución no puede ir más allá de las incógnitas planteadas. Así también, para la formación de hipótesis es necesario tener en cuenta si la incógnita se refiere al sujeto (?x) o al predicador (?p). Resumiendo, los problemas se clasifican de la siguiente manera:

1. Por su amplitud: a) generales; b) particulares.
2. Por su complejidad: a) teóricos fundamentales, b) teóricos particulares, orientados a un fin, c) ligados a la aplicación práctica de leyes teóricas.
3. Según el ángulo de análisis: a) causal "¿porqué?", b) estructural o de constatación (Vetter) "¿qué es?", c) funcional o de relación (Vetter) "¿Cómo es?", d) espacio-temporal o de pronóstico de condiciones (Vetter): "¿cuándo?" "¿dónde".

En resumen el problema debe estar formulando en términos inteligibles y precisos en correspondencia con un marco teórico científicamente probado. Y, como indica De Gortari, "el planteamiento no debe negar a priori ningún resultado experimental, sino que, por el contrario, debe permitir la inclusión de cualquier resultado experimental que se establezca con rigor", incluyendo la posibilidad de que las influencias que de él se desprendan pueden resultar incorrectas, "de tal manera que siempre sea posible modificar el planteamiento con forme a los resultados experimentales que se obtengan" ¹⁶

Lo anterior es parte de las reglas generales que establece De Gortari y en las cuales encontramos coincidencias fundamentales con Bunge. Según De Gortari estas reglas son:

1. Todo problema debe ser establecido explícitamente y formulado en términos inteligibles y precisos.
2. El planteamiento debe ser consecuente, es decir, que no debe presentar la posibilidad de que las conclusiones teóricas que de él se deriven, se encuentren en discrepancia con los resultados ya obtenidos en la investigación experimental.
3. Las tentativas de solución se deben derivar lógicamente del planteamiento establecido.

4. Toda condición que se establezca debe ser aplicable en la práctica y, además, tanto en el punto de partida como la estimación de los resultados deben implicar solamente la ejecución de operaciones y experimento posibles.

5. Todas las definiciones incluidas en el planteamiento o implicadas por éste, deben ser de tal carácter que permitan el reconocimiento de los procesos o relaciones definidos, cuando estos ocurran en la experiencia o en desarrollo teórico, en los mismos términos de la definición.

6. El planteamiento debe contener explícitamente la posibilidad de que las indiferencias que se practiquen puedan resultar incorrectas al tratar de verificarlas en la experiencia de tal manera que siempre sea posible modificar el planteamiento conforme a los resultados experimentales que se obtengan.

7. El planteamiento no debe negar a priori ningún resultado experimental, sino que, por el contrario, debe permitir la inclusión de cualquier resultado experimental que se establezca con rigor manteniéndose siempre dentro del margen de modificabilidad de la regla anterior." ¹⁷

En seguida De Gortari señala la flexibilidad del problema científico que consideramos sumamente importante:

"Por lo demás, cuando en el curso de la investigación el científico llega a advertir que las condiciones planteada resultan insuficientes para encontrar la solución del problema, entonces procede a modificar su planteamiento e incluso, a transformarlo por completo. Por otro lado, es probable que en el momento de plantear el problema todavía no tengamos una comprensión completa y clara del mismo. Pero, a medida que vayamos avanzando en su solución iremos profundizando y esclareciendo nuestra comprensión del problema. En todo caso, la aplicación adecuada y estricta de las reglas antes dichas es una condición necesaria, aunque no suficiente, para poder encontrar una solución satisfactoria de cualquier problema".

Este argumento De Gortari pone de manifiesto que el carácter de las relaciones dialécticas que se establecen entre el marco teórico y las demás fases de la investigación. En términos generales éstas reglas operan para cualquier plan de investigación con la particularidad de que, en lo

16 Eli de Gortari *Lógica General*, México, Ed. Grijalbo, 1972, p. 227

17 *Ibid.*, p. 227

que se refiere a la experimentación, esta es muy limitada en las disciplinas sociales por razones obvias. En este campo el científico tiene que partir de los procesos ya dados o esperar a que los procesos que se infieren de los planteamientos se den —o no se den— en realidad.

Limitaciones, perspectivas e importancia práctica de los problemas

Desde luego los objetivos de investigación pueden incluir diversos y diferentes tipos de problemas y moverse en diferentes niveles. Ya hemos dicho que las limitaciones y las perspectivas están determinadas por la situación que presenta la ciencia en un determinado momento, por su nivel de desarrollo, por los recursos y el tiempo con que se cuenta, por las características particulares del investigador, por los intereses y orientación ideológica, etc. Para ilustrar esto último, recordemos como en ocasiones guarda vital importancia plantear problemas sobre el ¿cómo?, el ¿cuándo? y el ¿dónde? (a este tipo de problemas, Vetter los llama pronóstico de condiciones). En vísperas de la Revolución de Octubre, Lenin había llegado a la conclusión de la posibilidad de la revolución socialista en un solo país. En base al análisis del capitalismo en su fase imperialista, se planteó las preguntas ¿cuál era el eslabón más débil de la cadena? o sea ¿dónde se habían concentrado las contradicciones del sistema imperialista?. La práctica demostró su hipótesis respecto a que la Rusia Zarista se presenta como el eslabón más débil de la cadena y el problema que derivó fue el de hasta cuándo madurarían las condiciones para la revolución; el lapso que va de la revolución de febrero al mes de octubre fue un período en el que prevaleció la interrogante del ¿cómo se iba a dar el cambio?. Fue el tiempo en que Lenin de acuerdo con las circunstancias que evolucionaban y cambiaban con gran rapidez, pasaba de una consigna a otra: de la vía pacífica a la vía armada. Desde luego Lenin a lo mismo que Marx, es un ejemplo extraordinario de la ligazón estrecha entre la teoría científica y la praxis revolucionaria. Los tipos de problemas aquí expuestos caen también en la clasificación de problemas ligados a la aplicación práctica de leyes y teorías ya formuladas. Los problemas planteados y resueltos por Lenin son ejemplos de oro en la historia de la ciencia y de la práctica revolucionaria.

La reducción del problema a su núcleo

Como ya hemos visto, la primera pregunta frecuente nos conduce a formular otra más precisa y a mayor profundidad. A esta operación se le ha llamado "reducción del problema a su núcleo". La solución del problema no es un camino recto, la esencia no se revela inmediatamente, sino que es necesario dar un rodeo buscando los elementos que constituyen la esencialidad y que sirven de punto de apoyo para los elementos que constituyen la esencialidad y que sirven de punto de apoyo para precisar y fijar el problema en la dirección correcta para su solución, como en el ejemplo ya citado de las clases sociales. No está por demás advertir que la reducción no significa simplificación, considerada en este caso como mutilación o empobrecimiento del problema. Para evitar la simplificación, la reducción debe hacerse a partir de la abstracción inicial que permita captar lo esencial a un primer nivel y de la posibilidad de echar mano de aquellas categorías que nos ofrecen una visión integral del fenómeno, como una totalidad; esto distingue claramente a la posición dialéctica materialista de la positivista. Se parte de una totalidad para llegar a otra totalidad, pero esta última más rica y a mayor nivel de esencialidad, que nos da cuenta de propiedades o procesos antes desconocidos. Por estas razones no se puede estar muy de acuerdo con la interpretación de los elementos del problema como simples variables que implica la abstracción de las propiedades, rasgos o aspectos del fenómeno, perdiendo la perspectiva de la totalidad y la posibilidad de la integración del objeto de estudio. Un ejemplo extremo de esta posición lo encontramos en el positivista H. Blalock, en su ensayo *Introducción a la Investigación Social*¹⁸ en los que se habla de "la necesidad y conveniencia de sobresimplificar la realidad con vistas a introducir economía en nuestros procesos mentales" y, consecuente con esta línea, da ejemplo de variables, de sus valores y correlaciones. A pesar de pretender la sobresimplificación, los resultados de sus ejemplos son poco convincentes. Blalock comienza por lo que concede una noción muy simple e intuitiva del experimento ideal, que en síntesis se refiere a la relación que se da entre una "variable independiente" y otra "dependiente" y las ilustra con la "frustración" y la "agregación" respectivamente. Blalock,

18 Blalock, *Introducción a la Investigación Social*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1970, p. 22.

firmermente convencido de sus puntos de vista, sostiene que la mejor forma de expresar las relaciones entre las variables son los modelos matemáticos o estadísticas. En este caso las variables están representadas en una gráfica por coordenadas, y su correlación a través de una curva en donde la precisión de la curva matemática será demostración de la correlación entre las variables: "cuanto mayor sea la frustración mayor será la agresión". Sin embargo, Blalock reconoce la dificultad que existe para saber si todas las causas de agresión restantes han sido controladas.

"No existe, dice, a todas luces, un modelo concebible de comprobar este supuesto; una persona escéptica podría señalar alguna variable no controlada como posible causa. La imposibilidad de verificar el supuesto procede de la imposibilidad manifiesta de enumerar todas las causas o influencias capaces de perturbar una relación. Los filósofos lo saben hace ya mucho tiempo, así es que las nociones de causa y efecto han perdido el crédito de que antes gozaban".

Para nosotras, estas dificultades reconocida por Blalock se derivan, en lo gran parte, por la ausencia de una concepción totalizadora del fenómeno. Lo que se hace comúnmente en la sociología positivista norteamericana es la fragmentación de la realidad dando por el resultado una visión unilateral, incompleta y por lo tanto deformada. En la formulación del problema cada uno de los términos empleados debe estar suficientemente definido. Volviendo nuevamente a Marx, cuando se pregunta ¿cómo se determina el valor de la mercancía fuerza de trabajo? Ya tiene definido cada término; cada concepto constituye del problema es parte de una totalidad, de un sistema, de una red de conceptos. Si bien, al plantear el problema se aíslan determinados aspectos de la realidad, este proceso de absorción no pierde la perspectiva de la totalidad. Así pues, el punto de apoyo de la reducción de la abstracción, es inicial. La reducción no es finalmente la fragmentación de la realidad sino la abstracción de lo esencial, el aislamiento de los aspectos esenciales y la eliminación de aspectos secundarios, no esenciales. Nuestro ángulo de análisis, o sea la relación dialéctica sujeto-objeto es la que va a determinar que es esencial. En el ejemplo de Blalock no es posible considerar las variables "agresión" y "frustración" a la manera de las

variables "peso", "volumen". Tampoco podemos utilizar los términos sein estar debidamente definidos. ¿Qué entenderemos por agresión y por frustración?

Importancia del orden lógico de las fases de la investigación

Analizando las posiciones de Bunge respecto a la pauta de la investigación científica cabe destacar, en su concepción, el lugar prioritario que le concede al planteo del problema soslayando la importancia del marco teórico, esto no es casual si nos referimos a su reconocida filiación positivista. Es preciso señalar que Bunge no profesa el mecanismo de Blalock, sin embargo, coinciden en cuanto a considerar los constituyentes del problema como variables y que, por consiguiente no parte de la totalidad. Bunge no distingue, propiamente, los diferentes niveles en que se desplazan las ciencias naturales y las ciencias sociales al considerarlas bajo el mismo rubro de ciencias fácticas. Pero el cuestionamiento de las posiciones de Bunge se refiere principalmente a los aspectos generales, mas no se puede dejar de reconocer que muchas de sus concepciones respecto a al carácter de los problemas, la sistematicidad, las reglas para su formación, etc., son válidas y de ninguna manera se pueden echar en saco roto. Ya Lenin había advertido sobre las consecuencias que tiene el pasar por alto los principios generales limitándonos a investigar los fenómenos particulares. Esta actitud ha llevado a muchos investigadores a sufrir serios tropiezos pues constantemente se topan con las cuestiones generales para las cuales no tienen ninguna respuesta. Bunge rechaza los postulados teóricos o bien los considera como principios generales extracientíficos. El no tomar en cuenta el marco teórico como punto de apoyo para elaborar la estrategia de la investigación lo lleva a interpretar los fenómenos fuera de su contexto, en forma unilateral y principalmente en sus aspectos cuantitativos o bien, como simple correlación entre variables. De ahí su recomendación de observar elementos singulares en busca de elementos universales, y cita el ejemplo de la "hipótesis". "Los obesos son cardiacos". Según Bunge la recolección y el análisis de los datos deben hacerse conforme a las reglas de la estadística, de tal modo habla de una muestra de "obesos". El resultado de la investigación es un enunciado estadístico,

a saber: "de la clase de las personas obesas, una subclase que llega a su n/100 avas parte de la compuesta por cardiacos". Si bien estamos de acuerdo con Bunge en que hay que formular preguntas precisas, pensamos que si su precisión no consiste en reducirlos a pocas "variables" y que estas pocas variables estén consideradas fuera de su contexto. Nos parece también que este autor piensa más en las ciencias naturales que en las ciencias sociales y que por esta razón deduce el curso de la comprobación a las "técnicas experimentales", tomando en cuenta solamente las "técnicas estadísticas" desconociendo los casos típicos. Constantemente se observa que para Bunge lo fundamental es la medida, la cantidad, el agrado, más no la calidad. Bunge, obviamente, desemboca en el relativismo, pues desconoce de hecho el carácter absoluto y relativo de la verdad. Todo esto tiene que ver con la concepción que tiene Bunge del Método y de la Ciencia y no nos extraña que del primero hable de la siguiente manera: "Lo que hoy se llama método científico" no es ya una lista de recetas para dar con las respuestas correctas a las preguntas científicas, sino el conjunto de procedimientos por los cuales a) se plantean los problemas científicos y b) se ponen a prueba las hipótesis científicas". Para Bunge la cinética tiene un carácter relativo, más no absoluto y le atribuye un carácter hipotético al conocimiento científico: es más, postula el método como el núcleo de la ciencia, pero el método concebido como un "conjunto de procedimientos". Concepción que omite la estrecha relación entre la teoría, el método y la técnica. Para nosotros no existen problemas aislados sino que estos se insertan en una totalidad. La concepción del objeto de estudio como una totalidad se refleja en la estrategia de la investigación científica, en su orden lógico, donde el punto de partida es el marco teórico, en el cual se inserta y fundamenta el problema científico. A fin de cuentas Bunge reconoce que un problema científico bien formulado "tiene que ser accesible a un cuerpo de conocimientos científicos (datos, teorías, técnicas) en el cual puede insertarse el problema, de tal modo que sea posi-

ble tratarlos: los problemas enteramente sueltos no son "científicos", y más adelante precisa que "el problema tiene que estar bien concebido en el sentido de su trasfondo y, en particular, sus presupuestos, no sean falsos ni por decidir".

Cuestionario sobre el texto de Tecla El Problema Científico

1. ¿Qué papel juegan en el pragmatismo las categorías de "útil" y "acción"?
2. ¿En qué consiste el "principio del pragmatismo"?
3. ¿Cuáles son las proposiciones metodológicas de Dewey?
4. ¿Qué diferencia se da entre problema científico y conflicto social?
5. ¿De dónde se deriva el problema según Weber?
6. ¿Qué papel juega la matriz cultural en la elección del objeto de estudio?
7. ¿Qué se entiende por planteamiento del problema?
8. ¿Qué se entiende por fundamentación del problema?
9. ¿Qué papel juega la abstracción inicial en el planteamiento del problema?
10. ¿Cuáles son las tres formas fundamentales de investigación de acuerdo al tipo de problemas?
11. ¿Cuáles son las formas que reviste el problema y qué importancia tienen?
12. ¿Cuáles son las reglas para la formulación de problemas según Bunge?
13. ¿Cómo se clasifican los problemas?
14. ¿Cuáles son las reglas para la formulación de problemas según De Gortari?
15. ¿Qué entiende De Gortari por la flexibilidad de los problemas?
16. ¿Cuál es la importancia práctica de los problemas?
17. ¿Qué diferencia existe en la reducción del problema a su núcleo y la reducción a variables?
18. ¿Cómo se resuelve el problema de la simplificación?
19. ¿En qué consiste la crítica a la concepción del problema de Bunge?

20 M. Bunge, *La Ciencia, su Método y su Filosofía*, Buenos Aires, Ed. Siglo XX, 1973, p. 69.

21 Con diferentes palabras pero con el mismo sentido, Cohen y Nagel se refieren al método científico: "El método científico es, pues, la persistente aplicación de la lógica como característica común de todo conocimiento razonado. Desde este punto de vista, no es otra cosa que la manera de someter a prueba las impresiones, opiniones o conjeturas mediante examen de los mejores elementos de juicio que abogan en su favor o en su contra" (Ver M. Cohen y E. Nagel en *Introducción a la Lógica y al Método Científico*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973, Tomo 2, p. 8

22 M. Bunge, *La Investigación Científica*, Barcelona, Ed. Ariel, p. 214

Murcia Florián, Jorge, *Investigar para cambiar. Un enfoque sobre investigación-acción participante*. 2ª ed. México, Cooperativa Editorial Magisterio, 2001 pp. 30-31



FORMULACION DEL PROBLEMA INVESTIGACION TRADICIONAL

En la investigación tradicional el investigador define su problema al interior de un marco teórico concreto en término tan precisos como sea posible, con preguntas que deberán ser respondidas en el transcurso de la investigación. Por lo tanto, presta una atención especial a la definición de términos. Por lo general, el investigador maneja estos términos por medio de definiciones conceptuales (¿Cuál es exactamente el fenómeno que interesa analizar?) y en seguida, por medio de las definiciones operacionales (¿Cómo será observado y medido el fenómeno?). Estos dos tipos de definiciones determinan unas pautas específicas orientadas a la recolección de datos y consideradas necesarias para lograr objetividad en el proceso de investigación

IAP

La investigación-acción también gira alrededor de un problema específico aunque ese problema no haya surgido como derivación teórica o como un postulado, sino más bien como un producto de una necesidad sentida por un grupo particular en un espacio limitado, en un tiempo dado y en un contexto concreto. El problema está constituido por aquellas actividades o condiciones críticas que deben cambiarse para lograr el mejoramiento de las condiciones de vida de la comunidad o la situación económica, social y política de sus integrantes. Mas aún, el problema objeto de estudio no lo selecciona el investigador independientemente; su papel es ayudar a la comunidad (al grupo social, con el cual se trabaja más comúnmente en investigación-acción) a identificar sus problemas más críticos con el fin de comprender sus elementos constitutivos y de esta manera, lograr acuerdos entre los miembros del grupo acerca de los aspectos claves para analizar tal problema. El investigador cumple esta labor reuniendo a los miembros de la comunidad, facilitando las discusiones

en grupo y dirigiendo sesiones de concientización. Es necesario anotar que aun cuando la investigación no se inicia con premisas teóricas no se puede dudar del sustento teórico de las estrategias de investigación de la IAP ni de intención analítica del investigador aunada a los esfuerzos de explicación teórica en que se empeña la comunidad.

RECOLECCION DE DATOS INVESTIGACION TRADICIONAL

En la investigación convencional el investigador toma las decisiones sobre como recolectar datos, de quien y con cuales instrumentos. Dado su interés primordial en la prueba de una proposición teórica, el debe llegar a resultados generalizables, es decir, aplicables a específicas situaciones. Como él no puede estudiar la población completa, entonces selecciona una muestra de ella. Para asegurar la representatividad –y en consecuencia la generalización– del estudio, la muestra debe ser, en lo posible, aleatoria. Una vez seleccionada, el investigador elabora los diseños de los instrumentos apropiados para recolectar la información de dicha muestra. Tales instrumentos pueden ser: cuestionarios, entrevistas, pruebas de conocimiento, pruebas proyectivas, diarios de campo, guías de análisis de contenido, etc. Cualquiera sea el instrumento elegido (excepto cuando se selecciona la observación participante como método principal) el investigador que trabaja con el enfoque convencional de investigación establece una distancia entre él y los sujetos de estudio.

IAP

La investigación-acción está orientada a la solución de un problema concreto, percibido y definido por la comunidad y el investigador se compromete con un grupo social específico desde el comienzo del proceso de investigación. Aspectos como "población" y "muestra" no son relevantes pues el investigador trabaja con toda la comunidad que estudia, como medio para resolver los problemas planteados. Así mismo, la generalización de los resultados para su aplicación en otros contextos no es rechazada pero tampoco es una prioridad. Los instrumentos de recolección de información utilizados en la investigación-acción pueden ser idénticos a los usados en la investigación tradicional pero en la práctica la primera tiende a recoger datos a través de métodos altamente interactivos tales como: conformación de grupos de discusión, juego de roles y entrevistas en profundidad. En este enfoque, los cuestionarios se utilizan con frecuencia pero tienden a aplicarse en forma verbal.

Eyssautier de la Mora, Maurice: *Metodología de la investigación. Desarrollo de la inteligencia*, 4ª ed. México: Thomson Learning, 2002. p.133-140



CAPÍTULO 6 EL TEMA DE INVESTIGACIÓN Y EL PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Síntesis programática

- , El tema de la investigación
- , Campo del investigador
- , Objetivos y justificación de la investigación

Planteamiento del problema

- , Tipos, niveles y fines de problemas a investigar
- , Investigación bibliográfica y literaria

Objetivos de aprendizaje

Al finalizar el estudio el lector:

1. Identificará las seis áreas de problemas que pueden ser estudiadas en las organizaciones.
2. Identificará cuatro rubros que se investigan en la contabilidad.
3. Identificará el campo de trabajo del investigador en informática.
4. Planteará un problema de investigación en forma clara y precisa.
5. Desarrollará una investigación bibliográfica relevante y comprensiva para un tópico de investigación.

El tema de investigación, su elección y su delimitación

El tema de la investigación inicia el proceso investigador y se refiere a la búsqueda de un asunto específico para someterlo a estudio. La elección del tema a investigar tendrá que circunscribirse a la administración, contaduría o a la informática.

La delimitación del tema de la investigación a la administración, contaduría o informática se deberá efectuar según el campo de trabajo y las fuentes de investigación.

Campo de trabajo del investigador administrativo

El campo de trabajo del investigador administrativo es la organización y sus problemas. Sin embargo, los problemas de la organización son muy amplios y complejos y sus investigaciones pueden ser sobre cualquier elemento de la administración. Por tanto, y con la finalidad de ejemplificar este campo de trabajo, se han clasificado en tres grandes rubros:

I. Planeación.

- 1.1 Condiciones de aplicación y fijación de políticas empresariales y sociales que afectan a los productos o servicios.
- 1.2 Demanda de productos o servicios, población a la que ha de servir la empresa y posibilidades de crecimiento.
- 1.3 Capacidad de compra y necesidad del producto o servicio con relación a los consumidores potenciales.
- 1.4 Capacidad económica de los principales competidores.
- 1.5 Intensidad de la competencia en calidad y precio.
- 1.6 Nuevas políticas de los competidores al lanzar productos nuevos.
- 1.7 Calidad y servicio de los competidores.
- 1.8 Falta
- 1.9 Tendencias económicas que afectan a la organización en cuanto a los niveles de inventarios, cambios en los precios, costos y aumentos salariales.
- 1.10 Relación entre las metas establecidas y metas cumplidas de la organización.
- 1.11 Políticas financieras, situación financiera, necesidad y expectativas financieras.

II. Organización.

- 2.1 Problemas relacionados con la organización en cuanto a la descentralización, centralización, reagrupación, coordinación, análisis y evaluación de puestos.
- 2.2 Problemas relacionados con la información en cuanto a su preparación, tiempo y contenido.
- 2.3 Establecimiento de la planeación operativa y problemas de coordinación de metas departamentales.

2.4 Problemas relacionados con la estructura básica en cuanto a las formas funcionales, por producto, geográfica y de matrices.

III. Recursos humanos.

- 3.1 Desempeño del trabajador y su eficiencia.
- 3.2 Eficiencia en cuanto al rendimiento y capacitación.
- 3.3 Problemas relacionados con el sistema de compensaciones y salarios.
- 3.4 Problemas relacionados con salario base, salario a destajo, salario por hora, viáticos, incentivos, canasta básica, estímulos.
- 3.5 Problemas con los sistemas efectivos de evaluación de desempeño del trabajo
- 3.6 Productividad por trabajador y actividad predeterminada.
- 3.7 Problemas de adiestramiento y capacitación, y la medición de sus resultados.
- 3.8 Problemas con el abastecimiento del trabajo especializado y no especializado.
- 3.9 Problemas de relación de trabajo entre los empleados y sus supervisores inmediatos.
- 3.10 Problemas relacionados con las oportunidades del personal de la organización de desarrollo y promoción interna.
- 3.11 Reconocimiento al trabajo desempeñado.
- 3.12 Delegación apropiada de responsabilidades y autoridad.
- 3.13 Fijación adecuada de estándares de realización y actuación del trabajador.
- 3.14 Grado de identificación del trabajador con la organización.
- 3.15 Falta de información
- 3.16 Relación de la estructura organizacional con los objetivos y metas y la eficiencia operacional.
- 3.17 Nivel de aceptación de las políticas y programas de la organización.

IV. Sistemas de control

- 4.1 Control del sistema de planeación de la organización.
- 4.2 Tiempos de control del plan administrativo.
- 4.3 Coordinación entre los objetivos operativos y los presupuestos con los objetivos de mediano y largo plazo que aparecen en el plan estratégico de la organización.
- 4.4 Análisis de las fuentes de utilidad de la organización.
- 4.5 Análisis de la asignación de recursos económicos de la organización.
- 4.6 Análisis de los riesgos.
- 4.7 Análisis financieros de los presupuestos, informes y diario de ventas, estado de pérdidas y

ganancias y balances de los últimos cinco años.

- 4.8 Comparación de la situación pasada y presente de la organización, análisis de varianzas de ventas y objetivos logrados, punto de equilibrio y flujo de caja.

- 4.9 Punto de equilibrio y utilidades sobre varios niveles de la organización y de su volumen general para lograr cursos alternados de acción.

V. Producción.

- 5.1 Movimientos de embarque y almacenamiento para la producción.
- 5.2 Relaciones de precios en el mercado con los costos de la materia prima y costos laborales.
- 5.3 Tendencias de precios de materia prima y de productos terminados.
- 5.4 Impuestos directos (utilidades), indirectos (ventas) e impuestos diversos que gravitan sobre el precio final y costos de producción.

VI. Distribución.

- 6.1 Políticas de precios y su correcta aplicación.
- 6.2 Tipos de canales de distribución más adecuados.
- 6.3 Cambios en los productos y en las necesidades de capital bajo métodos alternados de distribución.

Campo de trabajo del investigador contable

El campo de trabajo del investigador contable es muy amplio. Su aplicación se encuentra en una organización económica o unidad en la sociedad. Las unidades económicas y físicas, siempre se encuentran experimentando, desarrollando y estudiando las fuerzas del campo continuo. Los investigadores académicos dedican sus vidas y sus energías intelectuales al análisis de los fenómenos contables. Los profesionistas con experiencia en el trabajo contable contribuyen a la solución de los problemas que confrontan sus clientes y empleados. Por último, los objetivos principales de las asociaciones profesionales de contadores siempre han sido la investigación. Los resultados de estos estudios efectuados por los miembros destacados de estas asociaciones son tomados como pronunciamientos y como recomendaciones que aumentan la utilidad de la contabilidad.

Entre los muchos rubros que se investigan en la contabilidad se podrían resumir los siguientes:

I. Investigación sobre los problemas relacionados con la teoría, el proceso y los estudios contables.

II. Problemas relacionados con la teoría de la auditoría contable.

III. Estudios sobre las distintas aplicaciones de la contabilidad al respecto de costo, fiscal y pericial.

IV. Estudios sobre las distintas aplicaciones de la auditoría financiera, operativa, operacional, fiscal y pericial.

Campo de trabajo del investigador en informática

El campo de trabajo del investigador en informática ha sido muy reciente y es el más dinámico y de más crecimiento desde la Segunda Guerra Mundial. Con la computación nace la informática. La informática o información combinada con la "automática", información automática o información automatizada se podría definir como la ciencia y la técnica del tratamiento de la información por medio de máquinas automáticas. La informática no es en sí el conjunto de máquinas electrónicas (hardware) ni las computadoras y materiales que utiliza; tampoco la informática es en sí la información, puesto que la informática no crea información, simplemente la transforma, convirtiéndose en un instrumento.

La informática se descentraliza, se democratiza y se hace un instrumento de funciones múltiples y variadas. Inclusive existen equipos que no son propiamente computadoras sino que son unidades de diseño asistido por ordenadoras, como los sistemas CAD-CAM, Windows, Telstar, Excel, Corel Dra., Auto-Cad.

Pero el avance no termina ahí y entra la quinta generación de inteligencia artificial y la robótica. Los sistemas operativos de la informática con sus nudos de convergencia, los semáforos y las supercarreteras de la información nos ubican en una sociedad informatizada. Con la sociedad informatizada, la juventud accederá al poder porque no hace falta tener conocimiento sino saber donde buscarlo.

Cada persona podrá realizar diseños de su automóvil, casa, muebles, ropa, equipo de oficina, maquinaria, etcétera, a un pequeño costo.

En muchos países altamente industrializados los ciudadanos están parcialmente controlados por un serie de bancos de datos que contienen toda

la información imaginable. Los profesores están siendo sustituidos por terminales que examinan al alumno, conceden un diploma por estudios u obligan a repetir curso.

Las máquinas electrónicas se encuentran a punto de realizar todas las fases de la producción desde la obtención de materias primas hasta la entrega de productos terminados en el domicilio, pasando por los análisis y controles de calidad, reparaciones y devoluciones.

En tan sólo 40 años y con cinco generaciones, la computadora ha llegado a este nivel, en comparación con el hombre que lleva millones de años sobre la tierra. Se puede suponer que la evolución continuará imparables.

Por otro lado, la computadora diseña a su propio sucesor, "su hijo", que es siempre más inteligente que él y así se realizará sucesivamente hasta que el hombre no sea necesario y posiblemente lo elimine.

La utilización de las computadoras es irreversible. Por tanto la sociedad informática da paso al poder informático. Sin embargo, parece poco probable que un día seamos capaces de enseñar a una máquina a pensar; el hombre seguirá siendo el responsable de su uso.

I. Planeación de sistemas computacionales.

1.1 Investigaciones sobre la aplicación del software.

1.2 Estudio sobre especificaciones técnicas y funcionales sobre el sistema actual, entradas y salidas y diseño de base de datos.

1.3 Dirección del equipo y de los sistemas software.

1.4 Programación de instalación.

1.5 Análisis de costo-beneficio.

1.6 Selección de equipo y programas.

1.7 Determinar criterios de selección.

II. Diseños de sistemas de información.

2.1 Investigar los objetivos del sistema actual.

2.2 Determinar los objetivos y metas a medir.

2.3 Estudiar quién debe participar en el sistema.

2.4 Analizar quién debe recibir los resultados informáticos.

2.5 Estudio sobre capacitación de recursos humanos para implementar el sistema.

2.6 Estudio del sistema presupuestal.

Fuentes de investigación

1. Pueden ser de origen académico y las fuentes de sus tópicos emanar de las ciencias

administrativas, contables y de informática.

2. Pueden ser de origen institucional y sus fuentes en los proyectos de investigación de posgrado. Se trataría de probar, explicar o ampliar el dominio de algunas teorías. En este ámbito se han efectuado investigaciones sobre el comportamiento humano; se ha avanzado en teorías de la motivación y se han comprobado principios de la administración científica en distintos escenarios. En el marco de las "ciencias administrativas se hacen estudios para lograr un máximo aprovechamiento de los escasos recursos con que cuenta la humanidad".

3. También en contaduría pública y en informática su origen puede emanar de organizaciones y de sus muy particulares problemas administrativos-contables y de informática que enfrentan. Sus fuentes provienen de esos problemas complejos, no rutinarios ni recurrentes, o que pueden resolverse fácilmente. Éste es el ámbito de la investigación social aplicada.

Papel de la casualidad

El papel de la casualidad en la investigación es muy importante como fuente de temas alternos. Se refiere a la acción de descubrir conocimientos importantes que no eran buscados en los inicios de la investigación. Cuando se realizan investigaciones sobre un tema en específico pueden surgir otros problemas colaterales que podrían ser más importantes que el problema original. Por ejemplo, en el transcurso de una investigación sobre contaduría contable pudieron haber surgido técnicas importantes sobre la aplicación de la auditoría a la administración. También recuérdese el papel de la casualidad en la investigación sobre el efecto de la luz en el rendimiento del trabajador que dio como resultado el descubrimiento de la teoría de la motivación y el efecto Hawthorne.

Estudios preliminares de la situación

Esta primera etapa del proceso de investigación implica la determinación y posible existencia de alguna situación o problema importante en la organización que requiere de la investigación. También podría ser el reconocimiento de que existe una dificultad en la organización. Todo empresario necesita conocer las oportunidades que tiene para mejorar la marcha de su

organización, así como saber cuáles son los peligros a los que se enfrenta. Muchos de los problemas que tiene una organización se plantea en forma de preguntas sobre el mejoramiento de alguna actividad de la empresa, sobre nuevas oportunidades para incrementar las utilidades netas de la misma, así como las condiciones adversas o favorables que pueda encontrar. Es importante recordar que existen siete puntos neurálgicos en cualquier administración efectiva: 1. La planeación estratégica; 2. La organización administrativa; 3. La dirección y conducción de los recursos humanos; 4. El control; 5. La comercialización; 6. La producción; 7. El control financiero, la comunicación y la información. De estos siete puntos neurálgicos surgen la mayor parte de los problemas que requieren investigación. Sin embargo donde existe certeza absoluta sobre las decisiones y actuaciones del administrador no se requiere de investigación; donde existe la duda o la incertidumbre en las acciones o decisiones importantes de la organización se requiere de la investigación.

La obtención de información preliminar es importante para poder concretar y definir el problema a investigar. Se deberán efectuar entrevistas preliminares con los directivos de la organización objeto del problema. Se tiene que conseguir información de la propia organización en cuanto a su historial, la política de la empresa y las actitudes de sus miembros. También se deberá incluir información en el proceso y necesidades sobre toma de decisiones administrativas. Los problemas pueden surgir también de los objetivos de la organización. Otras dudas y preguntas de posibles problemas a investigar se pueden encontrar en las interrogantes sobre la manera de alcanzar los fines que persigue la organización. Por último, pueden surgir problemas administrativos en los costos, objetivos o metas logradas; en la contabilidad o en el manejo de la información.

Objetivo y justificación de la investigación

Los resultados de los estudios preliminares sirven para identificar posibles problemas de investigación. El problema general bajo estudio se refiere a una situación total donde se determina una posible necesidad de investigación. En esta primera etapa del proceso de investigación se podría desconocer cuáles pueden ser los problemas específicos y la

identificación de dichos problemas. Los problemas generales a investigar son los que surgen por observación general de los propios lugares de trabajo, los problemas a resolver en la organización, áreas de trabajo que requieren mejorarse o el reforzamiento de teorías administrativas-contables o de informática. Teniendo alguna idea del problema general a investigar se procede a determinar cuál podría ser el propósito, el objetivo y la justificación de la investigación; en esta primera etapa del proceso de investigación ya se tiene suficiente información por observación y entrevistas informales que se han venido efectuando. Por tanto, se puede determinar el porqué la investigación se debe llevar a cabo y qué beneficios aportarían los resultados para la organización.

Planteamiento del problema

La investigación se inicia con una o varias preguntas que deben ser contestadas, algunos problemas requieren ser resueltos o ideas que probar. Sin embargo, para obtener soluciones óptimas se necesita definir, clarificar y afirmar el problema bajo estudio de una manera que se preste a la investigación. No se puede simplemente resolver un problema administrativo-contable o de informática si no se conoce el problema.

El autor Fred N. Kerlinger, define un problema como una declaración que interroga sobre la existencia de alguna relación entre dos o más variables. Continúa el autor diciendo que si el problema es científico casi siempre contendrá dos o más variables.

La afirmación del problema bajo estudio es, por tanto, una declaración precisa y breve del asunto o cuestionamiento a investigar para obtener respuestas y soluciones a lo planteado. Sin embargo, la afirmación del problema no siempre debe ser expresado en forma de una pregunta que debe ser contestada. Por lo general las preguntas de investigación piden conocer la existencia de una relación entre las variables. Existen otras formas de expresar la afirmación del problema; éste se puede expresar como una hipótesis normal o como una hipótesis nula, siempre y cuando se conozca el problema a investigar. Por ejemplo, si una organización comercial ha tenido una disminución notable en sus utilidades en el último año fiscal aun cuando sus ventas se han incrementado normalmente, el contador de la empresa puede formular una afirmación hipotética del problema como: "las utilidades han disminuido porque los gastos han

aumentado".

En este ejemplo simplificado, el problema se inicia con una hipótesis normal a comprobar. La variable dependiente podría ser "disminución de utilidades", la variable independiente que actúa sobre la dependiente podría ser "incremento en gastos". Por tanto, el incremento en gastos es la causa de que disminuyen las utilidades.

Distintos tipos, niveles y fines de problemas:

Como se podrá concluir, el planteamiento del problema bajo estudio puede tener distintos niveles de concreción y diferentes fines; por tanto los problemas pueden ser: a) problema genérico, b) experimental, c) científico de las ciencias administrativo-contables y de informática, d) académico en ciencias sociales aplicadas, e) profesional en las ciencias sociales. A continuación se explicará cada inciso.

a) En un sentido general, un problema genérico es una pregunta que establece una situación que requiere investigación, una decisión o una solución. Las dificultades que presentan los problemas no concretos son que pueden llegar a ser incomprensibles y no facilitar el posible establecimiento de alguna relación a investigar; también que entorpecen el establecimiento de hipótesis o variables y su medición o manipulación. Afirmaciones de valor o demasiado vagas o generales tales como "la administración pública debería ser manejada por políticos y no por tecnócratas", "el administrador científico tiene que ser un buen matemático", o "la teoría de la administración burocrática expuesta por Max Weber debe aplicarse a la administración federal de México", no son factibles de observar, manipular o medir. Si no se tiene suficiente información de la organización objeto de estudio, se tendrá que proceder a recopilar datos como los siguientes para concretar el problema bajo estudio:

Formato evaluativo para concretar un problema administrativo-contable.

1. Antecedentes históricos de la organización.
 - 1.1 ¿Cuándo se fundó la empresa?
 - 1.2 Registro del crecimiento de la empresa.
 - 1.3 ¿Cuál ha sido la posición financiera de la organización?
 - 1.4 ¿Qué cambios importantes se han efectuado?
2. Características de sus productos y el mercado.
 - 2.1 Tipos de productos.

- 2.2 Consumidores potenciales.
- 2.3 Situación de la competencia.

3. Características comerciales.

- 3.1 Situación de la organización de ventas.
- 3.2 Situación de su distribución.
- 3.3 Situación de la publicidad.

4. Situación de las políticas de la organización.

- 4.1 ¿Cuáles son las políticas de esta empresa?
- 4.2 ¿Son conocidas y correctas las políticas?

5. Situación financiera.

- 5.1 ¿Son sanas las finanzas?
- 5.2 ¿Se tienen suficientes fondos para operaciones futuras?

b) *Un problema experimental* es una pregunta que infiere algo acerca de las relaciones entre fenómenos o variables. La respuesta a la pregunta se busca por medio de la investigación. El problema debe expresar una relación entre dos o más variables, debe establecerse en forma de interrogante y debe facilitar su comprobación empírica. Un ejemplo sería:

¿Qué efecto tendría en los importadores los precios y garantía de un producto en contra de país de origen?

¿Son los precios bajos y la calidad del producto determinantes en la exportación de un producto de consumo?

¿Es determinante la contabilidad de costos para el control de calidad?

¿Qué relación se tiene entre la contabilidad social y la administración social?

c) *Un problema científico* es aquel que tiene como finalidad el descubrimiento de conocimientos completamente nuevos o conocimientos desconocidos para todos en un momento dado.

El problema científico es el que pregunta por la variable independiente y desconocida de una o varias variables dependientes y enteramente conocidas. La explicación y la predicción sería parte del problema científico.

La determinación del problema puede ser labor muy compleja, como es el caso de los problemas de decisiones a nivel técnico de una nación desarrollada. Estos problemas se dividen en tres clases: problema bajo certeza, donde el resultado de cualquier curso de acción es conocido;

bajo riesgo, en donde las probabilidades asociadas a los posibles resultados son conocidos o pueden ser estimados; y bajo incertidumbre, en donde estas probabilidades son desconocidas. El problema en estas condiciones, debe tomar en cuenta a la persona que "toma" las decisiones; uno o más objetivos; dos o más cursos de acción; un estado de duda, y un medio ambiente desconocido total o parcialmente.

d) Los trabajos de investigación a nivel académico para conseguir el título profesional, el grado de maestría o el doctorado, son escritos basados en una investigación sobre un tópico, asunto o principio general. Este trabajo de investigación deberá ser original, deberá representar un esfuerzo consciente y comprobable de haber repasado todo el material disponible y existente sobre el tema, así como dar crédito a las fuentes bibliográficas utilizadas; todos los puntos de vista de los autores más renombrados deberán ser incluidos.

El tema y problema a investigar deberá concretarse a los siguientes aspectos:

1. Deberá utilizar material escrito.
2. El material escrito deberá estar a disposición del lector.
3. Se excluirán temas y problemas que se basen en entrevistas y experiencias personales (o sea fuentes de datos primarias).

El tema del problema a investigar deberá ser aquel del que se tenga un interés genuino y del cual *se pueda desarrollar un punto de vista definitivo*.

Temas de problemas a investigar pueden ser aquellos que provoquen en el investigador una respuesta a interrogantes como los siguientes:

¿Qué pasaría si...?
Estoy seguro que...

Los tópicos de problemas a investigar no necesariamente deben usarse como títulos de proyectos de investigación.

Autonomía universitaria: una defensa.

Una defensa de la publicidad comercial.

Contaminación ambiental: una amenaza creciente.

La educación universitaria abierta: ¿una alternativa al gasto público?

La guerra de guerrillas: hechos y falacias.

Una vez que se tenga el tema del problema a investigar, el siguiente paso consiste en especificar el tópico.

El investigador deberá redactar su proyecto con la máxima autoridad sobre el tema elegido. Por eso es de suma importancia que se limite el tema elegido para el proyecto de lo contrario el destinatario de ese proyecto de investigación no encontrará la autoridad de detalle que debe existir y no depositará su confianza en el trabajo ni en el investigador.

Entre más "versado" se encuentre un investigador sobre un tema a investigar, mayormente insistirá en limitar su trabajo a una mínima parte o a un aspecto del tema.

Muchos científicos de fama mundial han realizado sus mejores investigaciones y obras sobre un aspecto muy específico de un tema. Por ejemplo, si quisiéramos realizar una investigación documental sobre "El método", sería sin proyecto tan extenso, que se antoja enciclopédico. Si lo limitáramos al "método científico" todavía sería muy vasto; "métodos específicos de investigación en las ciencias sociales" sería un tema muy particular pero aún muy extenso; las "técnicas de investigación en la mercadotecnia comercial" sería un tema un poco más manejable, estando más limitado en cuanto a tiempo, lugar y experiencia personal y siendo lo suficientemente restringido para un proyecto de investigación de tipo académico.

Además clarifica el tema exacto del trabajo, indica las bases de su desarrollo y las limitaciones y profundización del mismo.

e) Los trabajos de investigación de tipo *profesional* abarcan todas las investigaciones que se puedan realizar en las ciencias sociales como la sociología, el derecho, la administración, la psicología, la contaduría y la informática.

Incluyen aspectos tan específicos como la auditoría administrativa y contable, la investigación psicológica experimental, la cibernética y la inteligencia artificial.

Para iniciar la investigación en estos campos, se requiere delimitar el problema que se va a investigar o, en su defecto, el objetivo del proyecto.

Preguntas como las siguientes ayudarán a concretar el problema a investigar:

¿Qué debo hacer?

¿Cuál es la mejor solución?

¿Cómo se resuelve?

¿Por qué?

¿Cómo?

¿Quién?

¿Qué?

Investigación bibliográfica y literaria

La investigación documental es aquella que depende exclusivamente de fuentes de datos secundarios, o sea, aquella información que existe en documentos y material de índole permanente y a la que se puede acudir como fuente de referencia en cualquier momento y lugar sin alterar su naturaleza o sentido para poder comprobar su autenticidad. Estos datos publicados se encuentran en las bibliotecas públicas.

Una vez que se tiene el planteamiento del problema se debe efectuar un estudio del material bibliográfico que pudiera existir en el área de interés para el investigador. Los objetivos que se pretenden alcanzar con esta investigación documental son los siguientes:

a) Asegurarse que no se haya pasado por alto ninguna variable importante que tuviera impacto en el problema bajo estudio.

b) Documentarse sobre aquellos datos relacionados con otros estudios y que podrán servir de fundamento para basar el marco teórico de trabajo.

c) Fortalecer y comprobar si las variables y la operacionalidad de los conceptos subjetivos fueron correctas. Los diversos autores que tratan del tema utilizan términos concretos para definir las variables y conceptos similares.

d) Señalar los trabajos de investigación previos que se hayan realizado alrededor del problema a investigar. Se debe identificar el lugar que guarda dentro de la investigación.

e) Demostrar que el campo de la investigación que circunda el problema ha sido explorado por el investigador para que su razonamiento y justificación para conducir esta investigación tenga sustancia, relevancia y mérito científico.

Es importante señalar que algunas investigaciones administrativas y de informática, por su propia naturaleza, no requieren de esta investigación documental. Sin embargo para la mayoría de las investigaciones sociales y contables se requiere de estos estudios bibliográficos. El contenido de la investigación documental deberá ser como sigue:

1. Debe evaluar e interpretar todo material disponible de los autores conocidos.
2. La investigación bibliográfica debe ser ordenada por tópico o tema y evitar el uso de citas directas.
3. Contendrá una crítica y comentarios de los temas relacionados con el problema a investigar.
4. Incluirá comentarios preliminares sobre las tendencias que se han encontrado.
5. Si el problema a investigar es básico o teórico, será necesario el desarrollo amplio de este tema, puesto que contendrá mucha de la evidencia requerida para justificar el problema y los objetivos de la investigación. La mayoría de las investigaciones teóricas o básicas se desarrollan en las universidades, por lo tanto se recomienda que esta investigación documental ocupe un lugar importante en el trabajo y sea mayormente desarrollada (véase *infra* acopio de antecedentes).
6. Incluirá citas de autor; el trabajo debe reflejar una presentación clara y lógica de lo que se ha realizado en el área de la investigación. (véase *infra* formatos sobre notas al calce y fichas bibliohemerográficas).

Resumen

Los elementos del tema de la investigación pueden ser el estudio del campo de trabajo, estudios preliminares y los objetivos de la investigación. El planteamiento del problema se ejemplifica en sus tipos, niveles y fines; las bases del problema científico en sus estudios bibliográficos y los hemerográficos.

La investigación bibliográfica debe ser lo suficientemente amplia para demostrar que el campo de la investigación ha sido explorado por el investigador para que tenga sustancia, relevancia y mérito científico.

La investigación literaria debe evaluar e interpretar todo el material disponible de los autores más conocidos.

Preguntas para estudio

1. ¿Qué se entiende por tema de investigación?
2. ¿Cuál es el campo de trabajo del investigador administrativo?
3. Enumerar los seis grandes rubros en que se clasifican los problemas de las organizaciones, por su campo de trabajo en investigación administrativa.
4. Enumerar los cuatro rubros que se investigan

en la contabilidad.

5. Defina informática.

6. ¿Qué significa el papel de la casualidad en investigación?

7. ¿Qué se entiende por problema a investigar?

8. ¿Qué es una toma de problema a investigar?

9. ¿Qué son y cuáles son las diez preguntas que se deben formular para ayudar a concretar el problema a investigar?

10. ¿Qué es una investigación documental?

11. ¿Qué es un proyecto de investigación de campo?

12. ¿Qué es una investigación literaria?

Ejercicios

Ejercicio 6.1

Identifique si las siguientes afirmaciones de problemas bajo estudio son de investigación social básica o aplicada.

1. Si se reduce el ruido y se mejora el ambiente en los talleres de ensamblado de la industria automotriz se pueden reducir los accidentes de trabajo.

2. ¿Se puede motivar a los profesores universitarios a alcanzar la excelencia académica con base únicamente en incrementos de sueldo?

3. La satisfacción de cualquier empleado por el trabajo que desempeña mejora la productividad de la organización.

4. ¿Qué motiva más a un trabajador promedio de la industria automotriz de América Latina, categoría o incentivos?

5. ¿Cuál de las cinco teorías administrativas tendría una mayor aplicación entre la industria mediana de México?

6. ¿Cuál sería el impacto ambiental de una fábrica de cemento en una comunidad rural?

7. ¿Qué tan efectiva ha sido nuestra campaña publicitaria para el producto.

Ejercicio 6.2

Identificar si los siguientes incisos se refieren a un problema de tipo genérico, experimental, científico en ciencias administrativas-contables, académico en ciencias sociales aplicadas o profesional en ciencias sociales.

1. ¿Cómo se relacionan los bajos salarios y la motivación con el rendimiento administrativo?

2. ¿Se considera el proceso de auditoría administrativa como un método científico?

3. El poder de exportación de la microindustria de Puebla radica en el financiamiento oportuno y accesible y la calidad de sus productos.

4. ¿En qué forma afecta a la capacidad de exportación de la industria automovilística, sus costos, la eficiencia de producción, las características competitivas de sus autos, los factores ambientales y las debilidades y fuerzas de la propia organización?

5. Para que un proyecto de investigación administrativa tenga profundidad científica, tiene que ser financiado.

Ejercicio 6.3

Identifique si alguno de estos dos ejemplos o ambos podrían ser bosquejos preliminares de posibles propuestas de investigación social. Justifique sus respuestas.

1. *Afirmación del problema a investigar:* La constructora ABC requiere conocer la situación de edificaciones horizontales de vivienda popular en ciudades de más de un millón de habitantes hasta los tres millones.

Objetivos del estudio: Determinar cuál es el potencial de compra de usuarios de clase media en las ciudades que fueron escogidas.

Diseño de la investigación: Estudio socio-económico de la población.

2. *Problema a investigar:* Efectuar un estudio de impacto económico que tendría sobre el medio que rodea a la empresa Altos Hornos.

Objetivo: Conocer cuál sería el impacto total que tendría en la región y su resultado positivo o negativo.

Diseño de investigación: Realizar encuestas y entrevistas con la población que circunda a la empresa.

Obtención de datos estadísticos de la población: Muestreo probabilístico al azar simple.

Ejercicio 6.4

Identificar si los siguientes problemas genéricos pudieran ser de origen académico, institucional o empresarial.

A. ¿Cual de las dos variables -financiero o control de calidad- son las causas principales de la falta de capacidad de exportación de la organización industrial mediana del estado de Puebla?

B. ¿Cuál de las dos teorías (y o x) de Douglas Mc Gregor se aplican al obrero mexicano típico de la industria mediana nacional?

C. Uno de los grandes problemas administrativos gubernamentales ha sido la falta de mecanismos para ejecutar y controlar los planes nacionales de desarrollo.

Ejercicio 6.5

Basándose en los seis grandes rubros de la clasificación de los campos de trabajo del investigador administrativo, determine cuáles de los 54 subgrupos se aplicarían a las siguientes organizaciones grandes:

- A. Un supermercado.
- B. Una empacadora de carne.
- C. Una zapatería.
- D. Una fábrica textil.
- E. Un despacho de arquitectos.

Ejercicio 6.6

Basándose en los cuatro grandes rubros de la clasificación de los campos de trabajo del investigador contable, determine cuáles de estos grupos se aplicarían a las instituciones que se mencionan:

- A. Instituto de Investigación Contables, A.C.
- B. Instituto Nacional de Administración Pública.
- C. Centro de Investigación Contables de la UNAM.

González Reyna, Susana: Manual de redacción e investigación documental. México. Ed. Trillas.1979 pp.121-127, 174-151.



Técnicas de investigación documental

GENERALIDADES

La investigación es una búsqueda orientada, con propósitos definidos, para obtener conocimientos nuevos. En consecuencia, la investigación es un proceso que requiere métodos y técnicas.

Definir los métodos y técnicas no es tarea fácil, pues ambos se interrelacionan y se complementan; sin embargo, cabe señalar que los métodos son los *procedimientos* que se siguen para llevar a cabo un estudio sistemático de los fenómenos. Y las técnicas son los *recursos* de los cuales dispone el investigador para recabar información.

Con la adquisición de nuevos conocimientos, el investigador se enfrenta a varios obstáculos socioculturales, económicos y políticos. Por ello, el planteamiento de una investigación debe incluir, necesariamente, el conocimiento preciso tanto de los problemas que se pueden presentar como de la forma de superarlos.

Una vez delimitados los obstáculos iniciales, se redefine el objeto de estudio se procede a realizar la investigación. Por lo general en el transcurso de esta investigación aparecen varios problemas imprevistos que también deberán resolverse teniendo cuidado de no apartarse de las metas iniciales.

PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS PARA INVESTIGAR, ORGANIZAR Y REDACTAR UNA MONOGRAFÍA

En la descripción de este procedimiento se hará referencia únicamente a las técnicas de investigación documental.

Las investigaciones de campo y de laboratorio

rebasan el propósito de este manual; sin embargo, cabe señalar que si bien los procedimientos y algunas de las técnicas varían con respecto a las empleadas en la investigación documental, los lineamientos generales y la redacción son semejantes. La diferencia se encuentra básicamente en las fuentes de información, así como el registro, clasificación y análisis de datos.¹

Los pasos que deben seguirse para elaborar cualquier trabajo de investigación documental son:

- Planeación del trabajo.
- Recopilación del material.
- Clasificación de los datos.
- Redacción y revisión preliminar.
- Redacción definitiva.
- Revisión final.

El plan de trabajo

La planeación de trabajo implica:

- Selección y delimitación del tema.
- Planeamiento de la hipótesis
- Elaboración de un esquema preliminar.
- Selección de una bibliografía básica.
- Cálculo aproximado de tiempo y costos.

Selección y delimitación del tema

Escoger un tema de investigación no es tarea fácil, pues existen muchísimos temas dignos de estudio. Lo importante es saber escoger aquello que realmente interesa y que está dentro de las posibilidades de investigador.

Una vez que se tiene escogido el tema de manera general, es preciso delimitarlo, concretarlo. A esta operación se le llama definición del problema.

En esta etapa el investigador se ocupa de describir los objetivos, el contenido y el procedimiento de investigación. Esta descripción, a más de situar al investigador frente a su objeto de estudio, sirve como base para la introducción del trabajo.

EJEMPLO:

- Tema general: La enseñanza.
- 1ª concreción: La enseñanza activa.
- 2ª concreción: La enseñanza activa profesional.
- 3ª concreción: La enseñanza activa profesional en la UNAM.²

¹ El alumno emplea la investigación para: preparar sus exámenes, elaborar monografías, redactar artículos de opinión y elaborar tesis profesionales.

² Universidad Nacional Autónoma de México.

Una vez delimitado el tema de estudio, se plantea la hipótesis del trabajo.

Planteamiento de la hipótesis de trabajo

La hipótesis es un enunciado que plantea la posible respuesta a un cuestionamiento determinado. Su propósito consiste en delimitar el objeto de estudio, a fin de ofrecer una explicación provisional que indique una posibilidad de resolución del problema y orientar al investigador en la selección de las pruebas pertinentes.³

La hipótesis puede redactarse como enunciado aseverativo o como enunciado condicional.

EJEMPLO:

- a) La falta de una capacitación docente adecuada entorpece el desarrollo y la efectividad del método de enseñanza activo en la UNAM.
- b) Si no se cuenta con una capacitación docente adecuada, se entorpece el desarrollo y la efectividad del método de enseñanza activo en la UNAM.

Elaboración del esquema

Inmediatamente después del planteamiento de la hipótesis se procede a la elaboración del esquema preliminar, a fin de que se convierta en guía de la investigación. Este primer esquema sufrirá muchas modificaciones conforme se avance en la recopilación de datos.

Esquema = representación gráfica del tema desglosado.

El esquema constituye la estructura fundamental del trabajo, de ahí que para su elaboración se tengan en cuenta las siguientes características:

- a) Los encabezados principales deben corresponder a las ideas principales.
- b) Las ideas secundarias con la misma jerarquía deben escribirse en la misma forma y colocarse al mismo nivel.
- c) La división y subdivisión debe contener la información precisa acerca de su contenido.
- d) En cada inciso dividido debe haber por lo menos dos subincisos.
- e) Los incisos y subincisos deberán ir numerados; para ello pueden seguirse las numeraciones romanas y arábigas combinadas con el alfabeto; o bien, la numeración decimal. Esta última es más práctica en tanto que las posibilidades de

división son mayores.

f) Los incisos con la misma jerarquía deben llevar la misma forma gramatical a través de todo el esquema.

EJEMPLOS:

Formas del discurso

Formas del discurso

- | | |
|---------------------------|--------------------------------|
| I. Formas no expositivas. | 1. Formas no expositivas. |
| 1. Descripción. | 1.1. Descripción |
| 2. Narración. | 1.2. Narración |
| 3. Argumentación. | 1.3. Argumentación. |
| II. Formas expositivas | 2. Formas expositivas |
| 1. Definición. | 2.1 Definición. |
| a) Propósito. | 2.1.1. Propósito |
| b) Clasificación. | 2.1.2. Clasificación |
| c) Técnicas. | 2.1.3. Técnicas. |
| d) Reglas. | 2.1.4. Reglas |
| 2. Análisis. | 2.2. Análisis |
| a) Clasificación | 2.2.1. Clasificación. |
| i) Propósito. | 2.2.1.1. Propósito |
| ii) Reglas. | 2.2.1.2. Reglas |
| b) División. | 2.2.2. División |
| i) Propósito. | 2.2.2.1. Propósito |
| ii) Reglas. | 2.2.2.2. Reglas |
| 3. Resumen. | 2.3. Resumen |
| a) Propósito. | 2.3.1. Propósito |
| b) Procedimiento | 2.3.2. Procedimiento. |
| c) Extensión. | 2.3.3. Extensión. |
| 4. Reseña | 2.4. Reseña |
| a) Propósito | 2.4.1. Propósito. |
| b) Clasificación. | 2.4.2. Clasificación. |
| i) Reseña
informativa. | 2.4.2.1. Reseña
informativa |
| ii) Reseña
crítica. | 2.4.2.2. Reseña
crítica. |
| c) Procedimiento. | 2.4.3. Procedimiento. |

El esquema que se presenta a continuación está mal planeado; no conserva la misma forma gramatical y la subdivisión no es adecuada.

Formas expositivas

- 1. Definición.
- a) Propósito
- b) Clasificar. (para ser correcta debe ir en forma sustantiva.)
- c) Técnicas.
- d) Reglas.

³ Ario Garza Mercado. *Manual de técnicas de investigación*, pág.23.

2. Análisis

a) Clasificación.

i) Propósito. (Para ser correcta falta otra subdivisión.)

b) División

i) Propósito

ii) Reglas.

Después de elaborado el esquema, se plantea una segunda hipótesis, más concreta que la primera. Ésta puede constituirse utilizando una proposición compleja, o bien puede desglosarse en varias proposiciones que junto con el esquema servirán como guía en la investigación.

EJEMPLO:

Formas expositivas

1. La definición es la forma expositiva de la expresión que delimita el significado de las palabras.

1.1. El propósito esencial de la definición consiste en explicar el concepto que se esté tratando.

1.2. Existen distintos tipos de definición: por comparación, por ilustración, por demostración, por etimología, y por género próximo y diferencia específica.

1.3. Las reglas que se deben seguir para elaborar una definición son cinco:

1.3.1. La definición no debe ser circular.

1.3.2. La definición debe indicar los atributos esenciales de la especie

1.3.3. La definición no debe ser ni demasiado amplia ni demasiado breve.

1.3.4. La definición no debe hacerse con un lenguaje ambiguo, oscuro o figurado.

1.3.5. La definición no debe ser negativa, cuando puede ser afirmativa.*

2. El análisis es un tipo de exposición, que consiste en descomponer el todo en sus partes.

... y así se puede continuar con el desglose hasta agotar el tema de la investigación.

El planteamiento de estas proposiciones sirve como guía para precisar con más claridad el objeto de estudio.

Selección de una bibliografía básica.

El planteamiento de las proposiciones sirve como guía para precisar con más claridad el

objeto de estudio y, en consecuencia, para delimitar la selección de la bibliografía básica. Al investigar sólo le interesará la información que explique y amplíe lo asentado en las proposiciones.

La selección de la bibliografía básica requiere de mucho cuidado y de varios días de trabajo en la biblioteca, en la hemeroteca, o en los distintos centros de información.

Cada libro y cada artículo seleccionado deberá revisarse a fin de encontrar los capítulos o los párrafos que directamente interesan para determinar, de este modo, las posibles fuentes que deben consultarse durante el trabajo de investigación.

En esta etapa el investigador deberá recordar que siempre será mejor consultar las publicaciones de edición reciente y los artículos que sobre la especialidad se hayan escrito.

Cálculo aproximado de tiempo y de costos

La programación de la agenda y del presupuesto es la etapa final del plan de trabajo.

La agenda es el resultado de relacionar específicamente cada inciso del esquema con el tiempo aproximado que se requiere para su investigación. El presupuesto es el cálculo de los gastos que necesita la investigación.

La preparación de la agenda debe considerar, según Ario Garza Mercado, lo siguiente:

1. Una lista de las operaciones específicas que se realizarán de acuerdo con las distintas etapas de la investigación.

2. El recuento, como unidades, de las semanas o los meses que se necesita para el trabajo.

3. La asignación a cada operación del tiempo que requiere. Se les dará prioridad a las operaciones principales de las cuales se derivan otras operaciones, y a las operaciones más complejas delicadas o difíciles.

4. El cálculo de las fechas límites para la realización de las operaciones. Para ello deberán considerarse las posibilidades de trabajo del investigador y las posibilidades de consulta de las fuentes.

Recopilación del material

Para obtener la información requerida por el plan de trabajo, el investigador recurre a las fuentes, las cuales pueden ser primarias o de primera mano, y secundarias o de segunda mano.

Las fuentes primarias son las evidencias originales, las fuentes secundarias son las informaciones proporcionadas por otros investigadores.

El primer paso que se debe seguir después de seleccionada la fuente, en su registro. Para ello se emplean tarjetas de 12.5 x 7.5 cm., conocidas como fichas bibliográficas.

Existen distintos tipos de fichas bibliográficas según la fuente sea un impreso, una imagen o una grabación; sin embargo, los datos que se registran son básicos y semejantes.

Por ejemplo, los datos que se registran en la ficha bibliográfica son los siguientes:

Σ *Nombre del autor*, empezando por el apellido.

Σ *Título del libro*, subrayado. Sólo se pone con mayúsculas la letra inicial.

Σ *Número de la edición*. Cuando es primera edición no se anota.

Σ *País o ciudad* donde se publicó el libro.

Σ *Casa editorial* que hace la edición. Cuando la casa editorial es muy conocida no es necesario poner la palabra editorial.

Σ *Fecha de publicación*.

Σ *Número de páginas*. En caso necesario también se pone el número de ilustraciones, gráficas o cualquier dato semejante que sea pertinente.

Σ *Noticia bibliográfica*. Puede ir al anverso o en el reverso de la tarjeta.

GUÍA PARA ELABORAR TRABAJOS DE TESIS

Los pasos que se deben seguir para elaborar trabajos de tesis basados en la investigación documental son los siguientes:

1. *Selección del tema.*

1.1. Plantear tentativamente el problema.

1.1.1. Enunciar el tema que se quiere estudiar.

1.1.2. Redactar, en no más de tres cuartillas ni menos de dos, una exposición: diciendo por qué se escogió el tema, de qué hipótesis probable se va a partir, qué se quiere demostrar y qué procedimientos se van a emplear para lograrlo.

1.1.3. Formular las preguntas relacionadas con las distintas cuestiones o aspectos relacionados con el tema, y a los cuales se quiere dar respuesta, a fin de precisar lo que se desea saber.

1.1.4. Contestar con proposiciones categóricas afirmativas o negativas, las preguntas anteriores. Ordenar jerárquicamente las respuestas.

1.1.5. Precisar, con base en las proposiciones categóricas, el desarrollo que se le dará al tema.

1.1.6. Establecer el campo de conocimiento al cual corresponde la problemática del tema enunciado.

1.1.7. Explicar el motivo por el cual se quiere estudiar ese tema y fundamentarlo:

1.1.7.1. Indicar la importancia del tema en función del campo de conocimiento al cual corresponde.

1.1.7.2. Señalar la utilidad que pueda desprenderse de su conocimiento para fines prácticos.

1.1.8 Redactar una exposición coherente que incluya todos los puntos anteriores. (Esta exposición servirá de base para la introducción y las conclusiones del trabajo de tesis.)

1.2. Elaborar un esquema con base en el análisis de los conceptos y enunciados incluidos en las respuestas a las preguntas iniciales.

1.3. Elaborar la lista de libros fundamentales (no menos de diez ni más de treinta) que se van a consultar para iniciar el trabajo. Además, cuales ya fueron leídos o estudiados.

2. *Determinación preliminar de las fuentes de información.*

2.1. Consultar en la biblioteca la bibliografía relacionada con el tema.

2.2. Elaborar las fichas bibliográficas correspondientes, conforme a normas definidas.

2.3. Seleccionar aquellos libros que por su título, fecha de publicación y número de páginas, se consideran útiles para obtener información general acerca del tema.

2.4. Realizar la revisión externa de los libros seleccionados, y redactar las noticias bibliográficas correspondientes. Iniciar la catalogación de las fichas y de las noticias bibliográficas.

2.5. Escoger cinco libros para su estudio.

2.6. Redactar un informe de lectura acerca de los cinco libros, determinando el orden en que deben ser estudiados.

3. *Planteamiento del tema dentro del marco teórico*

3.1 Ajustar el tema preliminar y formularlo de tal manera que sirva como guía de estudio para orientar la lectura crítica de la bibliografía seleccionada y para la clasificación preliminar de fichas de trabajo o de notas.

3.2 Formular preguntas que tienden a concretar y especificar los distintos aspectos del problema

planteado; dichas preguntas deberán basarse en la exposición preliminar, las reseñas, las notas y las noticias bibliográficas.

3.3 Elaborar las proposiciones derivadas de las preguntas anteriores. Ordenarlas lógicamente.

3.4 Enunciar las hipótesis del trabajo.

3.4.1. Determinar la hipótesis del trabajo.

3.4.2. Determinar las hipótesis secundarias y establecer la relación que guardan con la hipótesis principal.

3.4.3. Explicar la función que desempeñaran las hipótesis principal y secundaria en el esclarecimiento del problema.

3.5. Situar el tema dentro de la teoría o teorías del campo de estudio.

4. Investigación del tema.

4.1. Proceder a la lectura y estudio de la bibliografía, ordenarla para responder a las interrogantes del esquema y que, en última instancia, correspondan a las hipótesis planteadas.

4.2. Registrar la información según convenga:

4.2.1. Elaborar fichas de trabajo.

4.2.2. Redactar noticias bibliográficas.

4.2.3. Hacer reseñas bibliográficas.

4.2.4. Redactar resúmenes.

4.3. Clasificar el material registrado conforme al esquema ajustado (inciso 3.1)

5. Redacción del trabajo de tesis.

5.1 Redactar los distintos capítulos que conforman la tesis, y acreditar debidamente la información.

5.2. Redactar las conclusiones de la investigación.

5.3. Redactar la introducción y, en caso necesario, el prólogo del trabajo.

5.4. Elaborar el índice.

5.5. Redactar la bibliografía final.

5.6. Redactar el título, que puede ser coincidente con el enunciado del punto 1: *Selección del tema.*

6. Revisión del trabajo de tesis.

6.1. Redacción.

6.2. Créditos.

6.3. Bibliografía.

6.4. Fuentes de información distintas a la bibliografía.

6.5. Índice.

6.7. Errores mecanográficos.



Figura 7.1

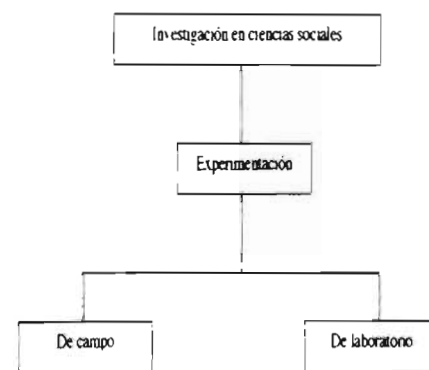


Figura 7.2

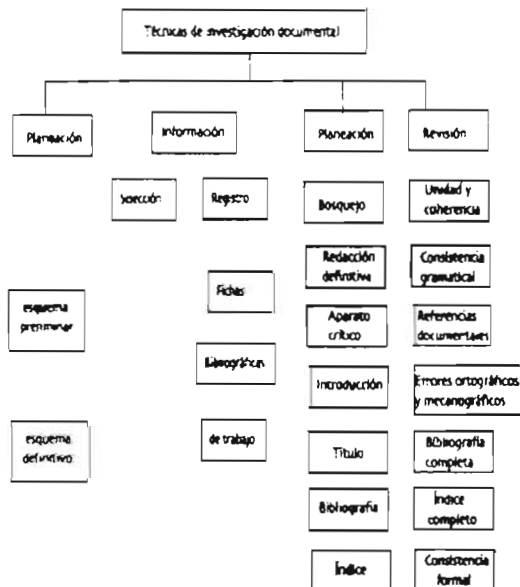


Figura 7.3

Garza Mercado, Ario: Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales. 2ª. Ed. México. El Colegio de México. 1992. pp.17- 41.



III. EL PLAN DE TRABAJO

A. EL PLAN

1. OBJETIVOS

EL PLAN DE TRABAJO persigue los siguientes propósitos:

1. Determinar los objetivos de estudio,
2. Identificar las partes principales y subordinadas del problema,
3. Establecer el procedimiento adecuado para realizar el trabajo, y
4. Fijar, mediante el calendario de actividades, el tiempo y el orden en que se desarrollarán las operaciones.

El plan permite, mediante la organización del trabajo futuro:

1. Orientar todas las actividades en un mismo sentido,
2. Obtener la mayor ventaja posible de los esfuerzos necesarios,
3. Eliminar la realización de operaciones inútiles, y
4. Reducir los riesgos que ofrece el azar.

La redacción de plan concede, al estudiante, la oportunidad de:

1. Realizar la última valoración exhaustiva del problema, antes de proceder a labores de ejecución.
2. Presentar el problema en forma concreta, explícita y persuasiva, ante el maestro o la comisión a cargo de la aprobación y la vigilancia del proyecto.

2. CARACTERÍSTICAS

El buen plan es claro, realista, exhaustivo y flexible.

Un dicho francés afirma que se escribe claro lo que se piensa claro. La oscuridad en la redacción puede revelar confusión, superficialidad y precipitación en la elaboración intelectual del documento.

Para ser realista, el plan debe estar basado en la mejor información disponible en el momento de la planeación. Por otra parte, no debe proponer la realización de labores que, de antemano, pueden advertirse como imposibles o inútiles.

Para ser exhaustivo, el plan debe incluir todas las posibilidades e implicaciones de la resolución del problema, de acuerdo con el procedimiento elegido, hasta donde es posible anticiparlas.

Para ser flexible, el plan debe permitir el máximo de adaptabilidad permisible, ante condiciones imprevistas, sin perjuicio de los objetos perseguidos. En la estrategia de la planeación es importante establecer las condiciones en que, en caso necesario, puede cubrirse una retirada decorosa.

3. AGENTE

Para poder imprimir estas características al plan, el investigador debe satisfacer los siguientes requisitos:

1. Familiaridad con el área y el problema de estudio,
2. Sentido de la realidad,
3. Imaginación
4. Habilidad para percibir la magnitud, proporción y relación de las cosas, y
5. Capacidad de análisis y síntesis

4. PARTES

Un plan completo de trabajo debe constar de las siguientes partes:

1. La definición del problema
2. El esquema
3. La agenda del procedimiento.

Las tres partes deben obedecer, en su conjunto, a los objetivos mencionados

anteriormente. Por ello es inevitable un cierto traslape entre los propósitos que cada parte cumple por separado.

Para un trabajo de cierta extensión, como un proyecto de tesis, parece preferible distinguir claramente, en la redacción del plan, las tres partes mencionadas anteriormente.

Para un trabajo de menor extensión, el estudiante puede limitar el plan a la definición del problema. En este caso, el esquema puede incluirse en la parte relativa a contenido, mientras que la agenda puede incluirse en la parte relativa a procedimiento, en los términos de la definición del problema que describimos enseguida.

B. LA DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

1. OBJETIVOS

Por su forma de redacción, la definición del problema es el instrumento más adecuado para describir, con mayor comprensividad, los objetos, el contenido y el procedimiento del estudio. Es un buen antecedente para la redacción del prefacio y /o la introducción del manuscrito final.

2. MODELOS

No existe una sola fórmula, para la definición del problema, que pueda adaptarse a todas las necesidades de exposición que tiene el investigador en distintas circunstancias. Por ello mismo es interesante describir algunos modelos con base en los cuales el estudiante puede definir su problema.

Ackoff propone definir el problema mediante la identificación de los siguientes elementos:

1. El individuo o el grupo a los que afecta el problema,
2. Los objetivos o fines que persiguen dicho individuo o grupo,
3. Los medios alternativos para realizar dichos objetos o realizar dichos fines.
4. La incertidumbre en cuanto a la idoneidad de dichos medios.
5. El ambiente o ambientes a que pertenece el problema y en que se espera resolverlo.¹

¹ Russell L. Ackoff, *The design of social research* (Chicago, U. Of Chicago, 1955. c1953), pp. 14- 16.

En relación con el inciso 4 de esta fórmula, es conveniente añadir que, para Ackoff, no existe problema de investigación mientras no exista la necesidad de elegir entre formas distintas y posibles de resolverlo. El establecimiento de una o varias hipótesis es materia de este inciso.

Según Fry, el plan de trabajo debe cubrir los siguientes aspectos:

1. Objetivos principales de estudio,
2. Actualidad de la investigación,
3. Relación con otros trabajos en el mismo campo,
4. Naturaleza de la información básica que se recopilará,
5. Cualidades del personal que realizará el trabajo,
6. Método para el análisis de la información,
7. Cooperación y asistencia que podrán proporcionar otros individuos e instituciones,
8. Costo detallado del proyecto,
9. Calendario estimado del trabajo.
10. Modo de financiamiento,
11. Proyectos para la publicación y difusión de la información recolectada.²

Para definir el problema, García de Serrano propone realizar las siguientes operaciones:

1. Establecer las áreas y períodos que se deben cubrir,
2. Plantear los temas y subtemas del estudio,
3. Explicar los puntos de vista y las teorías sobre los cuales descansa el problema,
4. Indicar las semejanzas y diferencias con otras áreas,
5. Exponer el propósito del estudio, y
6. Describir el método a seguir para buscar los datos.³

Good y Scates proponen la siguiente forma de definir el problema:

1. Análisis del problema o problemas mayores en términos de problemas subordinados.
2. Exposición del alcance o los límites del estudio.
3. Orientación del problema.
 - a. Relación de antecedentes históricos, remotos o recientes.
 - b. Examen de estudios previos o materias relacionadas.

² Charles Luther Fry, *The technique of social investigation* (New York: Harper, c1934), pp. 23- 24.

³ Universidad de Puerto Rico, Escuela de Administración Pública, *Manual para la preparación de informes y tesis*, por Irma García de Serrano (et. al.) (3 ed., Río Piedras: Ed. Universitaria, 1967), p. 5.

- c. Análisis de estudios previos o materias relacionadas.
- d. Estudio preliminar y panorámico.
- 4. Descripción de la naturaleza general del problema.
 - a. Tipo
 - b. Fuente
 - c. Procedimiento
- 5. Exposición de las limitaciones de la técnica empleada.
- 6. Reconocimiento de supuestos e implicaciones.
- 7. Importancia, valor o significado del estudio...
- 8. Definición de términos.⁴

Finalmente, una quinta forma de definir el problema consiste en la exposición más o menos detallada, de los siguientes elementos:

- 1. Título y subtítulo
- 2. Origen
- 3. Objetivos
- 4. Importancia
- 5. Contenido
- 6. Hipótesis
- 7. Procedimiento
 - a. Métodos
 - b. Técnicas
- 8. Limitaciones
- 9. Definiciones
- 10. Bibliografía

Sobre la base de esta última fórmula, se analizan en seguida las partes de la definición del problema.

3. PARTES

a) *Título y subtítulo.* El título debe ser verídico: ofrecer, tan fielmente como sea posible, el contenido del trabajo que identifica. En caso de conflicto, es preferible ofrecer menos, que prometer más, de lo que el manuscrito puede aportar. Más breve, es importante que el título sea conciso: no deben faltar, ni sobrar, las palabras. Debe ser claro para los lectores a que está destinado, y preciso para evitar confusiones. De ser posible, debe ser original, para despertar interés, y para distinguir el trabajo de otros que sean similares. Estas recomendaciones valen tanto para el título propiamente dicho, como para el subtítulo que aclara o complementa la idea que sugiere el primero.

b) *Origen.* El origen del proyecto puede plantearse desde el punto de vista del sujeto y /o del objeto de la investigación: desde la perspectiva del reconocimiento del problema por parte del estudiante y /o de la aparición del fenómeno en el exterior. En otras palabras, el origen del problema puede incluir entonces, conjunta o alternativamente, la relación de:

- 1. La preparación, experiencia e inclinaciones personales del estudiante, en relación con el problema.
- 2. La filosofía en que están basados los prejuicios, supuestos o hipótesis, conectados con el problema.
- 3. Los antecedentes históricos del problema, cuando el conocimiento de los primeros sirve para explicar o valorar el segundo.
- 4. El tiempo y el lugar en que apareció y se desarrolló el problema, o en que fue advertido por el estudiante.
- 5. Los estudios previos o relacionados, que realizaron otros investigadores.
- 6. Los intentos anteriores de resolución, por parte del mismo estudiante.

c) *Importancia.* La importancia del proyecto puede destacarse desde el punto de vista de la permanencia, actualidad, generalidad, tipicidad, influencia o gravedad del problema, la originalidad del estudio, y /o la utilidad de la solución en la teoría o la práctica.

d) *Objetivos.* En este inciso deben describirse los propósitos del estudio, distinguiéndolos cuidadosamente, entre sí, cuando sea necesario.

e) *Contenido.* El contenido y el alcance del estudio se describen mediante la exposición, en uno o varios párrafos, de los tópicos principales y secundarios, las ideas centrales y auxiliares, que se desarrollarán en el escrito final. En un plan muy breve, el contenido puede exponerse en la forma del esquema para el acopio de la información y /o la redacción del escrito. Sin embargo, la separación del contenido en forma de párrafos ordinarios, en una parte del plan, y del esquema en la otra parte, imprime, por lo regular, mayor claridad al documento. La solución intermedia sería incluir aquí el esquema de párrafos, de que se hablará más adelante.

f) *Hipótesis.* De acuerdo con el diccionario, la hipótesis es "la suposición de una cosa, sea posible o imposible, para sacar de ella una consecuencia".⁵ Lundberg la define como "una generalización exploradora basada sobre datos

⁴ Carter Víctor Good and Douglas E. Scartes. *Methods of research: educational, psychological, sociological* (New York: Appleton, c1954), p. 82.

⁵ "Hipótesis", en Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (18 ed., Madrid: Espasa- Calpe, 1956), p. 714.

tan vagos e inadecuados que la hacen a la sazón indemostrable de una manera objetiva".⁶ Alfonso Reyes la describe como una irrupción de lo literario en lo científico, como:

un modo de ficción, aunque no cumple su destino dentro del fin ficticio, sino como un tanteo para buscar el ajuste con el suceder real que aún se ignora.⁷

La formulación de la hipótesis tiene los siguientes propósitos:

1. Ofrecer una explicación provisional, que indica una posibilidad de resolución del problema, aunque sea igualmente susceptible de comprobarse, rechazarse o abandonarse por otra mejor, en la fase ejecutiva de la investigación.
2. Orientar la actividad del investigador, para la selección de las pruebas pertinentes.

La hipótesis se origina, en la mente del estudiante, en la misma forma en que se ha descrito el origen del problema del capítulo anterior. Es conveniente, sin embargo, destacar el papel que desempeña la analogía en la formulación de hipótesis. El supuesto en el que se basa este procedimiento es el principio, un tanto mágico en sentido de sociológico, de la identidad o la uniformidad de la naturaleza, incluyendo en ésta tanto los objetos llamados reales como los calificados ideales. El investigador supone en este caso que

debido a la semejanza entre sí de dos cosas en uno o más puntos, estas cosas probablemente guardarán por ello semejanza entre sí en algún otro punto o puntos que son esenciales a su fin.⁸

Las analogías, que producen las hipótesis, no siempre se establecen entre problemas de un mismo nivel o materia. Para establecerlas se requiere una cierta sensibilidad, capacidad inventiva, o imaginación en el sentido de poder creativo de imágenes, metáforas o símiles. Alfonso Reyes ofrece la prueba, a este respecto, al establecer cuatro grados de hipótesis:

1. Hipótesis "indiferente", o supuesto libremente

escogido entre varias posibilidades igualmente verdaderas. Acto de voluntad intelectual que evoca una representación determinada: "Sea un triángulo de tres lados iguales, o sea de tres lados desiguales". Y de aquí la matemática concluye las leyes del equilátero o del escaleno (...)

2. Hipótesis "acaso verdadera" que, como intento interpretativo, y a reserva de comprobación ulterior, se adelanta en vanguardia del conocimiento. "Nace de la imaginación", dice Comte (...) "Del sentimiento", dice Claude Bernard (...)

3. Hipótesis "acaso falsa", con la que se contenta Descartes a condición de que la experiencia después verifique sus deducciones (...) Esta hipótesis adquiere valor científico en calidad de método heurístico para la exploración de los hechos, y el inglés la llama Working-hypothesis.

4. Hipótesis "falsa", que se admite para la contraprueba por absurdo o prueba apagógica. La más literaria de la escala.⁹

En todo trabajo de investigación hay una o varias hipótesis, principales o secundarias, expresas o tácitas. El hecho de exponerlas con claridad, en el plan de trabajo, previene al mismo investigador contra sus prejuicios, y sirve para que el lector se ponga en guardia a tiempo. Pero no todas las hipótesis son útiles en el proceso de la investigación, ni todas son relevantes para la redacción del plan. Goode y Hato señalan cinco requisitos que deben satisfacer las hipótesis utilizables:

1. Ser conceptualmente claras para los demás.
2. Tener referencias empíricas, no valorativas.
3. Ser específica; comprensivas en la exposición de sus implicaciones.
4. Estar relacionadas con técnicas disponibles.
5. Estar relacionadas con un marco teórico.

El segundo de estos requisitos merece atención especial. Goode y Hato establecen que la hipótesis no debe incluir valores morales de tipo personal, que el individuo desearía imponer a toda costa, a la manera del predicador.¹⁰ No excluye, sin embargo la posibilidad de que la hipótesis se refiera al estudio de determinados valores y a las relaciones lógicas que pueden establecerse a partir de ellos. De lo contrario

⁶ George A. Lundberg, *Técnica de la investigación social*, tr. José Miranda (Sección de obras de sociología; México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1949), p. 152.

⁷ Alfonso Reyes, *El Deslinde; apuntes para la teoría literaria* (Obras completas, XV; México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1963), p. 102.

⁸ Lundberg, p.151.

⁹ Reyes, pp.102- 103.

¹⁰ William J. Goode (and) Paul K. Hatt, *Methods in social research* (new York: McGraw-Hill, 1952), pp. 6- 8. Hay traducción al español.

tendríamos que eliminar, de la ciencia social, valores tan importantes como la verdad, la justicia, la juridicidad, la legitimidad, y el bienestar social.

Para que una hipótesis merezca ser incluida en el plan de trabajo debe cumplir los propósitos, y satisfacer los requisitos, anteriormente mencionados. El supuesto de que el conocimiento es posible, deseable y comunicable, por ejemplo, puede ser de importancia en un plan de trabajo cuyo objeto de estudio es precisamente el conocimiento. Por lo general, en el resto de los planes, este tipo de supuestos quedará implícito, pero no habrá necesidad alguna de exponerlo.

Al emplear la hipótesis, el investigador debe de tomar algunas precauciones para evitar que ésta domine, en lugar de orientar, el estudio. Las principales precauciones son las siguientes:

1. Incluir todas las pruebas pertinentes, independientemente de que ellas puedan utilizarse para comprobar o rechazar la hipótesis.”
2. Admitir la posibilidad de alternativas y excepciones.”

El estudiante no debe confundir el fracaso en el trabajo de la investigación, con el rechazo de la hipótesis original. Esto último puede constituir un acierto desde el momento que elimina una posibilidad de error para el estudiante y para otros investigadores. Es de hecho una prueba de honestidad intelectual. Pasteur recomendaba: “le dirán que trate de probar que está equivocado”.

g) Procedimiento. La descripción del procedimiento de trabajo incluye la exposición de:

1. La naturaleza de la información que se espera recolectar, por ejemplo: la descripción de las fuentes primarias de mayor importancia.
2. Los métodos científicos y las técnicas que se emplearán para la recopilación de la información, y la interpretación de los resultados.

h) Limitaciones. Todo plan de trabajo tiene limitaciones. Algunas de éstas se dan por supuestas en todo trabajo, y no vale la pena mencionarlas. Otras pueden implicarse al

describir, en afirmativas, los propósitos, el contenido, y el procedimiento del estudio. En otros casos, sin embargo, es conveniente describirlas por separado para obtener una mayor claridad para la valoración del problema. Estas limitaciones pueden referirse:

1. Al objeto de estudio: área, período, aspectos.
2. Al procedimiento empleado: método, técnica, etc.
3. A la información recolectada: tipo, cantidad, calidad, etc.
4. A los recursos del investigador: tiempo, financiamiento, bibliografía, equipo, etc.

i) Definiciones. Cuando se van a manejar términos cuyo significado es ambiguo, o cuando se desea darles un significado distinto al común y corriente, conviene definirlos con toda claridad. No es imprescindible, aunque puede ser conveniente, estas definiciones se ajusten a los diccionarios, glosarios y enciclopedias; basta con que sean útiles para los fines del estudio. Tampoco es necesario, aunque con frecuencia es deseable, que las definiciones se ajusten al corte aristotélico de género próximo y diferencia específica; basta con que sean claras, unívocas y precisas. De ser posible, deben ir acompañadas de ilustraciones que confirmen, en el lector, la idea que el investigador supone que se desprende de cada definición.

Este inciso puede eliminarse cuando el estudiante ha tenido el cuidado de ir fijando el sentido en que se usarán los términos, a medida que avanza en la descripción de propósitos, contenido, hipótesis, procedimiento y limitaciones.

j) Bibliografía. Esta parte es más útil en los planes de trabajo documental que en los de trabajo de campo. Esta verdad de Pero Grullo, sin embargo, no nos debe ocultar la otra. La segunda es que el trabajo documental sirve de complemento para el trabajo de campo. En este caso la bibliografía es útil para:

1. Justificar la elección del problema.
2. Estimular la formulación de hipótesis de trabajo.
3. Afinar los procedimientos de acopio e interpretación de los resultados.
4. Proporcionar el marco teórico en cuyo contexto se ofrecerán las conclusiones.

¹¹George A Lundberg, pp. 152- 154.

¹²Fry, p. 7.

¹³ Pauline V. Young, *Métodos científicos de investigación social: introducción a los fundamentos, contenido, método, principios, y análisis de las investigaciones sociales* (2 ed., México, D. F.: Instituto de Estudios Sociales, UNAM, 1960), p. 127.

La elaboración de la bibliografía del proyecto implica, por lo menos, el examen previo, así sea rápido y superficial, de una buena parte de los materiales con que el estudiante resolverá su problema. Mediante esta operación no se espera obtener necesariamente la bibliografía completa o definitiva, sino una selección que sea útil, al menos, para juzgar la posibilidad de atacar el problema bibliográficamente, o la conveniencia de recurrir a otros procedimientos.

C. EL ESQUEMA

1. OBJETIVOS

El esquema o bosquejo del plan es un registro visual que representa el esqueleto del escrito con que concluye el proceso de la investigación.

El esquema presenta un análisis del contenido probable del estudio, como complemento a la síntesis que la definición del problema presenta en su inciso destinado al contenido.

El esquema tiene por objeto:

1. Identificar, en forma gráfica y analítica, las partes principales y subordinadas del problema, su importancia relativa, y las relaciones entre ellas.
2. Detectar defectos de relación, proporción, omisión, exceso o unidad, tanto en el plan de trabajo como en la comunicación de los resultados.
3. Facilitar el inventario de la información recolectada.
4. Orientar la recopilación de la información faltante.
5. Facilitar la clasificación y codificación del material recopilado.
6. Establecer la organización, encabezamientos y secuencias probables del escrito final, como guía para la redacción, previniendo los defectos señalados en el inciso 2.
7. Suministrar los elementos necesarios para formular la tabla de contenido y /o el índice del estudio.

2. CLASES

a) *Acopio, redacción, índice.* El primer esquema,

que formula el investigador, es el que forma parte del plan de trabajo. Éste es un bosquejo que sirve fundamentalmente para el acopio de la información, en oposición a los esquemas siguientes.

A medida que el investigador avanza en la recopilación de datos, el esquema se va modificando hasta que, hecha la clasificación de éstos, se convierte en el esquema para la redacción del escrito.

El esquema par la redacción puede todavía sufrir modificaciones porque el bosquejo debe orientar, pero no esclavizar, el trabajo. Éste último esquema, que prepara el investigador, es el bosquejo que representa el índice analítico y sistemático del escrito con que concluye el trabajo de investigación.

En la medida en que los primeros bosquejos sean deficientes, los posteriores guardarán poca relación con ellos. En la medida en que los primeros bosquejos sean deficientes, los posteriores guardarán poca relación con ellos. En la medida en que los primeros bosquejos sean eficientes, los posteriores conservarán la misma estructura, a pesar de las variaciones que los hagan cada vez más precisos, completos o exactos.

b) *Simples, complejos.* El esquema debe ser tan simple como lo permitan:

1. La sencillez o complejidad del problema,
2. La profundidad y extensión del trabajo,
3. La homogeneidad o heterogeneidad de la información necesaria, y
4. La cantidad de información disponible en el momento de la preparación del bosquejo.

En el límite de la sencillez, un esquema consta de 2 tipos de divisiones. Por ejemplo, para representar este capítulo, podríamos utilizar el siguiente bosquejo.

Esquema 1

I. El plan

- A. Objetivos
- B. Características
- C. Agente
- D. Partes

II. La definición del problema

- A. Objetivos
- B. Modelos
- C. Partes

III. El esquema

- A. Objetivos
- B. Clases
- C. Orden
- D. Procesamiento
- E. Características

IV. La agenda

- A. Objetivos
- B. Procedimiento

En el límite de la complejidad, el esquema constaría de 5 tipos de divisiones. Por ejemplo, para representar este capítulo, podríamos utilizar el bosquejo siguiente.

Esquema 2

I. El plan

- A. Objetivos
 - 1. Generales
 - 2. Específicos
- B. Características
 - 1. Claridad
 - 2. Realismo
 - 3. Exhaustividad
 - 4. Flexibilidad
- C. Agentes
- D. Partes
 - 1. Enumeración
 - 2. Relación

II. La definición del problema

- A. Objetivos
- B. Modelos
 - 1. Acroff
 - 2. Fry
 - 3. García de Serrano
 - 4. Good y Scates
 - 5. Otra

- C. Partes
 - 1. Título y subtítulo
 - 2. Origen
 - 3. Importancia
 - 4. Objetivos
 - 5. Contenido
 - 6. Hipótesis
 - a. Definiciones
 - i. Diccionario
 - ii. Lundberg
 - iii. Alfonso Reyes
 - b. Origen
 - i. Factores y oportunidad
 - ii. Procedimiento de analogía
 - c. Características
 - d. Empleo
 - 7. Procedimiento
 - 8. Limitaciones
 - 9. Definiciones
 - 10. Bibliografía

III. El esquema

- A. Objetivos
- B. Clases
 - 1. Acopio, redacción, índice
 - 2. Simples, complejos
 - 3. Tópicos, oraciones, párrafos
- C. Orden
 - 1. Relaciones
 - 2. Modelos
- D. Procedimiento
 - 1. Preparación
 - 2. Redacción
- E. Características

IV. La agenda

- 1. Objetivos
- 2. Procedimiento

El primer bosquejo, comparado con el segundo, ofrecería las ventajas siguientes:

- 1. Es más flexible para el acopio de la información,
- 2. Es más claro porque concentra la atención en los aspectos sobresalientes del problema,
- 3. Es más manejable porque permite presentarlo en una sola hoja, tenerlo siempre a la vista, y

consultarlo con mayor rapidez.

4. Tiene mayor capacidad de expansión interna, que puede ser aprovechada a medida que se justifique la profundidad en el análisis.

El segundo bosquejo, comparado con el primero, ofrecería las siguientes ventajas:

1. Es más preciso
2. Es más completo
3. Facilita, en mayor grado, la redacción del escrito final.

Un bosquejo tan sencillo como el N ° 1 parece suficiente para la planeación de un trabajo semestral. Un bosquejo tan complejo como el N ° 2 puede ser apropiado para la redacción de una tesis. Entre ambos límites figuraría un bosquejo intermedio, con 3 tipos de divisiones, de los extremos. Es el tipo de esquema que formarían los encabezamientos empleados en este capítulo, y que se representaría en la siguiente forma:

Esquema 3

- I. El plan
 - A. Objetivos
 - B. Características
 - C. Agente
 - D. Partes
- II. La definición del problema
 - A. Objetivos
 - B. Modelos
 - C. Partes
 1. Título y subtítulo
 2. Origen
 3. Importancia
 4. Objetivos
 5. Contenido
 6. Hipótesis
 7. Procedimiento
 8. Limitaciones
 9. Definiciones
 10. Bibliografía
- III. El esquema
 - A. Objetivos
 - B. Clases
 1. Acopio, redacción, índice
 2. Simples, complejos
 3. Tópicos, oraciones, párrafos

- C. Orden
 1. Relaciones
 2. Modelos

- D. Procedimiento
 1. Preparación
 2. Redacción

- E. Características

IV. La agenda

- A. Objetivos
- B. Procedimiento

c) Tópicos, oraciones, párrafos. El bosquejo de tópicos presenta los aspectos que cubrirá el estudio. Los tópicos representados por palabras y/ frases, que aparecen en cada renglón del esquema, indican los encabezamientos que tendrá el escrito final. El esquema muestra únicamente las partes de que se compondrá dicho escrito. Éste es el caso de los esquemas 1 a 3.

El bosquejo de oraciones puede hacerse por medio de preguntas o proposiciones. Si no fuera por su forma gramatical, el bosquejo de preguntas sería equivalente al de tópicos, con la diferencia de que, por lo general, las preguntas no representarían encabezamientos para el escrito final. Los encabezamientos para un escrito muy breve, como el de un artículo periodístico, podría asumir la forma interrogativa, pero ésta sería inconveniente para un escrito más extenso.

Como un ejemplo del bosquejo de preguntas, y siguiendo la estructura del bosquejo 3, podemos ofrecer el siguiente

Esquema 4

- I. ¿Qué es el plan de trabajo?
 - A. ¿Para qué sirve?
 - B. ¿Qué características debe reunir?
 - C. ¿Qué cualidades debe tener el planeador?
 - D. ¿De qué partes consta el plan?
- II. ¿Qué es la definición del problema?
 - A. ¿Para qué sirve?
 - B. ¿Qué formas puede adoptar?
 - C. ¿Qué incluye?
 1. ¿Cómo debe ser el título y el subtítulo?
 2. ¿Cómo puede describirse el Orión del proyecto?

3. ¿Cómo puede destacarse la importancia del proyecto?
4. ¿Cómo pueden describirse los objetivos?
5. ¿Cómo puede exponerse el contenido?
6. ¿Qué tipos de hipótesis deben incluirse?
7. ¿Cómo se describe el procedimiento?
8. ¿Qué tipos de limitaciones deben registrarse?
9. ¿En qué casos deben ofrecerse definiciones?
10. ¿Qué bibliografía debe incluirse?

III. ¿Qué es el esquema?

A. ¿Para qué sirve?

B. ¿Qué clases de esquemas pueden emplearse?

1. ¿Cuál es la diferencia entre el esquema de acopio, el de redacción, y el índice?
2. ¿Qué tan simple o qué tan complejo debe ser el esquema?
3. ¿Cuál es la diferencia entre un esquema tópico y otro de oraciones y párrafos?

C. ¿Cómo se organizan las partes del esquema?

1. ¿Qué relaciones se aplican para establecer el orden del esquema?
2. ¿Qué modelos pueden seguirse?

D. ¿Cuál es la mecánica para la preparación y la redacción del esquema?

1. ¿Cómo se prepara?
2. ¿Cómo se redacta?

E. ¿Qué características debe reunir el esquema?

IV. ¿Qué es la agenda?

A. ¿Para qué sirve?

B. ¿Cómo se prepara?

El bosquejo de proposiciones es un esquema de oraciones que adoptan la forma afirmativa o negativa. El bosquejo de párrafos es una expansión del de proposiciones. Ambos esquemas, además de identificar las partes del escrito, adelantan una síntesis de la información que contendrá cada una de éstas. Las respuestas al esquema 4 proporcionarían un modelo de bosquejo de oraciones y párrafos.

En igualdad de circunstancias, y suponiendo en especial que cada bosquejo hubiera sido reducido a su forma más adecuada de sencillez o complejidad, podemos describir las ventajas y desventajas que presenta cada tipo de esquema frente a los demás, en los siguientes términos:

1. En el momento de la planeación, el bosquejo de tópicos es equivalente al de preguntas. El estudiante puede decidirse por cualquiera de estos dos esquemas, de acuerdo con sus propios hábitos de representarse mentalmente los problemas de investigación. Algunos pueden considerar más útil el esquema de preguntas únicamente porque en esta forma podrán recordar más fácilmente todos los aspectos relevantes del problema: qué, quién, cómo, porqué, cuándo, dónde, para qué. Otras personas preferirán formular un borrador con preguntas, como antecedente para el esquema de tópicos. De todos modos, el esquema de tópicos es tan útil como el de preguntas para el acopio de la información.

2. En el momento de la planeación, el bosquejo de tópicos ofrece, frente al de proposiciones y párrafos, las mismas ventajas que señalamos al comparar el esquema 1 con el 2. el primero es más flexible, más claro, más fácil de manipular, y tiene mayor capacidad de expansión interna. Es menos preciso y completo que el segundo, pero deja mayor libertad para considerar posibilidades alternativas y, sobre todo, no adelanta las conclusiones que, por principio, deben establecer hasta que ha concluido el proceso de acopio y análisis de la información.

3. En el momento de la redacción, el bosquejo de tópicos es más útil que el de preguntas porque el primero ofrece los encabezamientos del descrito definitivo. Los encabezamientos en forma de preguntas pueden ser monótonos por lo repetitivo y, además, obligan a seguir, en la redacción, una tónica de lenguaje hablado que es difícil de sostener en un escrito académico de cierta proporción. En este momento, el bosquejo de tópicos parece también más apropiado que el de proposiciones y párrafos por la libertad que el primero ofrece para la redacción, aunque siga siendo menos preciso y completo que el segundo.

4. En el momento de la planeación, el esquema de preguntas ofrece, frente al de proposiciones y párrafos, las mismas ventajas y desventajas que el de tópicos. También es cierto que, en el momento de la redacción, el bosquejo de proposiciones, sin embargo, ofrecería frente al de preguntas, la ventaja de facilitar la redacción de encabezamientos.

5. En el momento de la planeación, como consecuencia de lo dicho anteriormente, el bosquejo de proposiciones y párrafos aparece como el menos adecuado para el acopio de la

información. En el momento de la redacción, a pesar de sus ventajas, este esquema parece ofrecer más obstáculos que apoyos.

3. ORDEN

El esquema de acopio, que se incluye en el plan de trabajo, debe someterse al mismo orden a que se sujetará el bosquejo de redacción, independientemente de la sencillez, complejidad o forma, que adopten cada uno y otro. Esto nos obliga a adelantar algunas consideraciones, sobre las partes esenciales del escrito, que se completarán en el último capítulo de este libro. Estas partes esenciales son: la introducción, la discusión y la conclusión.

a) *Relaciones*. Las relaciones que enlazan las partes del esquema varían según se trate de partes coordinadas o subordinadas.

Las partes coordinadas se completan entre sí. Las partes subordinadas completan, en conjunto, una parte principal.

La coordinación existe:

1. Entre las partes principales del esquema
2. Entre las partes subordinadas a una misma parte principal.

En el esquema 2, las partes principales se identifican con los números romanos representados con letras mayúsculas (I- IV). La subordinación procede por grados: las partes identificadas con letras mayúsculas (A- C; A- E) están subordinadas respectivamente a las partes principales antes mencionadas, pero tienen categoría de parte principal ante las identificadas con números arábigos (1- 2; 1- 4; 1- 5) que se les subordinan en cada caso. El proceso continúa hasta llegar a las partes identificadas con números romanos, en letras minúsculas (i- ii; i- iii), que carecen de partes subordinadas.

Las partes coordinadas se organizan como si estuvieran enlazadas por la conjunción "y".¹⁴ Esto no siempre se aplica a los extremos del esquema de partes esenciales (la introducción y la conclusión) que pueden escapar a los criterios de relación con que se organizan, por lo general, las partes coordinadas.

Las partes coordinadas se ordenan verticalmente de acuerdo con relaciones como las siguientes:

1. Tiempo: de lo anterior a lo posterior.
2. Área: de lo mayor a lo menor, de lo cercano a

lo lejano.

3. Causa: De lo causante a lo causado.
4. Generalidad: De lo particular a lo general.
5. Complejidad: De lo más simple a lo más complejo.
6. Importancia: De lo más importante a lo menos importante.
7. Claridad: De lo más claro a lo más obscuro; de lo obvio a lo discutible.

Una misma relación debe ordenar, en principio, todas las partes coordinadas, con excepción de los extremos en que la exposición. El proceso para aplicar el criterio de relación puede invertirse sobre la base del sugerido en los incisos anteriores: puede irse, por ejemplo, de lo posterior a lo anterior, o de lo discutible a lo obvio.

Entre las partes principales y las que se les subordinan respectivamente, se establecen, por lo general, tres tipos de relaciones.

1. Análisis: las partes subordinadas enumeran los elementos de la parte principal.
2. Ilustración: las partes subordinadas enumeran ejemplos de la parte principal.
3. Explicación: las partes subordinadas explican la parte principal.¹⁵

En el principio, una misma relación debe enlazar cada parte principal con todas sus subordinadas, exceptuando los extremos que pueden convertirse en la introducción y la conclusión de cada parte principal.

b) Modelos. Hindle propone que los redactores de informes, para la Organización de las Naciones Unidas, procuren ajustarse al modelo del plan francés del servicio civil. Este modelo consta de cuatro partes sucesivas:¹⁶

1. Establecimiento del propósito del informe,
2. Presentación esquemática de los asuntos que cubrirá el informe,
3. Desarrollo de los puntos del esquema presentado en la segunda parte, y
4. Conclusión con recomendaciones.

En el desarrollo del informe, las partes tendrían que arreglarse de acuerdo con relaciones lógicas, cronológicas o psicológicas, como las mencionadas anteriormente.

Mazeaud¹⁷ explica el plan francés que sirve de modelo para la presentación de

¹⁴ George Shelton Hubbell, *Writing term papers and reports* (4 ed., College outline ser. 37; New York: Barnes and Noble, 1958), p. 86.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ W. H. Hindle, *A Guide to writing for the United Nations* (No. De venta: 65.1.24; New York, UN, 1965), p. 8.

¹⁷ Henri Mazeaud, *Méthodes générales de travail* (nouveau guide des exercices pratiques pour les licences en droit et en sciences économiques; Paris: Monthcrestien, 1966), pp. 85- 95.

ejercicios, exámenes y tesis. El plan consta de las siguientes partes sucesivas:

1. Introducción,
2. Dos o tres partes principales de discusión, y
3. Conclusión.

Cada una de las partes de la discusión debe representar una idea, clara y distinta, que constituye una de las bifurcaciones de la idea central del trabajo. La más interesante debe ir al principio.

Dentro de este plan francés, las partes de la discusión se asocian por analogía o por oposición. En el primer caso se tratarían sucesivamente, por ejemplo, dos efectos sociales de una misma institución. En la segunda se reservarían, por ejemplo, los derechos que concede un estado civil para la primera parte, y los deberes que impone ese estado, en la segunda parte.

El plan de la discusión debe estar estructurado en tal forma que evite la necesidad de repeticiones exclusivas. Por ejemplo, al hacer la comparación entre A y B, hay que evitar dedicar la primera parte a A, y la segunda parte a B. De lo contrario, en la segunda parte habría que repetir mucho lo que se dijo en la primera. En este caso, es preferible localizar puntos de afinidad o diferencia desde los cuales puedan analizarse A y B al mismo tiempo. Este extremo, sin embargo, puede conducir a una cierta monotonía, que Cain recomienda combatir con una solución intermedia,¹⁸ como la que empleamos al comparar, en este capítulo, los esquemas tópicos, las preguntas, proposiciones y párrafos.

Hubbell destaca tres modelos que pueden aplicarse respectivamente a los trabajos de tipo normativo, histórico y experimental.¹⁹

En el primer caso, el bosquejo puede ordenarse en la siguiente forma:

1. Exposición e interpretación de los hechos
2. Descripción de los resultados deseados
3. Enumeración de los medios que se necesitan para obtener dichos resultados.

En el segundo caso, el bosquejo puede ordenarse en la siguiente forma:

1. Causas
2. Origen
3. Desarrollo
4. Resultados

¹⁸ Thomas H. Cain, *Common sense about writing* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1967), pp. 50- 53.

¹⁹ Hubbell, pp. 76- 81.

5. Conclusiones o generalizaciones

En el tercer caso, el bosquejo puede ordenarse en la siguiente forma:

1. Presentación del campo general o tópico de experimento
2. Hipótesis
3. Objetos del experimento
4. Aparatos
5. Procedimiento
6. Información recopilada
7. Generalizaciones resultantes
8. Relación de todo esto, con el campo o la teoría general.

En los modelos descritos anteriormente, nos interesa más el orden que ofrecen para la organización del escrito, que el número de partes que podrían sugerir para el mismo.

En el modelo de Hindle es importante destacar que los incisos 1 y 2 pertenecen de hecho a la introducción del informe y que, por lo tanto, pueden reunirse en una misma parte. El desarrollo del esquema puede requerir de dos o más partes. En esta forma el modelo se transforma en el plan francés de Mazeaud.

En el modelo de Mazeaud, las partes de la discusión pueden subdividirse en la medida que sea necesario. Esta subdivisión tendría que ser dicotómica o tricotómica para satisfacer los requerimientos del gusto francés. Esta forma de división, sin embargo, podría parecer arbitraria, o incómoda, para los estudiantes que tienen una formación distinta.

En los modelos de Hubbell parece necesario una introducción.

Los modelos presentados, así como las formas de relación descritas anteriormente, deben considerarse únicamente como guías generales que no agotan todas las posibilidades, ni deben ser adoptados servilmente.

4. PROCEDIMIENTO

Probablemente la mejor forma para elaborar el esquema es la propuesta por Santmyers,²⁰ y que podemos sintetizar de la siguiente forma:

1. Adquirir tarjetas de tamaño manejable (3X 5", 4 X6", o 4X8" por ejemplo).
2. Apuntar, en cada tarjeta, un tópico o pregunta que interese, teniendo en mente un esquema

²⁰ Selby S. Santmyers, *Practical report writing* (Scranton, Pen.: International Textbook, 1968, 1950), pp. 32- 35.

mental de trabajo pro procediendo preferentemente por asociación de ideas.

3. Extender las tarjetas sobre un lugar que permita verlas toda al mismo tiempo.
4. Hacer grupos de tarjetas por vía de afinidad o relación.
5. Eliminar las tarjetas que repitan preguntas o tópicos.
6. Completar las tarjetas que falten.
7. Decidir las cabezas convenientes para cada grupo.
8. Uniformar el estilo de las preguntas o tópicos.
9. Ordenar las tarjetas en forma definitiva.
10. Copiar de las tarjetas al papel tamaño carta.

Al redactar definitivamente el bosquejo, el estudiante debe asignar, a cada parte del mismo, el símbolo que lo identifique: ninguna parte debe carecer de un símbolo. Para esta identificación, es conveniente alternar números y letras en la forma adoptada por los esquemas 1 a 3.

En el caso del esquema 3, que requiere 5 tipos de divisiones, los símbolos se utilizan en el siguiente orden:

1. Números romanos con letras mayúsculas
2. Letras mayúsculas
3. Números arábigos
4. Letras minúsculas
5. Números romanos con letras minúsculas.

En los esquemas más simples pueden utilizarse los primeros símbolos, en orden descendente, hasta donde sean necesarios. Esto nos permitirá emplear sin dificultad los símbolos restantes cuando sean necesarios para desarrollar el esquema en otros más complejos.

El estudiante debe recordar, además que es imposible la división de cualquier parte si sólo se cuenta con un elemento subordinado. En este caso la parte sería igual al todo, lo que indicaría que, para los fines del esquema, sobraría la parte principal o la subordinada. Por ejemplo, no sería correcto un esquema con la siguiente forma:

- I.
- A.
 - B.
 - C.

- II.
- A.
 - B.

1.

- III.
- A.

IV.

En este esquema, el N ° 1 sobraría en la segunda parte porque no sería realmente una división del inciso B. Por la misma razón en la tercera parte sobraría la letra A, que sería equivalente al N ° III.

Finalmente, como el esquema es un registro visual, el estudiante debe cuidar el formato del mismo. Es importante conservar la uniformidad en el número de espacios empleados para establecer el margen de cada parte del bosquejo, porque este margen, como los símbolos empleados, indica relaciones de importancia, coordinación o subordinación.

5. CARACTERÍSTICAS

Dentro del contexto de los párrafos anteriores, y con las reservas señaladas en los mismos, el esquema ideal debe llenar las siguientes características:

1. Sencillez
2. Claridad
3. Flexibilidad
4. Capacidad de expansión
5. Precisión
6. Exhaustiva dad
7. Orden
8. Uniformidad
9. Facilidad de manejo
10. Balance en la estructura

Para no romper la uniformidad del esquema, es conveniente mantener la misma forma de principio a fin. Por ejemplo:

1. No deben mezclarse proposiciones y preguntas en un mismo esquema o, por lo menos, en una misma serie de partes coordinadas.
2. Cuando se ha empleado el infinitivo para una parte del esquema de proposiciones, todas sus partes coordinadas deben utilizar el mismo tiempo del verbo.

El balance en la estructura depende del buen sentido de las proposiciones. No deben

elevarse a categorías de partes principales aquellas que ocuparán en el escrito un lugar subordinado, o viceversa. En medida de lo posible, debe procurarse un cierto equilibrio entre el número de partes subordinadas a las partes principales.

D. LA AGENDA

1. OBJETIVOS

La agenda, con que concluye la planeación del trabajo, tiene por objeto programar el procedimiento en términos de tiempos y operaciones. En un proyecto de tesis, es preferible destacarla como la tercera parte del plan. En un trabajo de menor extensión, puede añadirse a las consideraciones de procedimiento incluidas en la definición del problema.

2. PROCEDIMIENTO

Una forma simple de preparar la agenda de trabajo consiste en:

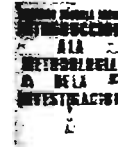
1. Listar las operaciones en forma específica, de acuerdo con las fases del proyecto de la investigación.
2. Contar, como unidades, las semanas o meses de que se disponga para realizar el trabajo.
3. Asignar, a cada operación, las unidades de tiempo que le correspondan, concediendo prioridad:
 - a. En el orden cronológico, a las operaciones cuyos resultados condicionen o determinen la realización de otras operaciones.
 - b. En el número de unidades, a las operaciones más complejas, delicadas o difíciles.
4. Fijar las fechas límites para la realización de las operaciones tomando en consideración:
 - a. El tiempo apropiado para realizar las operaciones de acuerdo, por ejemplo:
 - i. El calendario y horario hábiles de las bibliotecas y archivos.
 - ii. Las temporadas de exceso de correspondencia, que pueden retardar la recepción de cuestionarios.
 - iii. El momento más apropiado para la observación del terreno y la celebración de entrevistas.
 - b. Un margen razonable de seguridad para anticipaciones y retardos imprevisibles.

D EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN

D-01 Guía de técnicas de investigación.



D-02 Introducción a la metodología de la investigación.



D-03 Manual para la elaboración de tesis y otros trabajos de investigación.



D-04 Metodología para la investigación en ciencias de lo humano.



D-05 Metodología de la investigación.



D-06 Manual de redacción e investigación.





CAPITULO II

LA INVESTIGACIÓN, EL INVESTIGADOR LOS PASOS DE LA INVESTIGACIÓN

Metodología es término o palabra que ya hemos mencionado y que representa la ciencia del método, el cual, a su vez, constituye con el procedimiento que debe seguir todo conocimiento científico para comprobar su verdad y enseñarla. Realizar esa actividad, llevar a efecto ese procedimiento: inquirir, buscar, indagar, averiguar, curiosear, pesquisar, quiere decir, en un solo término, investigar (del latín *investigare*), hacer cuantas diligencias sean posibles y necesarias para descubrir una cosa, cuya acción y efecto es la investigación.

Una investigación de alto nivel, así como un trabajo de curso en los años del ciclo de enseñanza superior, obedecen a la misma metodología, tienen los mismos problemas y el mismo camino por recorrer. La diferencia es de grado, complejidad.

El estudiante, colocado ya frente a tales problemas, encauzado en el camino de la investigación, se convierte en investigador, actitud o situación en donde debe revestirse de determinadas condiciones o cualidades para el mejor logro de sus objetivos, al mismo tiempo que despojarse de factores negativos que malograron su capacidad para alcanzar metas que se propone.

Si, como alguien ha dicho, con bastante verdad, "el investigador se hace, no se nace", no es menos cierto que, no existiendo dos personas iguales, algunas poseen mayores aptitudes naturales, están de origen mejor dotadas para las tareas de investigación. Pero, en cualesquiera de los casos, los maestros, si se preocupan porque sus tareas se correspondan con la

didáctica (arte de enseñar) moderna que están obligados a conocer y practicar, poseen un amplio, hermoso y seguramente incultivado campo para motivar, estimular y experimentar a sus discípulos en las inquietantes labores del investigador.

Al estudiante hay que fomentarle sus centros o motivos de interés porque sólo así, sintiéndose profundamente aprehendido por un "algo" que desea conocer, comprobar o descubrir, estará en disposición para poner todas sus capacidades a ese servicio y lo hará con la más viva curiosidad, con la más embebida atención. Se sabrá organizar para proporcionarse el tiempo necesario de estudio, adquiriendo con ello o fortaleciendo hábitos de trabajo. No permitirá por otra parte, y porque se encuentra inmerso en aquello que lo apasiona, que nada lo distraiga, que nada lo aparte de la concentración de pensamiento en lo que es objeto de su búsqueda o exploración.

Explicamos que es necesario, con base en datos previos obtenidos, formular un criterio que sirva de punto de partida para la investigación, criterio que deberá quedar sujeto a ser aceptado o rechazado según las comprobaciones que se logren. Dicho criterio es un punto de partida supuesto, es una hipótesis (del griego *hypóthesis*: suposición), que deberá estar fundamentado en hechos o circunstancias que, a priori (antes de todo examen), sean lógicos y creíbles, pero que el investigador, con toda honestidad, este en disposición de verificar, agotando cuantos recursos se procuren y tenga disponibles, revistiéndose de la más extrema paciencia para llegar hasta los más mínimos detalles que le permitan formular conclusiones éticas indudables. Con modestia y con sencillez, el investigador se complacerá cuando sus comprobaciones le sean favorables; con honradez deberá aceptar sus equivocaciones y, vital, mental y espiritualmente alentado, volver a empezar.

Por esta razón, el estudiante debe familiarizarse desde el inicio de sus estudios con las técnicas en la elaboración de trabajos, que perfeccionadas por la práctica en el transcurso de sus estudios, le permitirán realizar su trabajo de tesis profesional con relativa facilidad. Los que completen su carrera académica después de la licenciatura, cursando la maestría y el doctorado, grado superiores que proporcionan entrenamiento especial de la docencia y la investigación, tendrá una larga práctica que les

D
O
1

facilitará enormemente la tarea.

Es conveniente que las tesis de grado no sean un paso aislado final cuando al cerrar currículum al estudiante se detiene, perplejo, a pensar sobre que tema desarrollar su memoria, sino una tarea realizada a lo largo de la carrera. Un trabajo de clase, puede ser la base de la selección definitiva del tema que se presentará como tesis de graduación. Y a largo de sus estudios podrá pulirlo, completarlo, meditarlo con seriedad, haciéndolo más interesante; menos tediosa y mucho más fácil la tarea.

La realización de trabajos de curso, además de cumplir con un requisito reglamentario para lograr la promoción, tiene propósitos de alto valor educativo: libera al estudiante del dominio de un libro de texto único o del punto de vista de un solo catedrático; le da oportunidad para estudiar por sí mismo disciplinándolo en la búsqueda de conocimientos; inculca el método científico y el pensamiento inductivo y promueve el desarrollo de las formas lógicas del pensamiento y hábitos de orden.

Los trabajos de clase tienen una motivación de tipo docente y no siempre el estudiante está orientado a la investigación. El tema de estudio dependerá del nivel de estudio superiores. El primero será modesto, para poder ser realizado en corto tiempo y por investigadores en formación. El énfasis en estos trabajos se pone en el proceso de aprendizaje de las técnicas de elaboración de trabajos. Lo que, naturalmente, no implica que el resultado carecerá de importancia, sino que el énfasis se pondrá en "como hacer una investigación".

Todo trabajo de investigación tiene una secuencia que va desde la selección del tema a estudiar hasta la presentación mecanográfica del informe escrito, y cada uno de los pasos de esta secuencia tiene sus reglas específicas.

El primer paso consiste en seleccionar debidamente el tema de estudio. Inmediatamente después se procede a determinarlo, a definirlo. Esta segunda tarea nos permite precisar el objeto de nuestro estudio y busca las fuentes adecuadas que proporcionarán la información necesaria. Un tema perfectamente delimitado, nos permite acceder a las fuentes de consulta con una orientación definida.

Es conveniente acercarse al tema cautelosamente, examinando el material según su grado de complejidad. Así, el primer paso es neófito en el tema, será estudiar las fuentes

generales de información, -enciclopedias y diccionarios generales-, en los que seguramente se encontrará tratado el tema de estudio y fijados sus lineamientos generales. De ahí se pasa a obras específicas -diccionarios o enciclopedias- del mismo carácter; manuales en los que el tema se trata en un marco general; y finalmente se llega a las monografías del mismo y alas revistas en las cuales se encuentran las últimas aportaciones sobre el problema.

Para establecer cuales son las monografías y los libros más importantes sobre un tema, así como los artículos de revistas que hacen aportes más novedosos, es necesario consultar fuentes generales de información. Se puede comenzar por ir a los ficheros de bibliotecas (preferiblemente especializadas en el área de que se trata), y seguir con índices bibliográficos mundiales especializados en índices periódicos de resúmenes (abstracts) del área¹. En algunos casos puede ser conveniente consultar documentación en archivos históricos o de otros tipo.

Este método gradual es la única manera que nos permite entender sin dificultad el material. Si principiarnos con la lectura de un artículo especializado de una revista, sin estar preparados para ello, podemos encontrarnos con que no contamos con elementos suficientes de juicio para entenderlo.

Por ejemplo, si el tema seleccionado es LA DEFINICIÓN DEL DERECHO, el primer paso consistirá en estudiar una o varias enciclopedias generales: *la Americana, Británica, Espasa, Uthea, Jackson, etc.* Después se acudirá a las enciclopedias o diccionarios especializados en derecho; *el Estriche, Cabanellas, el Diccionario de Derecho Privado de Labor*, llegando a las obras más modernas de ese tipo: *la Enciclopedia Omeba, Nueva Enciclopedia Jurídica o la excelente Enciclopedia del Derecho Italiana*. Después podemos llegar a los manuales de *Introducción al Derecho o de Filosofía del Derecho* en los que, en un capítulo, seguramente se trata el tema; más tarde, acudimos a las monografías, en ese caso el libro *La Definición del derecho*, de Eduardo García Máynez, *El Concepto del Derecho*, de James Goldschmitt, etc. , y finalmente a los artículos de revista que pueden ser muchos. Este recorrido de menor a mayor complejidad nos permitirá penetrar al tema sin dificultad y abarcarlo cada vez más profundamente.

¹ Para averiguar los índices bibliográficos y de extractos o resúmenes de carácter mundial sobre un área determinada pueden consultarse las obras, *Ulrich's International Periodicals Directory*, y *Guide to Reference Books*.

Para localizar los artículos de revistas pertinentes, que casi seguramente estarán en revistas especializadas, es necesario consultar los índices periódicos de resúmenes (*abstracts*), que dan no sólo la cita bibliográfica sino un resumen del contenido; o bien índices de literatura periódica. Continuando con nuestro ejemplo de derecho, en este campo podríamos consultar: *Index to Legal Periodical Literature*, *Index to Legal Periodicals*, e, *Index to Foreign Legal Periodicals*. Si lo que queremos es establecer las revistas especializadas, podemos consultar *Ulrich's International Periodicals Directory*, y, luego, el fichero de la biblioteca para saber cuales revistas y qué números se encuentran en ésta.

Mientras se hace el inventario de las fuentes de información de que se hará uso, se elabora una bibliografía detallada en la que se identifica cuidadosamente cada fuente de acuerdo con una técnica ya recorrida. Esto nos permite conocer todo el material que tendremos que trabajar y clasificarlo de acuerdo con sus precedencias. Igualmente aquí se irá formulando la hipótesis de trabajo, la idea central que lo guiará, la verdad supuesta que será sometida a la prueba de la comprobación en la recolección y evaluación de los datos. También en estas primeras fases se formula un plan preliminar de trabajo, un bosquejo que forma el marco general dentro del cual se ordenan, en orden lógico o cronológico, los subtítulos que constituirán la materia de trabajo.

Es importante indicar, cómo los primeros pasos de la investigación no están perfectamente individualizados, como los peldaños de una escalera, sino que se entrecruzan y yuxtaponen de acuerdo con el tema escogido, el estilo de trabajo del investigador y las fuentes que tiene a sus disposición. Mientras se consultan las referencias generales, a veces, se formula la hipótesis de trabajo y se hace el primer bosquejo. Algunas otras, es necesario una penetración más profunda, para formular una hipótesis. En algunos casos, por la experiencia y conocimiento previo del investigador, se inicia el trabajo con una hipótesis perfectamente formulada.

La parte fundamental de la investigación está constituida por el examen de las fuentes, por la lectura de los materiales. Para no recoger la información anárquicamente, y para recabarla fielmente, se utilizan las fichas de

lectura, cuyo contenido lo clasificamos identificando la fuente de donde fue tomado y el subtema del trabajo a que se refiere. En este sentido el bosquejo sirve de referencia obligada, pero a su vez, el encuentro de nuevos materiales permite la modificación del bosquejo preliminar, cuantas veces sea necesario en el proceso. Si los pasos se han seguido con fidelidad, al terminar de recolectar y evaluar el material se puede ordenar como un verdadero naípe, de conformidad con los títulos del primero, segundo o tercer orden del bosquejo.

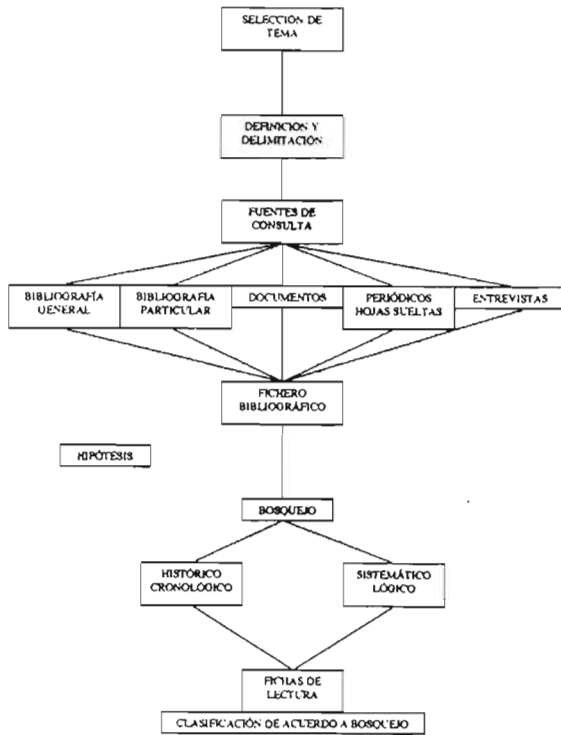
Aquí estaremos ya en condiciones de llegar al final de nuestra investigación. Ese material ordenado (el fichero bibliográfico, el fichero de lectura y el bosquejo final) nos permitirá redactar el informe del trabajo, formular las conclusiones, elaborar la bibliografía final, seleccionar el título definitivo, ordenar los índices, escribir la introducción y presentar el trabajo siguiendo las indicaciones formales convenientes.

Resumiendo, los pasos de una investigación son los siguientes:

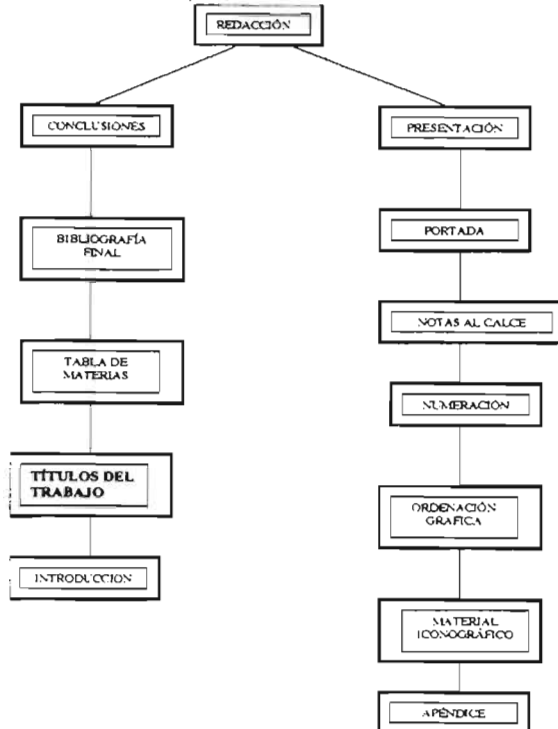
- 1.- Selección del tema
- 2.- Definición y delimitación
- 3.- Acceso a la fuente de consulta: a) biblioteca: bibliografía general y particular; b) documentos: archivos; c) revistas y periódicos: hemeroteca; d) entrevistas.
- 4.- Organización de la bibliografía
- 5.- Plan de trabajo o de bosquejo
- 6.- Tarjetas de lectura o trabajo
- 7.- Organización del material: a) clasificación por tema en orden lógico o cronológico; b) producir división en capítulos.
- 8.- Redacción final
- 9.- Título del trabajo
- 10.- Detalles de presentación

En el siguiente esquema se expresa gráficamente que hasta aquí hemos indicado:

CAPITULO III LA SELECCIÓN DEL TEMA



con los mismos métodos y con el mismo punto de vista o centro de interés. Si se escoge un tema que ya ha sido estudiado así, se corre el riesgo de las repeticiones; el investigador no ofrecerá ninguna aportación y su esfuerzo será inútil. Sin embargo, esto no quiere decir que un tema ya estudiado, no pueda serlo de nuevo con otra



A. Generalidades.

El primer paso para realizar un trabajo de investigación, consiste en elegir el tema. Para un investigador avezado, esto no constituye ningún problema. Su profundización en el área de estudio y su experiencia, le facilitarán la tarea. Pero, para el estudiante de los primeros años de enseñanza superior, sí constituye un problema. Normalmente, considera que los temas son demasiado complicados o que todas las áreas están totalmente investigadas. Desconoce la naturaleza de los problemas, los campos a estudiar.

Y al buscar temas, se enfrenta con escollos que le dificultan la tarea: El tema escogido puede ser demasiado amplio, o tener imposibilidad de obtener datos, o existir falta de interés en el alumno, o el tiempo demasiado corto para el tema escogido, o dejarse llevar por sus impulsos iniciales o por prejuicios.

Una correcta selección del tema, evita posteriores contratiempos. Entre los más corrientes pensamos que la imposibilidad de realizar el trabajo seleccionado puede ser: por falta de destreza en el manejo de los medio de información o la imposibilidad de acceso a las fuentes o incapacidad para realizar el trabajo; por el consiguiente cambio de un tema a otro; por la angustia al considerarse incompetente para realizarlo; todo lo cual implica una pérdida de tiempo que naturalmente redundan en la calidad del trabajo que finalmente se elabora y en un inconveniente desperdicio de esfuerzos.

B. Quién debe seleccionar el tema

El tema nos parece debe ser seleccionado por el propio alumno; no ser impuesto por el catedrático. Esto le permite hacer una autoevaluación de sus estudios anteriores, afinar sus experiencias, determinar sus vocaciones iniciales, e ir fijando desde los primeros años de sus estudios superiores un área específica de especialización, dentro de la cual podrá seleccionar su tesis de grado. Sin embargo hay casos en que, por razones didácticas, puede y debe escogerlo el profesor.

C. ¿Cómo hacer la selección? localización del tema. ¿dónde y cómo encontrarlos?

Las siguientes pueden ser algunas sugerencias útiles para seleccionar un tema de investigación. El estudiante debe hacer un examen de sus propias experiencias; de sus curiosidades insatisfechas; de sus notas de clase, lecturas extracurriculares, conferencias escuchadas, discusiones entre compañeros. De ahí puede útilmente sacar una lista de probables temas.

Posiblemente una revisión del plan de estudios aprobado, le puede servir para escoger el área de su predilección; esta selección preliminar puede ser complementada con entrevistas realizadas con especialistas del área escogida. La consulta con el catedrático de la materia será de gran utilidad.

La revisión de las investigaciones ya publicadas e inéditas y las bibliografías, facilitarán la selección. Así como las listas de tesis y ensayos sobre determinada área de estudio.

D. Factores a considerar

1. INTERES:

Este es el primer factor y posiblemente el más importante. Se debe estar seguro de que se tiene un interés especial en el tema de estudio, porque, sólo así, se podrá trabajar con afecto el mismo, y no se abandonará frente a las primeras dificultades. Este interés, puede surgir de una curiosidad puramente intelectual, o tener su base en razones más domésticas, como utilidad para el investigador (mejor remuneración en el trabajo; la posibilidad de ampliar currículum; ofrecimiento de publicación en revista especializada; etc.).

No se debe seleccionar el primer tema que parezca llenar los requisitos mínimos. Es conveniente que el estudiante tenga varias alternativas para escoger, elaborando una lista de probables temas.

Una relación íntima con el interés, tiene la utilidad que llene el trabajo que se realice. Si éste tiene una utilidad para el propio investigador, o para la comunidad en la que desenvuelve, el interés será mayor.

2. DUPLICACIÓN

Debe tenerse cuidado en no seleccionar un tema que ya ha sido trabajado con anterioridad

metodología. Estas afirmaciones son válidas para trabajos de tesis de grado, pero en trabajos de clase en años iniciales no es necesario ser muy estricto en este aspecto.

3. PREJUICIOS:

La actitud del investigador debe ser simple curiosidad intelectual. Ninguna idea preconcebida deberá influir sobre la selección del tema, y en general en su trabajo. Si escogemos un tema pensando en la idea previa que tenemos sobre el mismo, corremos el riesgo de faltar a los principios de la ética profesional, porque seleccionaremos los datos en vista del fin prefijado y de nuestra actitud prejuiciosa.

4. REALIZABILIDAD:

A este respecto deben analizarse tres clases de situaciones. En primer lugar, las fuentes de información. Se debe estar seguro que se tendrá acceso a las; que el material podrá ser consultado en cualquiera de las bibliotecas o archivos a disposición del estudiante, o se podrá consultar con personas que estén en condiciones de proporcionarlas.

En segundo lugar, se debe pensar en el tiempo y el costo del trabajo. Los límites del trabajo nos indicarán si estamos en posibilidad real de completarlo en el tiempo disponible.

Y, finalmente, debe de hacerse una auto-evaluación sobre la destreza que el investigador tenga para el uso de métodos específicos. Algunos trabajos necesitan un entrenamiento especial en metodología estadística, por ejemplo, o en la técnica de entrevistas, cuestionarios, etc. Trabajos hay que es imposible hacerlos sin tener ese entrenamiento previo. El estudiante que selecciona un trabajo de esa naturaleza, por ser de su interés, o por otros motivos, se encuentra con la imposibilidad que tiene de hacerlo, lo cual lo obliga a abandonarlo con la pérdida de energía y tiempo.

5. INTENTO DE RESUMEN:

Huáscar Taborga resume el análisis de los factores necesarios para una correcta selección del tema en tres grandes rubros: a) Relativos al interés del postulante; b) Relativos a la capacidad del postulante; y c) Relativos a las posibilidades gnoseológicas y temáticas excéntricas. Y en la siguiente fórmula se expresan esos tipos de factores:

interés del postulante	Capacidad del postulante	Posibilidades gnoseológicas y temáticas excéntricas
Interés espontáneo	Capacidad para estudiar el asunto	Variedad de fuentes de conocimiento y posibilidades de acceso a las mismas
Interés por razones de trabajo	Cierto grado de riqueza, conocimiento o temática sobre la materia y tema	
Interés por motivos de especialización		Experiencia
Interés científico: investigación pura		

Cuando en el ánimo y capacidad del investigador se conjugan esas tres series de factores; cuando tienen conciencia de que satisface esos tres grandes rubros, se puede considerar bien dispuesto para efectuar una *selección adecuada*.

**CAPITULO IV
DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA**

Una vez escogido el tema o al menos el área de trabajo, tiene que pasarse a definir y formular adecuadamente los términos del trabajo, y a delimitarlo o centrarlo. Para el investigador con experiencia no es ningún problema definir y centrar su investigación. Sus conocimientos del cambio de investigación y su experiencia le permiten hacerlo casi sin darse cuenta. En cambio, para el estudiante que se inicia, que tiene que hacer sus trabajos precisamente como medio de aprendizaje porque carece de experiencia y conocimientos suficientes, éste es uno de los momentos no sólo más difíciles sino de mayor protección en el desarrollo del trabajo. De lo bien que defina y delimite su investigación dependerá posteriormente el mejor resultado y el ahorro de esfuerzo. Definir *significa* construir una valla alrededor. Viene del latín *finis*. Límites. La *tendencia general* del estudiante es pensar en

temas antiguos o muy amplios, no claramente delimitados, o bien excesivamente complejos y difíciles. Antes de seguir adelante es conveniente someter el tema escogido a un adecuado proceso de formulación, definición y delimitación, que aclare direcciones y criterios.

En ese sentido el primer paso es determinar bien el proceso del trabajo; es decir, definir bien la perspectiva desde la cual se enfocara la investigación. Un trabajo de nivel inicial se hace, generalmente, con alguno de los siguientes propósitos: a) Para informar; b) Para describir o exponer la situación en un campo, el grado de desarrollo, los últimos avances, las ideas más recientes; c) Para analizar un problema, una situación, un periodo, un acontecimiento en sus elementos o sus aplicaciones; d) Para divulgar o explicar o dar a conocer algo, y e) Para hacer recomendaciones. Entonces, hay que reflexionar pensar exactamente que es lo que desea el profesor, o bien cuál es la pregunta o situación que desea aclarar. Inmediatamente después conviene intentar expresar el tema del trabajo en una frase corta. Por ejemplo: "La Fundación de la Ciudad de México", "La clase media actual en Puerto Rico", "El origen del municipio en América", etc. Si fuera posible; es decir, si nuestros conocimientos del tema lo permitieran, habría que intentar establecer la frase en forma de proposición. Por ejemplo: "La Ciudad de México se fundó realmente en 1521", "La clase media de Puerto Rico carece de conciencia de clase", "El municipio en América es un trasplante del municipio español", etc. Es decir, aquí estaríamos ya planteando la hipótesis de nuestro trabajo; aquella explicación o respuesta tentativa que precisamente estaremos tratando de aprobar o rechazar con nuestra investigación.

Una vez definida la perspectiva del trabajo y planteando el tema en forma de frase o proposición, es conveniente plantearse el propósito fundamental en forma interrogativa; hacerse lo que podríamos llamar la pregunta central del trabajo. Hay que preguntarse: qué informaré, qué expondré, qué analizaré, qué divulgaré, sobre qué haré recomendaciones, etc. Hay que pensar en términos de que es lo que se tratará de hacer, probar o establecer. Así haremos un esfuerzo adicional por aislar la idea o propósito central del trabajo y así determinar más exactamente el problema o tema a estudiar por ejemplo: "¿Cuál es la fecha y el lugar exactos de fundación de la Ciudad de México?", "¿constituye la llamada clase media en Puerto Rico una clase social?", "¿Es el municipio de América un trasplante del municipio español?" o "¿en qué medida fue el municipio español?".

La pregunta e idea central constituirá el eje del trabajo alrededor del cual girara todo el proceso mental de la investigación. Ha de servir de guía y orientación.

A continuación hay que proceder a planear lo que pueden llamarse preguntas auxiliares o complementaria. Es decir, todas aquellas preguntas que deben contribuir a contestar la pregunta central.

interés del postulante	Capacidad del postulante	Posibilidades gnoseológicas y temáticas excéntricas
Interés espontáneo	Capacidad para estudiar el asunto	Variedad de fuentes de conocimiento y posibilidades de acceso a las mismas
Interés por razones de trabajo	Cierto grado de riqueza, conocimiento o temática sobre la materia y tema	
Interés por motivos de especialización		Experiencia
Interés científico: investigación pura		

Quando en el ánimo y capacidad del investigador se conjugan esas tres series de factores; cuando tienen conciencia de que satisface esos tres grandes rubros, se puede considerar bien dispuesto para efectuar una *selección adecuada*.

CAPITULO IV DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

Una vez escogido el tema o al menos el área de trabajo, tiene que pasarse a definir y formular adecuadamente los términos del trabajo, y a delimitarlo o centrarlo. Para el investigador con experiencia no es ningún problema definir y centrar su investigación. Sus conocimientos del cambio de investigación y su experiencia le permiten hacerlo casi sin darse cuenta. En cambio, para el estudiante que se inicia, que tiene que hacer sus trabajos precisamente como medio de aprendizaje porque carece de experiencia y conocimientos suficientes, éste es uno de los momentos no sólo más difíciles sino de mayor protección en el desarrollo del trabajo. De lo bien que defina y delimite su investigación dependerá posteriormente el mejor resultado y el ahorro de esfuerzo. Definir significa construir una valla alrededor. Viene del latín fines- límites.

La tendencia general del estudiante es pensar en

temas antiguos o muy amplios, no claramente delimitados, o bien excesivamente complejos y difíciles. Antes de seguir adelante es conveniente someter el tema escogido a un adecuado proceso de formulación, definición y delimitación, que aclare direcciones y criterios.

En ese sentido el primer paso es determinar bien el proceso del trabajo; es decir, definir bien la perspectiva desde la cual se enfocará la investigación. Un trabajo de nivel inicial se hace, generalmente, con alguno de los siguientes propósitos: a) Para informar; b) Para describir o exponer la situación en un campo, el grado de desarrollo, los últimos avances, las ideas más recientes; c) Para analizar un problema, una situación, un periodo, un acontecimiento en sus elementos o sus aplicaciones; d) Para divulgar o explicar o dar a conocer algo, y e) Para hacer recomendaciones. Entonces, hay que reflexionar pensar exactamente que es lo que desea el profesor, o bien cuál es la pregunta o situación que desea aclarar. Inmediatamente después conviene intentar expresar el tema del trabajo en una frase corta. Por ejemplo: "La Fundación de la Ciudad de México", "La clase media actual en Puerto Rico", "El origen del municipio en América", etc. Si fuera posible; es decir, si nuestros conocimientos del tema lo permitieran, habría que intentar establecer la frase en forma de proposición. Por ejemplo: "La Ciudad de México se fundó realmente en 1521", "La clase media de Puerto Rico carece de conciencia de clase", "El municipio en América es un trasplante del municipio español", etc. Es decir, aquí estaríamos ya planteando la hipótesis de nuestro trabajo; aquella explicación o respuesta tentativa que precisamente estaremos tratando de aprobar o rechazar con nuestra investigación.

Una vez definida la perspectiva del trabajo y planteando el tema en forma de frase o proposición, es conveniente plantearse el propósito fundamental en forma interrogativa; hacerse lo que podríamos llamar la pregunta central del trabajo. Hay que preguntarse: qué informaré, qué expondré, qué analizaré, qué divulgaré, sobre qué haré recomendaciones, etc. Hay que pensar en términos de que es lo que se tratará de hacer, probar o establecer. Así haremos un esfuerzo adicional por aislar la idea o propósito central del trabajo y así determinar más exactamente el problema o tema a estudiar por ejemplo: "¿Cuál es la fecha y el lugar exactos de fundación de la Ciudad de México?", "¿constituye la llamada clase media en Puerto Rico una clase social?", "¿Es el municipio de América un trasplante del municipio español?" o "¿en qué medida fue el municipio español?".

La pregunta e idea central constituirá el eje del trabajo alrededor del cual girará todo el proceso mental de la investigación. Ha de servir de guía y orientación.

A continuación hay que proceder a planear lo que pueden llamarse preguntas auxiliares o complementaria. Es decir, todas aquellas preguntas que deben contribuir a contestar la pregunta central.

Para ello el mejor procedimiento es dejar que las preguntas vayan llegando a la mente, y se van escribiendo en un papel en el orden que se origina, sin tratar, todavía, de darles un orden.

Generalmente, hay que plantearse preguntas con respecto al periodo de tiempo, a los problemas, con respecto a las teorías o enfoques, con respecto al todo y las partes, a posibles comparaciones o diferenciaciones, etc.

Una vez que uno cree que ya no puede hacerse más preguntas auxiliares hay que tratar de ordenarlas y organizarla. Para ello hay que pensar en un orden más o menos lógico. En este proceso es probable que surjan nuevas preguntas, que habrá que incorporar al proceso de ordenamiento.

Al llegar a este momento es cuando uno esta en posibilidad de evaluar en mejor forma si el trabajo es excesivamente amplio, y es conveniente delimitarlo. Si el número y la complejidad de las preguntas y subpreguntas es excesivo, probablemente nos encontramos ante la realidad que debemos reducir el tema.

Debemos darnos cuenta si de acuerdo con lo que se quiere de nuestro trabajo y con el tiempo y fuentes con que contamos es posible realizar el trabajo. Si el tema es demasiado amplio no será posible tratarlo adecuadamente, pues el enfoque será no sólo general sino también superficial o incompleto. Si se continúa adelante y se hace el trabajo sin reducir el tema, lo único que lograremos es obtener un trabajo en el que se ha omitido material fundamental o bien, en el que sólo se ha dicho lo más general.

Al delimitar y reducir, tenemos que centrarnos en una parte del tema anterior. Generalmente ello se puede hacer pensando en las partes de un todo, y contentarnos con solo tratar una parte. Lo mejor es escoger alguna de las siguientes posibilidades: a) un espacio específico; b) un período de tiempo; c) un área geográfica; d) un evento o acontecimiento determinado, o e) una combinación de los anteriores. Supongamos que el tema escogido haya sido "La propiedad de la tierra en Ecuador". Entonces podríamos pensar para a) en la pequeña explotación agrícola, o en los sistemas de arrendamiento; para b) en el momento actual, o en la época colonial, o incluso reducir a un momento más preciso; para c) puede referirse a una región, a un municipio, etc. ; para d) los efectos de alguna ley, o alguna crisis sobre la propiedad de la tierra. Combinaciones de dos o más que podría ser: "La pequeña propiedad de la tierra en Pichincha", "Distribución de la tierra entre los indígenas de Quito a principios del Siglo XVIII" o "Los efectos de la ley de arrendamiento forzoso en la propiedad de la tierra en la provincia de Manabí".

Una vez hecho el proceso de reducción, hay que volver a iniciar el esfuerzo de definición, planteándose la frase o proposición del tema, la pregunta central y las auxiliares.

Al estar uno satisfecho con el planteamiento de la

pregunta central, y con la organización de las preguntas auxiliares, estaremos en posibilidad de seguir adelante.

Zorrilla Arena, Santiago: *Introducción a la metodología de la investigación. Casos aplicados a la administración*, México, Ediciones Océano, 1984. pp. 45-101

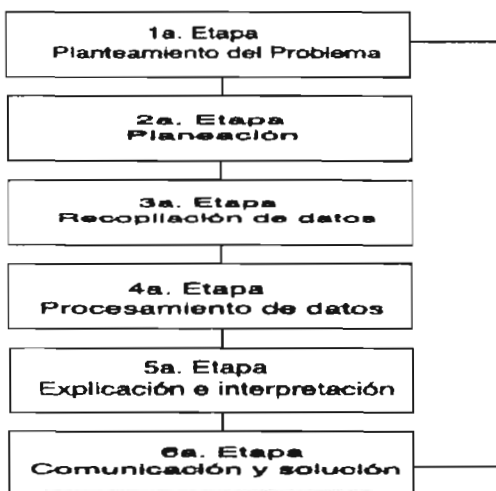


1.3.2 ETAPAS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

51. Ya quedó asentado que el científico realiza su trabajo de investigación mediante una serie de etapas. Con esas etapas se conforma el proceso de la investigación. Pero, el seguimiento que pueda dar cada investigador, resulta, como afirma F. Arias: "más aparente que real" (38). O; como dice R. Rojas: "... en la investigación no existen modelos, arquetipos o recetas de cocina aceptados comúnmente" (39). Pasaremos a revisar diversos criterios para formular las etapas de *proceso*.

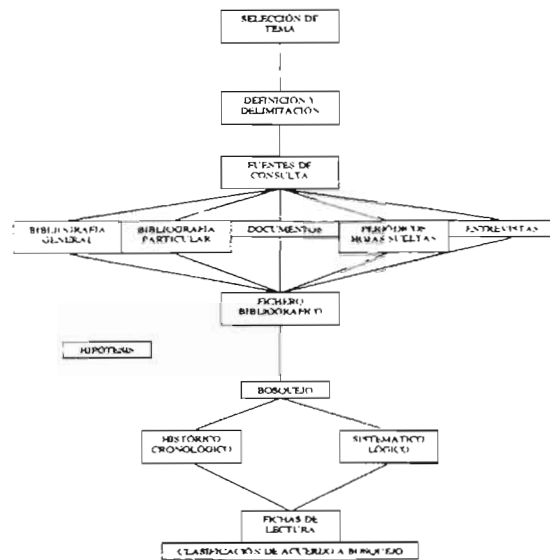
El proceso de investigación es más aparente que real y no se maneja con modelos o arquetipos

52. Esquema general de proceso de investigación de Fernando Arias.



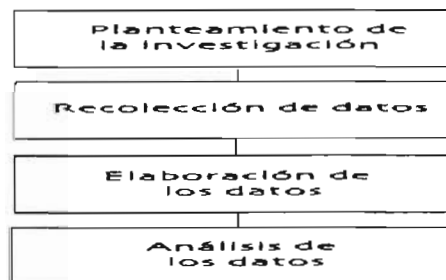
38) Arias, p. 35
 39) Rojas, p. 34
 40) García, p. 11
 41) Pozas, pp. 139-141
 42) Garza, pp. 5-6

53. el esquema que propone J.M. García queda como sigue:

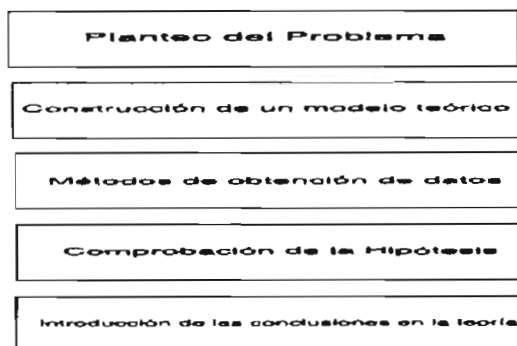


(El autor nos lleva desde la selección del tema hasta los detalles de presentación.)

54. Ricardo Pozas (41) señala las siguientes etapas:



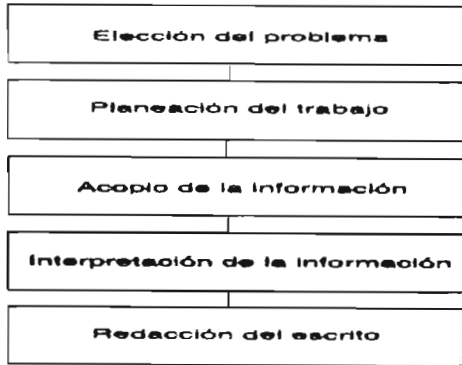
55. Tomando la explicación que hace M. Bunge para manejar el proceso de la investigación, las etapas pueden quedar esquematizadas de la siguiente manera:



D
0
2

56. Ario Garza (42) parte de un esquema general para explicar el proceso de la investigación; luego lo divide, uno para la investigación documental, y otro para la de campo. Los esquemas gráficamente quedan así:

A) *Esquema general*



B) Cada una de las etapas anteriores puede descomponerse en varias operaciones sucesivas, para formar el proceso de la *investigación bibliográfica*:

1. Elección del problema
 - a. Elección del campo de investigación.
 - b. Elección de métodos de trabajo.
 - c. Elección de técnicas de trabajo.
 - d. Elección del tópico específico.
2. Planeación del trabajo.
 - a. Preparación de una bibliografía provisional.
 - b. Planteamiento de hipótesis.
 - c. Definición del problema.
 - d. Formulación del esquema para el acopio de datos.
 - e. Programación del trabajo.
3. Acopio de la información.
 - a. Preparación de la bibliografía del trabajo.
 - b. Lectura y anotación de obras.
 - c. Clasificación y codificación de obras.
4. Interpretación de la información.
 - a. Análisis de la información.
 - b. Crítica de la información.
 - c. Síntesis; establecimiento de conclusiones y/o recomendaciones.

5. Redacción de escrito.

- a. Formulación de un esquema para la redacción.
- b. Redacción del borrador.
- c. Revisión del borrador.

C) Para la estructura del proceso de *investigación de campo*, A. Garza considera que es la misma de la investigación bibliográfica, pero la técnica empleada se aplica con algunas variantes, particularmente en la etapa de acopio de la información.

Acopio de la información.

- a. Preparación de un directorio para el envío del cuestionario.
- b. Estructuración del cuestionario.
- c. Prueba del cuestionario.
- d. Edición e impresión del cuestionario.
- e. Envío del cuestionario.
- f. Recepción de las copias del cuestionario.
- g. Tabulación de los resultados.

IDEAS CONCLUYENTES

Se han presentado en este primer capítulo, tres temas básicos que componen el núcleo de la metodología científica social: La ciencia, la teoría y la investigación.

La *ciencia* es el eje central de los principios y problemas que nos ayudan a comprender los procesos de la naturaleza tanto física como social. La *teoría*, es el objetivo principal de la ciencia. Y, la *investigación*, los procesos que reúnen y analizan los datos que dan la base del conocimiento científico.

Hagamos pues, una revisión final de las ideas más destacadas.

CIENCIA

La meta principal de la ciencia es la *búsqueda* del conocimiento.

La ciencia no resuelve todos los misterios del universo; más bien el conocimiento obtenido de los mundos físico y social puede ser *ampliado* continuamente.

La ciencia debe suponer que sus hallazgos son provisionales, las nuevas evidencias pueden cambiar o reformular teorías actuales.

La ciencia supone que se mantiene un *vínculo de comunicación* entre el hombre y el universo por medio de sus impresiones sensoriales.

Puede considerarse que la clasificación de la ciencia es "convencional".

TEORÍA

La teoría es un elemento sin el cual no hay ciencia.

La teoría no está desligada de lo observable o de lo observado.

La teoría coordina y unifica el saber humano.

La teoría es un instrumento para el científico que le sugiere analogías para llegar a nuevos conocimientos.

La teoría constituye en sí un cuerpo de afirmaciones cuya validez debe ser puesta a prueba.

La teoría orienta la investigación señalando hechos significativos que han de estudiarse.

La teoría, en la medida que establece uniformidades y generalizaciones, permite la predicción de los hechos.

En cuanto la teoría resume el contenido de hechos, indica lo que no ha sido observado, puede señalar áreas no exploradas del conocimiento.

INVESTIGACIÓN

La investigación surge cuando se tiene conciencia de un problema y nos sentimos impulsados a buscar una solución.

La investigación científica también se presenta cuando nos enfrentamos a un problema, sólo que al llamarla científica nos obliga a seguir un "proceso" y a reunir los requisitos establecidos en los principios generales del método científico.

El proceso general que se sigue en la investigación científica comprende: La formulación y definición de problemas; la formulación de hipótesis; la recopilación, sistematización y

elaboración de datos; la formulación de deducciones y proposiciones generales; y por último, el análisis de conclusiones para determinar si confirman las hipótesis formuladas, y encajan dentro del marco teórico del que se partió.

En último análisis la investigación constituye un camino para conocer la realidad, para descubrir verdades parciales.

A partir de estos conceptos revisados en forma somera, se puede comprender la importancia que representa para la investigación la *metodología* y por ende el *método*, los cuales se materializan y demuestran su utilidad en el proceso de la investigación científica. En el siguiente capítulo, se plantea el papel que juegan los métodos científicos en la investigación.

2.1 EL METODO Y SU IMPORTANCIA

57. Comúnmente el hombre de la calle considera como ciencia el cúmulo de conocimientos. Sin embargo, hay que recordar que al conocimiento se le llama "científico" sólo porque ha sido adquirido por medio del *método científico*, o por lo menos ha sido puesto a prueba por él. Luego entonces, ¿qué es el método científico?

58. La investigación científica parte de una pregunta o de un problema. Ese punto de partida se sustenta en "hechos", que componen al problema, los cuales son sometidos a observación, experimentación, pruebas, o son observados por medio de la deducción, abstracción, u otros métodos. Así por ejemplo, existen diferencias, entre las ciencias sociales y naturales, para efectuar una investigación.

Hechos: punto de partida de la investigación científica.

59. Para el caso de las primeras, el problema y la hipótesis casi siempre se presentan primero, y la observación de los datos corresponde a una siguiente etapa. En el caso de las segundas, generalmente se inicia la investigación con la observación, luego se plantean las hipótesis. Puede decidirse también, que otras escuelas presentan las hipótesis al final de la investigación.

60. Ahora bien, en la práctica se plantean dificultades muy especiales en la aplicación de los métodos al estudio de la sociedad. Estas surgen, entre otras: de la complejidad y naturaleza de los datos; de la limitada posibilidad de experimentar y controlar con pruebas claras, la explicación de las hipótesis (razón por la cual subsisten durante largos períodos de tiempo teorías sociales opuestas); de la ambigüedad de probar una teoría social por sus resultados; y, de los extraordinarios obstáculos que se presentan en las pruebas iniciales.

61. Es cierto que algunas de las dificultades anteriores se encuentran también en determinadas ramas de la ciencia natural; sin embargo, en las ciencias sociales esas dificultades se acentúan más, dando como resultado un lento progreso. Entre otros, citemos las siguientes:

- a) muchas generalizaciones son ciertas sólo en una ocasión y lugar;
- b) la observación del comportamiento humano equivale muchas veces a cambiarlo;
- c) la publicación de los resultados de un estudio puede alterar el comportamiento.

*Dificultades y lento progreso
en las Ciencias Sociales.*

62. Aunque puede usarse el camino del método científico en el estudio de la sociedad, las técnicas especializadas de las ciencias naturales, rara vez le son útiles. Las ciencias sociales pocas veces producen el éxito y la predicción exacta que se dan en las ciencias naturales. Por esta razón, es que sólo, por medio de los concienzudos métodos objetivos y científicos, que sean apropiados, podemos acumular una cantidad creciente de conocimientos acerca del hombre y la sociedad.

63. La palabra método se deriva de los vocablos griegos *metá* "a lo largo" y *odos* "camino". (43). El cual debemos entenderlo como:

- a) La manera de ordenar una actividad a un fin.
- b) El orden sistemático que se impone en la investigación científica, y nos conduce al conocimiento.
- c) El camino por el cual se llega a cierto resultado en la actividad científica, cuando dicho camino no ha sido fijado por anticipado de manera deliberada y reflexiva.

43) Yurén, p. 74

Metá y Odos

Método: orden sistemático.

64. Para explicar más ampliamente el sentido que tiene el método, agreguemos a las ideas anteriores, las palabras de Eli de Gortari: "el método es el procedimiento planeado que se sigue en la actividad científica para descubrir las formas de existencia de los procesos, distinguir las fases de su desarrollo, desentrañar sus enlaces internos y externos, esclarecer sus interacciones con otros procesos, generalizar y profundizar los conocimientos adquiridos de este modo, demostrarlos luego con rigor racional y conseguir después su comprobación en el experimento y con la técnica de su aplicación"(44).

*Método: procedimiento
planteado*

65. Para asegurar la validez de un método, se requiere desentrañar las leyes del objeto al que se acopla y lograr un ensamble con la estructura cognoscitiva del sujeto humano. Es decir, las demostraciones metodológicas llevan siempre de por medio una afirmación relativa a las leyes del conocimiento humano en general.

*Estructura Cognoscitiva del
sujeto humano*

66. En ocasiones creemos que la validez de un método se da cuando buscamos simplemente una manera de hacer la investigación, es decir, cuando usamos técnicas de investigación. A veces se habla de las técnicas de investigación documental como métodos, o se dice que la entrevista es un método. Esto es erróneo. Son sólo dispositivos, herramientas, y no métodos.

Diferenciar método de técnica

67. "La técnica es un procedimiento, o conjunto de procedimientos, regulado y provisto de una determinada eficacia. Las técnicas constituyen una de las partes más adelantadas de la actividad científica".(45)

Las técnicas son dispositivos.

68. Las técnicas forman parte de los métodos. Todo método incluye técnicas, mientras que no hay técnica que incluya como parte integrante a

44) Gortari, p. 17

45) Gortari, p. 18

un método. El método consta de varias técnicas, pero tampoco es un mero conjunto de técnicas. En consecuencia, la técnica se refiere al conjunto de instrumentos de medición elaborados con base en los conocimientos científicos.

El Método no es un conjunto de técnicas

2.2 METODO CIENTIFICO

69. El método es la clave para llegar a la verdad, ya que el método se levanta sobre la base de la problematización de la relación entre nuestros pensamientos y los objetos. Por ello, debemos considerar en el método dos fundamentales acciones científicas: nos ayudan a construir conceptos verdaderos, pero a la vez mantiene vivos esos conocimientos.

70. El *método científico* sigue el camino de la duda *sistemática*, y aprovecha el análisis, la síntesis, la deducción y la inducción, lo cual quiere decir que contiene las operaciones lógicas en general.

El método científico sigue el camino de la Duda Sistemática

71. El método científico opera con *conceptos, hipótesis, definiciones, variables e indicadores* que son los elementos básicos que proporcionan los recursos e instrumentos intelectuales con los que se han de trabajar para construir el sistema teórico de la ciencia, estudiar los hechos que son objeto de la misma y comunicar los descubrimientos o hallazgos.

El método científico opera con conceptos, hipótesis, definiciones, variables e indicadores.

72. Sin *teoría* y sin un *sistema conceptual*, no es posible el método científico y en consecuencia no es posible hacer ciencia. Los conceptos son abstracciones, construcciones lógicas que el científico produce expresadas de modo que pueden captar o aprender un hecho o fenómeno.

Los conceptos son Abstracciones

73. "Los conceptos se refieren a una gran variedad de objetos y acontecimientos,

observables y no observables, y los términos utilizados para representarlos simbolizan, asimismo, ideas, hechos y recurrencias empíricas, de tal forma que permiten una comunicación y razonamiento eficientes dentro del proceso científico".(46)

Los conceptos son Construcciones lógicas

74. "Un concepto es una abstracción obtenida de acontecimientos observados". (47) O bien, como señala Bernard Phillips: "los conceptos representan una selección de ciertos fenómenos que son agrupados o clasificados juntos".(48)

75. De acuerdo con Goode y Hatt, (49) los conceptos son construcciones lógicas creadas partiendo de impresiones de los sentidos, de percepciones o incluso de experiencias bastante complejas. Estos dos autores consideran que la importancia de los *conceptos* es tal en la investigación, que *constituyen los cimientos* de todo pensamiento y comunicación humanos.

Conceptos: cimientos del pensamiento y la comunicación humanos

76. Para terminar de subrayar la importancia que tienen los conceptos, Goode y Hatt citan cinco recomendaciones, que hacen Merton y Lazarsfeld, con las que sugiere la manera de elaborar y definir claramente el proyecto de investigación:

- 1) Tras haber puesto por escrito el planteamiento preliminar del proyecto, el estudiante deberá escoger cuidadosamente una lista de todos los conceptos capitales contenidos en aquél.
- 2) A continuación, deberá hacer un análisis de los elementos significativos aparentes.
- 3) Luego será útil acudir a la literatura publicada en la que se ha hecho uso del término, para descubrir los distintos empleos del mismo.
- 4) Poner en relación el fenómeno con otros fenómenos similares que han quedado descritos por otros términos. Se verá que el concepto que parecería tan claro y tajante presenta muchas facetas y, a menudo, contradictorias.
- 5) Cerciorarse de cuál sea el nivel inmediato – superior o inferior- de generalización del concepto. La meta de este punto es también aclarar el concepto, al mismo tiempo que se aumenta su utilidad para la investigación.(50)

46) Covo, p. 38

47) Sellitz, p. 58

48) Phillips, citado por Covo, p. 38

49) Goode y Hatt, pp. 58-59

50) Citados por Goode y Hatt, pp. 66-69

Elaboración clara del proyecto de investigación

77. El uso del método científico es lo que distingue a la ciencia de otros tipos de conocimientos. El conocimiento científico no es definitivo y el método científico se encarga de perfeccionarlo. El conocimiento científico está sujeto a duda, cuando descubrimientos, nuevos instrumentos, etc., permitan encontrar aspectos que antes no había sido posible captar.

Conocimiento y Método científico

78. "En suma, el método científico es la lógica general, tácita o explícitamente empleada para dar valor a los méritos de una investigación". (51)

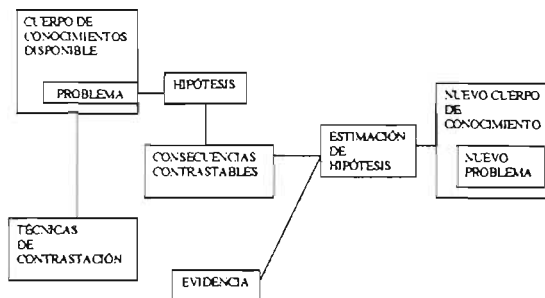
El Método Científico es la lógica empleada para dar valor a la investigación

79. José Luis López Cano advierte cinco reglas para dirigir la investigación (considera que ni los pasos ni las reglas son recetas):

1. Planear el problema con exactitud.
2. Definir y fundamentar las conjeturas.
3. Contrastar estrictamente la hipótesis.
4. No tomar como absolutamente verdadera una hipótesis confirmada: considerarla sólo como parcialmente verdadera.
5. Intentar incorporar en leyes o conocimientos más amplios los resultados obtenidos". (52)

Reglas para dirigir la investigación

80. A manera de comparación con los criterios anteriores, utilicemos el esquema que formula M. Bunge (53) para explicar los pasos en la aplicación del método científico, el cual debe seguir una serie ordenada de operaciones.



51) Cerro y Bervians, p. 20

52) López Cano, p. 30

53) Bunge, p. 26

2.3 INDUCCIÓN- DEDUCCIÓN

81. La inducción y la deducción son operaciones lógicas de la metodología que también nos auxilian para llegar al conocimiento científico. Bunge nos dice que cada método especial de la ciencia es relevante para algún estadio particular de la investigación científica.

82. Generalmente los métodos son correlativos. Casi todos tienen su correspondiente contrario; los procesos de uno se relacionan con los procesos de otro.

83. El método inductivo y el deductivo están en íntima conexión y, desde el punto de vista más elemental, la *deducción* es ir de lo general a lo particular, y la *inducción* en ir de los casos particulares a la generalización.

84. En principio, la *inducción* tiene la gran ventaja de impulsar al sujeto investigador a ponerse en contacto directo con las cosas. El camino va de la pluralidad de los objetos a la unidad de los conceptos.

Inducción—deducción están en íntima conexión

85. El papel de la *deducción* en la investigación es doble: primero consiste en encontrar principios desconocidos, a partir de otros conocidos; y en segundo lugar, sirve para descubrir consecuencias desconocidas, de principios conocidos.

86. Según la noción de la abstracción aristotélica, de un conjunto de objetos podemos extraer las notas comunes y organizar con ellas la generalización. Y quizá esta es la clave que nos explica la fuerza que el método inductivo ha tenido: creer que se soporta en un proceso cognoscitivo aparentemente cierto.

De la abstracción a la generalización

87. El fundamento de la inducción es la experiencia. Pero ¿qué nos puede dar la experiencia? Nos da un conjunto de generalizaciones que no pueden identificarse con la verdad, porque no estamos autorizados, desde el punto de vista metodológico, para saltar de una afirmación que tiene validez particular a una que tenga validez general.

*El fundamento de la Inducción
es la experiencia*

88. La inducción puede aplicarse cuando estudiamos un conjunto de objetos relativamente pequeño porque podemos examinarlos a todos y a cada uno de ellos. Ahora bien, con un conjunto de objetos muy grande o infinito, no podemos llegar a una generalización. Es decir, cuando el número de objetos es reducido la inducción es necesaria, y si el número es muy grande, la inducción presenta dificultades para operar.

*Inducción posible, número
de objetos reducidos.*

89. Para aplicar el método inductivo se requiere que el conocimiento comience teniendo contacto directo con las cosas reales y a la vez parta de la determinación aproximada de la serie de fenómenos que se van inducir. De esta manera el resultado del método inductivo es lo que previamente hemos elaborado en nuestra conciencia, más los añadidos que da siempre una investigación con la aparición de lo inesperado y los hallazgos causales.

*Inducción compleja, número
de objetos muy grande o
infinito.*

90. En la base de todo proceso inductivo se localiza un proceso sintético que nos da la imagen aproximada del objeto.

*En todo proceso inductivo hay un
proceso sintético*

2.4 ANALISIS-SINTESIS

91. El método inductivo presupone el problema de las relaciones objeto-sujeto, realidad-concepto. Su punto de partida es la distancia, la escisión entre la realidad y el concepto. En cambio analítico-sintético contiene este problema del concepto en el fondo.

*Objeto—sujeto
Realidad—concepto*

92. Aclaremos lo anterior. Para que un objeto se dé a nivel de conocimiento el sujeto cognoscente precisa marcos de referencia de conciencia que permitan su construcción como

saber verdadero. Un objeto puede ser lo que todo el conjunto de leyes de la realidad le permita ser. Pero para que un objeto sea construido en la conciencia, se requiere que se den algunas estructuras dentro de ésta, las cuales se forman en el proceso del desarrollo o del hombre en contacto con la naturaleza. Ahora bien, un concepto tiene dos partes fundamentales en su estructura: una comprensión y una extensión. La extensión es el grupo de objetos sobre los cuales recae la aplicabilidad de un concepto. La comprensión es el conjunto de objetos que componen un concepto.

*Partes fundamentales de un concepto:
extensión y comprensión*

93. Se puede, por lo tanto, escoger dos caminos para determinar la validez de un concepto, el inductivo o el analítico-sintético. Se piensa que analizar significa simplemente separar. Una cosa es examinar y otra analizar. Para analizar debemos presuponer ¿cómo podemos separar las partes sin una visión aproximada de lo que es el todo?

Analizar no es separar

94. Los conceptos de todo y parte se interrelacionan. Los todos pueden incorporarse en todos más amplios "Las partes se pueden considerar como partes-todos cuando los todos forman partes de todos mayores".(54)

Todo y parte se interrelacionan

95. Un análisis presupone a la síntesis y viceversa. Análisis y síntesis son plenamente correlativos y absolutamente inseparables, no se puede hablar de uno sin el otro.

96. Contar con una actitud analítica presupone tener una noción de la otra actividad. Pero este problema, a lo largo de la investigación metodológica, adopta muchas variaciones. Hacer el análisis de una realidad o de un objeto cualquiera, presupone llegar a los elementos básicos que componen a esa realidad.

97. Pensar en términos analíticos nos ha dado muchas ventajas a lo largo de la historia. A la filosofía analítica le debemos el impulso a la ciencia atómica, la lógica y la matemática contemporánea.

54) López Cano, p. 51

98. La síntesis en principio, es aparentemente sólo la unión de las partes. La síntesis es una totalidad que contiene todo el sistema de relaciones.

La síntesis es una totalidad

99. El análisis puede sufrir modificaciones cuando se integra con la síntesis. De ahí que análisis y síntesis son correlativos como lo son la inducción y la deducción, nunca están separados.

El análisis sufre modificaciones al integrarse con la síntesis

100. Pero el problema es que no podemos decir simplemente que son inseparables. Tenemos que saber en qué se separan y en qué se unen.

101. El análisis que hacemos no es un análisis de los elementos irreductibles de las cosas, del conocimiento, sino que busca los aspectos necesarios de los elementos y las relaciones. Desde este punto de vista el análisis se integra con la síntesis en la medida en que podemos observar subestructuras a lo largo del análisis. Si tomamos el todo del cual estamos partiendo con la síntesis inicial, vamos a distinguir a lo largo del análisis u conjunto de subestructuras que no pueden estar independientes del total.

El análisis se integra con la síntesis

Las partes no son independientes del todo

102. En consecuencia, un análisis se hace apartar o en base a dos aspectos: la búsqueda de subestructuras y en los elementos que componen estas estructuras.

2.5 EXPERIMENTACIÓN

103. El método experimental ha sido considerado por muchos investigadores como infalible. Y se le ha querido dar visos de universalidad.

Se ha querido considerar a la experimentación como infalible

104. El método experimental fue tratado por primera vez por Galileo Galilei. Lo estructuró

enlazando varios procesos: la observación, la hipótesis y el experimento.

105. El experimento consiste en que una forma de observación activa verifica la construcción hipotética, aislando los aspectos causales del fenómeno y dejando, únicamente, lo necesario que encontramos en la "ley".

3.1 ETAPAS DEL PROCESO ADMINISTRATIVO, COMENTARIOS RESPECTO AL PROCESO DE INVESTIGACION.

108. En la primera unidad se explicó que el científico realiza su trabajo de investigación a través de una serie de etapas con las que forma el PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN. Asimismo, tomando las palabras de Fernando Arias, se asentó que el seguimiento que le da cada investigador, resulta "más aparente que real".

Todo proceso de investigación es más aparente que real

109. Ahora bien, la *Administración* debe ser tratada científica y críticamente, para lo cual también se establecen etapas en el proceso que sigue para la obtención de sus fines. Dicho proceso ha prestado ajustes a lo largo del tiempo, Tomando una parte del cuadro comparativo de J. A. Fernández A., (56) observamos la nomenclatura utilizada por diversos autores en el PROCESO ADMINISTRATIVO:

AUTOR	FACTORES (ETAPAS)				
Henry Fayol	prevención	organización		comando coordinación	control
Lynald Urwick	prevención planeación	organización		comando coordinación	control
Lilbert O'Donnell	planeación	organización	integración	dirección	control
George Terry	planeación	organización		ejecución	control
Agustín Reyes P	prevención planeación	organización	integración	dirección	control
Isac Guzmán V.	planeación	organización	integración	dirección y ejecución	control
J. A. Fernández A.	planificar	INNOVAR		decidir motivar	evaluar (control)

56) Fernández Arena, José Antonio. p. 95

110. Con el cuadro anterior se desprende en términos generales, que la Administración pretende, explicar y encauzar objetiva y racionalmente, la *toma de decisiones* (por medio de métodos y técnicas.) Y lo mismo sucede con el Proceso de Investigación, la interpretación de los datos y las conclusiones nos llevan a presentar opciones en la toma de decisiones sobre el problema planteado.

El proceso administrativo y el proceso de la investigación nos llevan a la toma de decisiones

111. A manera de comparación, se puede esquematizar el Proceso de Investigación como lo presenta Fernández A. Con el Proceso Administrativo, valiéndonos de cuatro autores:

AUTOR		ETAPAS				
Francis Fayol	Problema	Planificación	Recolección de datos	Proceso de datos	Interpretación	Solución
Luciano Polak	Planteamiento de la investigación		Selección de datos	Elaboración de datos	Análisis de datos	
Mario Deming	Planteo del problema	Construcción de un modelo teórico	Análisis de observación de datos	Comparación de la hipótesis	Introducción de las conclusiones en la teoría	
Clara Zetina	Planteamiento		Instrumentación de datos	Procesamiento de datos	Análisis	

112. Resulta conveniente sugerir a los estudiosos de la Administración que el PROCESO que manejan debería iniciarse con un PROBLEMA, como la primera etapa, y a continuación tomar las denominaciones que crean adecuadas, respetando la corriente y el autor con quien se identifiquen.

Iniciar el proceso administrativo con el planteamiento de un problema

113. En su obra, Ander-Egg sugiere que "el planteamiento de la investigación... proyecte el trabajo de acuerdo con la estructura lógica de decisiones y con una estrategia que oriente el modo de obtener respuestas adecuadas." (57) Continúa el autor explicando la importancia del

planteamiento de la investigación señalando que una investigación comprende: el qué y el para qué con lo se determina la investigación; el cuándo, dónde, cómo y con qué se va a investigar.

*Una investigación comprende
El qué, para qué, cuándo, dónde,
cómo y con qué*

114. Utilizando las interrogaciones que propone Ander-Egg con el Proceso Administrativo que maneja Agustín Reyes P., quedaría de la siguiente manera:

PROCESO ADMINISTRATIVO	INTERROGANTE
Previsión	Por qué y dónde se va a hacer
Planeación	Qué se va a hacer
Organización	Cómo se va a hacer
Integración	Con qué se va a hacer
Dirección	Cuándo hacerlo
Control	Cómo se hizo

3.2 EL TEMA DE INVESTIGACIÓN

115. El primer paso para llevar a cabo un trabajo de investigación, depende de una correcta elección del tema. Comúnmente identificamos un tema por medio de nombres sustantivos con los cuales se puede definir y formular adecuadamente los términos de la investigación. "Una correcta selección del tema evita posteriormente contratiempo." (58)

Un tema es un nombre sustantivo

116. El descubrimiento del tema implica poseer materiales que nos den una primera visión tanto del asunto, como del sentido, de sus posibilidades y de su valor. Sumado a los materiales con que se cuenta para abordar un tema de investigación, agregamos que si nosotros mismos encontramos el tema, estaremos más aptos par estudiarlo.

117. Lo anterior queda mejor explicado cuando revisamos los tres puntos que recomienda tomar en consideración Asti Vera par elegir un tema: (59)

- a. Tener vocación.
- b. Gozar de calificación intelectual y,
- c. Contar con existencia bibliográfica

Puntos en la elección de un tema: vocación, calificación intelectual y existencia bibliográfica

118. La vocación es el placer con el que se aborda una investigación. La calificación intelectual es el dominio de los conocimientos sobre el tema que se va a investigar. Y contar con existencia bibliográfica consiste en no abordar un tema que crezca de información o fuentes que permitan establecer un marco adecuado para facilitar la tarea de informarse.

119. Por su parte, Susan dic y Ana L. López V., recomiendan tres pasos ante la interrogante de qué tema se debe investigar y cómo habrá de plantearse el problema específico que se va a estudiar: (60)

"a. Ir de lo general a lo específico en sus lecturas...

b. Tener en cuenta consideraciones prácticas como: tiempo, dinero, personal disponible que pueda colaborar en el trabajo, y accesibilidad en la muestra."

Qué tema investigar y cómo plantar el problema

120. Al considerar los pasos anteriores, tendremos una visión global del tema que nos permitirá enfocar con mayor facilidad un problema de investigación.

121. Otro autor, Rojas Soriano, describe las características que debe poseer un tema de investigación:

- a. Ser novedoso, es decir, que tenga matices de singularidad y sea interesante para poder ofrecer Ideas, hipótesis y lineamientos de futuros estudios.
- b. Estar orientado para que sus resultados sirvan en el diseño de estrategias para la solución o mejoramiento de la situación en que se encuentran la sociedad o los grupos sociales.
- c. Prever la organización y sistematización de hechos con el propósito de lograr validez de las predicciones que conduzcan al desarrollo de nuevas teorías. (61)

Características de un tema de investigación: proyección social, novedoso, estratégico y predictivo

122. Se pueden tomar como sugerencias útiles para la selección de un tema de investigación, las que señala García Laguardia en su obra. Considera este autor que son cuatro factores los más importantes: (62)

- a. Interés. Es el factor determinante en la elección de un tema, porque sólo así se podrá trabajar con afecto.
- b. Duplicación. No caer en repeticiones, aunque se puede tomar un tema ya estudiado pero se debe seguir otra metodología.
- c. Prejuicios. Evitar una actitud prejuiciosa.
- d. Realizabilidad. Tener al alcance las fuentes de información: tomar en cuenta tiempo y costo del trabajo; manejar con destreza los métodos específicos.

123. revisemos por último, un cuadro que presenta en forma esquemática los elementos indispensables que intervienen en el enunciado del tema de investigación: (63)

59) Asti Vera. p.p 104-105
60) Pick y Velasco. pp. 13-14

61) Rojas Soriano, R.p. 43
62) García I., J.M. p.p. 14-16
63) Hernández M., Susana. p. 24

SELECCIÓN DEL TEMA

EL TEMA	Es una proposición o un concepto que se toma por asunto o materia de un discurso	Se identifica por medio de nombres sustantivos
SELECCIÓN DEL TEMA	Hay que seleccionarlo de acuerdo con el conocimiento que se tenga del asunto, de los instrumentos que se manejan y de los medios de que se disponga.	La selección permite la asociación e identificación de ideas, la interpretación y extrapolación del conocimiento que se tiene de él
PRECISIÓN DEL TEMA	Se requiere hacer un juicio sobre él, a través de preguntas y respuestas.	El análisis de las respuestas permitirá ampliar o reducir el tema.

Elementos del tema de investigación: selección y precisión.

124. El aspecto de mayor importancia en el proceso de investigación es sin duda alguna el planteamiento del problema. Dependerá, de cómo quede planteado el problema, la respuesta del mismo.

Bien planteado un problema será más sencillo responder sobre el mismo.

125. Todo problema debe ser definido en su contenido y de limitado en el tiempo y en el espacio. No existen recetas para plantear problemas. Sin embargo, puede usarse la forma gramatical interrogativa, es decir utilizando preguntas que se fundamenten en datos y situaciones concretas.

La interrogación es la forma gramatical más adecuada para plantear problemas.

126. Cuando se plantea un problema se procede a aislarlo o a relacionarlo con su contexto social e histórico. Sullivan, citado por Arias, (64) afirma que "el arte de plantear preguntas correctas se aprende gradualmente y no cabe duda que muchas de las dificultades actuales de la ciencia proviene de la carencia de un dominio completo de ese arte". Rusell Ackoff señala que un problema bien planteado nos da la mitad de la solución del mismo.

64) Arias, F. p. 43

Es un arte plantear preguntas

127. Existen diversos criterios para formular a decuadamente un problema de investigación. Uno de ellos corresponde a Ander-Egg: (65)

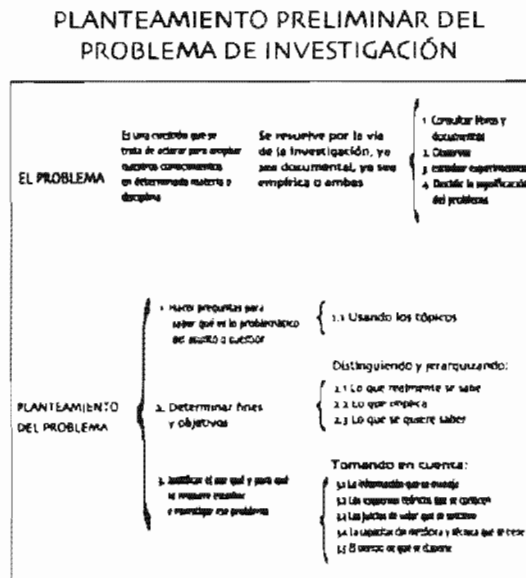
- Plantear y delimitar el problema
- Expresarlo con claridad y precisión en forma de pregunta o preguntas.
- Revisar la literatura sobre el problema o cuestiones conexas.
- Traducir la pregunta o preguntas con que se formula el problema, expresándola en variables manipulables, susceptibles de verificación empírica.

Existen diversos criterios para formular problemas de investigación.

128. En el planteamiento de un problema es indispensable definir correctamente los términos o conceptos usados para formularlo. Para ello, es necesario definir el concepto principal o todos los que se manejan. "Una vez conformado y delimitado conceptualmente el problema, hay que formular nuevas preguntas, aplicando los tópicos (nuevas preguntas)". (66)

Saber definir conceptos y términos.

129. Veamos en el siguiente esquema formulado por Susana Hernández (con algunos cambios), los elementos indispensables que intervienen en el planteamiento preliminar del problema de investigación:



65) Ander-Egg, E.p. 63

66) Hernández M., Susana. P. 28

130. Finalmente, cabe agregar las palabras de Santiago Ramón y Cajal "no hay cuestiones agotadas, sino hombres agotados en las cuestiones" (67)

3.4 PLANEACION EN LA INVESTIGACIÓN

131. Cuando Ya se tiene el problema de investigación, es conveniente formular un control de cómo se va a realizar la investigación y en qué tiempo se llevará a cabo. Para ello se pueden utilizar los cronogramas o las gráficas de Gantt.

Cronograma, gráfica de Gantt.

132. Tanto los primeros (cronogramas) como para las segundas (gráficas de Gantt), se podrán estructurar tomando en cuenta los recursos de que se dispone: humanos, financieros y materiales. Deberá establecerse una relación entre las actividades y el tiempo en que se realizarán. (Al final del capítulo se presenta un ejemplo con la gráfica de Gantt).

3.5 ACOPIO DE ANTECEDENTES

133. El punto de partida de toda investigación consiste en la recolección, síntesis, organización y comprensión de los datos que se adquieren. Su utilidad nos lleva desde la génesis de los marcos teóricos hasta la presentación del trabajo escrito (comunicación del proceso seguido y de los resultados encontrados).

134. El acopio de antecedentes representa la recabación de información necesaria para el problema que se le ha planteado. Dicha recabación se lleva a cabo mediante el uso y aplicación de técnicas que han sido elaboradas para facilidad del investigador. Estas técnicas representan el principal apoyo a la estructura del material escrito y garantizan la objetividad en el tratamiento de las *fuentes de información*.

Fuentes de información.

135. Tomaremos el término fuente, en el sentido más amplio, como todo aquello que nos proporciona material para reconstruir el pasado. Pero también fuente "... como principio o fundamento de una cosa, representa la originaria materia del conocimiento". (68)

67) Ramón y Cajal, S p. 35
68) Centeno Avila, Javier. p. 25

136. Son fuentes de información los libros, los folletos, las publicaciones periódicas y los documentos escritos. Las fuentes de información pueden clasificarse en: primarias y secundarias.

Fuentes primarias y secundarias.

137. Las fuentes *primarias* son los trabajos originales, es decir las que contienen información original no abreviada ni traducida como: las publicaciones periódicas, monografías, tesis, artículos, actas de congresos y libros. Estas fuentes brindan al investigador una rica información de primera mano.

138. Las fuentes *secundarias* son todas las obras de referencia, obras que auxilian al estudio y a la investigación, tales como: diccionarios, enciclopedias, directorios, índices etc.

139. Tomemos la clasificación de Guillermina Baena Paz (69) sobre el uso y manejo de las técnicas de investigación documental.

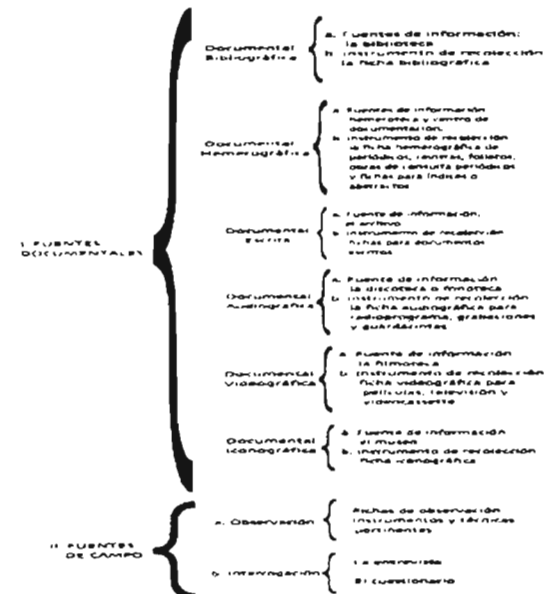
Divide en su obra las fuentes de información en dos grandes ramas:

- a. Documental y, b. De campo.

Fuentes de información: documental y de campo.

140. Utilizando el Sumario de la obra citada, se presenta a continuación un esquema de dichas fuentes de información:

141. Estas técnicas de investigación documental



69) Baena p., Guillermina. Pp. 188-189

son muy amplias. No existen criterios universales para la elaboración de las fichas. En el caso de las *fuentes documentales*, en su uso es especialmente dirigido al registro de datos. Registro que puede ser utilizado por los bibliotecarios y documentistas así como por cualquier investigador que requiere de información para ir integrando y organizando los materiales de lectura que servirán de antecedentes teórico-conceptuales de su investigación.

Antecedentes teórico-conceptuales

142. El caso de las fuentes de información de campo, son manejadas para la recolección de datos, como se decía, a través de la observación y la interrogación. Es recomendable que cada investigador, por la experiencia, la comodidad y la facilidad que encuentre en forma personal, realice su registro y ordene sus datos sin distanciarse de ciertas normas aconsejadas por los principales especialistas de esta rama de la investigación.

Registro personal

IDEAS CONCLUYENTES

Entre los autores modernos en México que presentan un cambio sustancial en el Proceso Administrativo, debe mencionarse a Sergio Hernández y R. quien en su obra presenta un diagrama en forma de sistema para la toma de decisiones. La importancia que destaca dicho diagrama, (70) marca la representación del proceso iniciándolo con el planteamiento del problema.

La consideración que debe tomarse muy en cuenta en esta unidad, consiste en que al comparar el Proceso Administrativo con el Proceso de la Investigación, ambos muestran la importancia que tiene el desarrollar, en forma ordenada y congruente, un problema sujeto a comprobación que facilite la toma de decisiones.

Se ha mencionado como los problemas proceden de amplias áreas de investigación, para la cual debe contarse con un desglosamiento que pasa desde la elección del tema, la especificación del tópico hasta la delimitación del problema.

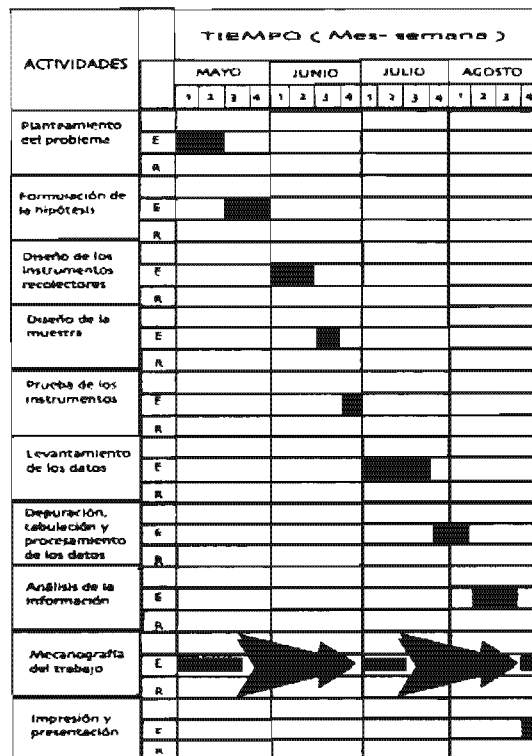
70) Hernández R., Sergio. p. 249

Conviene subrayar la idea tratada en el principio de la unidad, en cuanto a que las etapas del proceso son más aparentes que reales. Es decir, cada investigador en función a su experiencia, puede plantear y manejar su propio "modelo" dentro de ciertas características que sean lógicas y coherentes.

Esta primera etapa del *proceso de investigación*, debe ser considerada básica para manejar mejor la ciencia; así como, punto de partida para un buen trabajo científico. En el capítulo 4 se abordan las hipótesis y las variables, elementos de la investigación que presentan los medios de control y los supuestos a la solución de los problemas planteados.

GRAFICA DE GANTT

E: Tiempo estimado, el que se calcula



R: Tiempo real, el que efectivamente resultó para la ejecución del trabajo.

García Fernández, Dora: Manual para la elaboración de tesis y otros trabajos de investigación. Normas básicas de estilo y redacción para investigadores del derecho, México, Editorial Porrúa México, Universidad Anáhuac / Facultad de Derecho, 2002 pp. 29-39



CAPITULO IV ETAPAS DEL DESARROLLO DE LA TESIS

Como toda investigación jurídica la tesis deberá pasar por ciertas etapas. Para comprender mejor este proceso, se presenta el siguiente cuadro:1

**D
O
3**

A. Diseño de la Investigación (elaboración del proyecto)

1. Elección del tema y asesor
2. Formulación de la hipótesis
3. Elaboración del esquema provisional (capitulado tentativo)
4. Planeación o programación de la investigación (cronograma de trabajo)

B. Desarrollo de la Investigación

5. Recolección de la información (técnicas documentales)
6. Redacción de la tesis:
 - Cuerpo preliminar
 - Cuerpo principal
 - Cuerpo de referencias (citas y notas).

4.1. DISEÑO DE LA TESIS (ELABORACIÓN DEL PROYECTO)

El ante proyecto es el primer paso en la elaboración de una tesis. Algunas universidades sólo le llaman proyecto una vez que esté registrado y debidamente aprobado por el Comité de Tesis u otro órgano de la Facultad de Derecho designado para ello.

Para presentar un anteproyecto de investigación generalmente se cuenta con una forma de registro de proyecto de tesis que suele contener los siguientes datos:

- Σ Fecha.
- Σ Datos del alumno.
- Σ Datos y firma del asesor o director de la tesis.
- Σ Título del proyecto.
- Σ Área.
- Σ Hipótesis jurídica.
- Σ Capítulo tentativo (esquema provisional).
- Σ Bibliografía básica (dividida en secciones).¹

Además de lo anterior, en el anteproyecto se deberá anexar lo siguiente:

1. Planteamiento del problema. ¿Qué tema se desea estudiar y por qué?
 - Σ *Sus antecedentes*. ¿Qué se ha dicho sobre el tema, en qué estado se encuentran las investigaciones acerca de él?
 - Σ *Su justificación*. Explicar:
 - a) Porqué es importante estudiar este tema
 - b) Cuáles son las consecuencias del estudio
 - c) Qué utilidad puede tener para el área jurídica y para la sociedad en general.
 - Σ *Definición del tipo de tesis*. Ejemplo: Si se trata de una tesis jurídico-propositiva o de una tesis jurídico-comparativa, etcétera.
2. Cronograma de trabajo (programación de la investigación en tiempos).

**MODELO DE LA SOLICITUD DE REGISTRO
DEL PROYECTO DE TESIS**
FACULTAD DE DERECHO
REGISTRO DE PROYECTO DE TESIS

FECHA _____

NOMBRE DEL ALUMNO _____
TELÉFONO _____ NÚMERO DE EXPEDIENTE _____
ANÁHUAC _____

NOMBRE Y FIRMA DEL DIRECTOR DEL PROYECTO _____

TÍTULO DEL PROYECTO _____

ÁREA: _____

CAPITULADO TENTATIVO (ANEXARLO) _____
BIBLIOGRAFÍA (ANEXARLA) _____
HIPÓTESIS DE TRABAJO _____

1 Vid. *Supra*, pág. 18, Capítulo II.
2 Vid. *Infra*, pág. 66, Capítulo V.

4.1.1. ELECCION DEL TEMA

Los tres elementos que en conjunto constituyen la fórmula ideal para elegir un tema de tesis son:

- Σ Interés del estudiante (por el tema).
- Σ Capacidad del estudiante
- Σ Riqueza temática.³

Una vez elegido el tema, éste se tendrá que delimitar, es decir, definir la perspectiva desde la cual se enfocará la investigación (mediante lecturas y diálogo con otras personas).

En la delimitación del tema es conveniente realizar una consulta bibliográfica preliminar (sondeo general de la bibliografía existente) con el objeto de:

- Σ Lograr una visión general de la materia.
- Σ Relacionar los temas que la conforman
- Σ Seleccionar los temas y subtemas que integrarán el trabajo de investigación.

Se pueden seguir los siguientes criterios para la delimitación del tema:

- a) Que el tema escogido sea novedoso, que ofrezca ideas o lineamientos para estudios futuros.
- b) Que esté orientado para que sus resultados sirvan para la solución o mejoramiento de la sociedad o de una institución jurídica.
- c) Que posea una verdadera y amplia proyección social y que prevea la organización de hechos que lleven al desarrollo de nuevas teorías y nuevas regulaciones jurídicas.

Definición del título de la tesis

Una vez delimitado el tema a investigar, se deberá escoger un título para la tesis.

El título es la primera impresión que se proporciona al lector, por lo tanto debe ser atractivo y, al mismo tiempo, debe reflejar la definición del problema de investigación o de la hipótesis. Lo ideal es un título que se impacte y que se interese.

Es importante determinar cuáles son las palabras claves en la investigación y, si es posible, éstas deben ser las iniciales del título. Por ejemplo: si las palabras claves en una investigación son: "prácticas desleales", un buen título sería: *Las prácticas desleales en el comercio internacional y su regulación en México*.

Por último, es conveniente idear un

título breve, conciso y agradable; se deben evitar, en lo posible, aquellos excesivamente largos, puesto que dispersan las palabras claves enunciadas.

4.1.2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS

La hipótesis es una explicación provisional de algo, es una respuesta tentativa al problema planteado, que en el transcurso de la investigación se puede desechar, modificar o verificar. Para formular la hipótesis, el investigador ha de apoyarse en conocimientos teóricos y en la información empírica (si existe).

La hipótesis se formula en forma de proposición y nace de las preguntas de investigación que se plantean. Es el centro o motor de la investigación, la parte más importante sin la cual no se puede iniciar este proceso.⁴

Finalmente, cabe mencionar que la hipótesis se debe reflejar en el título como en por lo menos uno de los capítulos de la tesis.

4.1.3. ELABORACIÓN DEL ESQUEMA PROVISIONAL O DEL CAPITULADO TENTATIVO

El esquema provisional, también llamado plan de trabajo, es un proyecto que contiene los temas (ordenados en capítulos) sobre los que reposará la investigación.

El esquema servirá de guía para que el investigador desarrolle su trabajo. Es provisional porque una vez iniciado el proceso de investigación se podrán hacer los cambios necesarios: agregar nuevos temas, quitar partes, etcétera.

El esquema provisional se convertirá al final de la investigación en el índice de la tesis. Por lo general, una tesis de licenciatura consta de cuatro capítulos que pueden abarcar lo siguiente:

CAPITULO 1- Antecedentes

CAPITULO 2- Marco teórica, conceptos generales.

Legislación de otros países.

CAPITULO 3- Palabras claves que aparecen en el título (centro de la investigación)

CAPITULO 4- Análisis del problema, resultados y propuestas concretas.

Nota: En el caso de que los antecedentes sean breves se podrán juntar con otro tema, como por ejemplo "conceptos generales", en un mismo capítulo.

3 Cfr. J. WITKER, *op. cit.*, pág. 45.

4 Cfr. D. GARCÍA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, págs. 16 y 17.

Ejemplos:

Título de la tesis: *Las prácticas desleales en el comercio internacional y su regulación en la legislación mexicana.*

CAPITULO 1. Antecedentes y conceptos generales.

CAPITULO 2. Algunas legislaciones extranjeras que regular las prácticas desleales.

CAPITULO 3. Regulación de las prácticas desleales en la legislación mexicana.

CAPITULO 4. Propuestas de reforma a la legislación mexicana en materia de prácticas desleales.

Título de la tesis: *Uso indebido de la tarjeta de crédito: Consecuencias jurídicas..*

CAPITULO 1. Generalidades.

CAPITULO 2. La regulación de la tarjeta de crédito en la legislación mexicana.

CAPITULO 3. Uso indebido de la tarjeta de crédito y sus consecuencias jurídicas.

CAPITULO 4. Soluciones al problema del uso indebido de las tarjetas de crédito.

Nota: Se deberá desarrollar cada capítulo en temas y subtemas.

Ahora bien, una vez elaborado el esquema provisional o capitulado tentativo ya se puede plantear o programar la investigación.

4.1.4. PLANTEACIÓN O PROGRAMACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

En esta etapa se persigue el propósito de determinar el tiempo y orden en el que se desarrollará la tesis. Es en esta fase donde se elabora el cronograma del trabajo.

El cronograma define explícitamente las fechas exactas en las que se terminará cada parte del proyecto, así como el total de la tesis.

Es conveniente definir el cronograma junto con el asesor de la tesis, ya que se deben tomar en cuenta los tiempos de revisión de la investigación.

Al elaborar un cronograma se obtienen las siguientes ventajas:

1. Permite mantener un ritmo de trabajo y a la vez constatar por escrito lo que cada paso involucra.
2. Permite a los asesores programar también sus

revisiones.

El cronograma de trabajo es como un itinerario de viaje: si se atrasa algo, es necesario ajustar el trayecto.

Un factor que puede ayudar a elaborar el cronograma es tener definida la fecha en la que se pretende inicial y concluir la tesis. El cronograma siempre se puede ir ajustando a la fecha límite.

Ejemplo:

Fecha de inicio de la tesis: 11 de agosto de 2001.

Fecha tentativa de terminación de la tesis: 25 de enero de 2002.

Σ Entrega de anteproyecto: 24 de septiembre
Σ Primer capítulo (aprox. 30 hojas): 1 de octubre

Σ Revisión del asesor: 3 de octubre
Σ Segundo capítulo (aprox. 40 hoja): 1 de noviembre

Σ Revisión del asesor: 3 de noviembre
Σ Tercer capítulo (aprox. 40 hojas): 10 de diciembre

Σ Revisión del asesor: 13 de diciembre
Σ Cuarto capítulo (aprox. 30 hojas): 10 de enero

Σ Revisión del asesor: 12 de enero
Σ Índice, introducción, conclusiones y bibliografía: 22 de enero

Σ Última revisión con el asesor: 25 de enero.

Ejemplo de otro formato:

LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
24 Entrega de Proyecto	25	26	27	28	29 trabaja en la tesis	30 Entrega de Proyecto
1 Terminar primer capítulo	2	3 Cita con el asesor	4	5	6 trabaja en la tesis	7 trabaja en la tesis
8 e a la Biblioteca del instituto de investigaciones jurídicas de la UNAM	9	10	11	12	13 trabaja en la tesis	14 trabaja en la tesis
15 Entrevista con el especialista en derecho	16	17	18	19	20 trabaja en la tesis	21 trabaja en la tesis
22	23	24	25	26	27 trabaja en la tesis	28 trabaja en la tesis
29	30	31	1	2	3 Cita con el asesor	4

4.2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Una vez que se decide cuál será el tema de tesis, quién será el asesor, se formula la hipótesis, se elabora el esquema provisional y el cronograma de trabajo, el estudiante-investigador pasará a la fase en la que desarrollará la investigación propiamente dicha. En esta parte, se hará la recolección de la información en las diversas fuentes y se redactará el texto de trabajo.

4.2.1. RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Esta etapa consiste en acudir a diversos lugares tales como archivos, bibliotecas, hemerotecas, videotecas, librerías, museos, institutos de investigación, Internet, etc., y obtener información suficiente para realizar la investigación. Se puede considerar como fuentes de investigación las siguientes:

1. Fuentes bibliográficas, hemerográficas o documentales.
2. Fuentes materiales (museos, dependencias públicas).
3. Fuentes humanitarias (entrevistas, encuestas, conferencias).
4. Otras fuentes (bases de datos [CD-ROM], Internet, videos, etcétera.)⁵

Una vez localizadas las fuentes de información se procede a recopilarlas, para lo cual se utilizan las técnicas documentales (fichas de identificación y fichas de trabajo).

La recolección deberá ser metódica, es decir, se seguirá el orden que marca el esquema provisional, pero en el caso de que surjan datos útiles para un capítulo posterior, entonces se deben recoger y no dejarlos pasar.

Ya recopiladas las fuentes se deben seguir los siguientes pasos:

1. Comparar.
 2. Discriminar o seleccionar.
 3. Ordenar.
 4. Redactar.
1. *Comparar* las fichas con el esquema provisional, para saber si se ha cumplido con el plan (si todos los temas han sido cubiertos).
 2. *Discriminar* seleccionar, escoger el material informativo cuando éste es muy numeroso. Se procede a quitar toda aquella información que resulte superflua.

3. *Ordenar* las fichas, resúmenes o notas, se ordenará por capítulos, temas y subtemas.

4. *Redactar o vaciar*. El vaciado de las fichas es la redacción que se hace con base en ellas para dar cuerpo al trabajo de investigación.

Técnicas documentales para la recolección de la información

Fichas de identificación

Sirven para anotar los datos que identifican la fuente documental, y pueden ser:

1. Fichas bibliográficas.
2. Fichas hemerográficas.
3. Fichas videográficas y audiográficas.
4. Fichas iconográficas.
5. Fichas archivológicas.
6. Fichas de Internet y bases de datos.

1. *Fichas bibliográficas*. Son aquellas que sirven para identificar un libro y que contienen los datos siguientes:

Σ Nombre del autor, empezando con el apellido, todo en mayúsculas y seguido del nombre de pila con mayúscula inicial. Ejemplo: ÁLVAREZ COLÍN, Jose Antonio.

Σ Título del libro, en cursivas.

Σ Subtítulo del libro, en cursivas y entre paréntesis.

Σ Número de la edición seguido de la abreviatura edie. (sólo se anota a partir de la segunda).

Σ Editorial, precedido de la abreviatura Ed. o de la palabra completa.

Σ Lugar donde se imprimió el libro.

Σ Año de impresión.

Σ Número de páginas totales, seguido de la abreviatura págs. o pp. (este dato es opcional para dar una idea del tamaño del libro).

Todos los datos de la ficha deben separarse con una coma y terminar con un punto.

Principales variables en el nombre del autor en una ficha:

Σ En nombres medievales o clásicos no debe invertirse el nombre. Ejemplo: DANTE ALIGHIERI.

Σ En nombres con preposiciones o artículos, como Eduardo de la Torre, Jaime del Rosal, Rafael de Pina, Mario del Cueva, etc., se tienen

⁵ Véase Apéndice 1, pág. 124

dos opciones:

1. La ficha puede empezar con el apellido que va a continuación de la preposición o artículo. Ejemplo: CUEVA de la, Mario.⁶
2. La ficha puede empezar con la preposición o artículo que lo antecede,⁷ por ejemplo: DE LA CUEVA, Mario.

⁶ Cfr. L. LARA SÁENZ, *op. cit.*, pág. 82.

⁷ De acuerdo al autor Antonio Millán, para efectos de la ordenación alfabética debe tenerse en cuenta que sólo se invierten el nombre o nombres propios, considerándose que las posibles preposiciones o artículos que anteceden el apellido, forman parte de él. Cfr. ANTONIO MILLÁN GARRIDO, *Libro de estilo para juristas (Normas básicas y reglas técnicas en la elaboración del trabajo académico)*, 2ª edic., Bosch, Casa Editorial, Barcelona, 1999, pág. 63.

Jiménez Ottalengo, Regina y Ma. Teresa Carreras Zamacona, *Metodología para la investigación en ciencias de lo humano*, México, Publicaciones Cruz O. S.A. 2002. (investigación para la docencia 1) pp. 33-35



III. Tareas de investigación : Fase de diseño y planeación

El diseño y la planeación constituyen una etapa importante que antecede a la investigación misma, porque en ella se delimitan los alcances del estudio y se toman decisiones metodológicas que servirán de guía a la realización de las demás tareas, lo que ayudará a no perderse en el extenso espectro de la realidad.

El diseño consiste en seis pasos:

- 1) Selección de tema.
- 2) Delimitación del tópico
- 3) Justificación del estudio.
- 4) Planteamiento de objetivos.
- 5) Selección de métodos y técnicas.
- 6) Descripción de procedimientos.

3.1 Selección del tema

El campo de conocimiento científico es muy amplio, pues comprende una serie de problemas generales que a su vez incluyen varios temas susceptibles de ser estudiados. El investigador deberá escoger, de esos temas, un tópico que le permita conocerlo de una manera intensiva y completa.

3.2 Tópico

Es el objeto de estudio de una investigación independiente. Consiste en delimitar el problema para que tenga proporciones manejables de acuerdo con el tiempo y las energías con que se cuenta, así como el propósito que se busca.

Delimitar el tópico supone saber el qué, el cuando y el dónde se va a estudiar.

Una vez que se ha escogido el tópico, se requiere consultar la literatura existente a fin de familiarizarse con él, así como para evitar repeticiones innecesarias y orientarse en cuanto a los métodos a utilizar.

3.3 Justificación

Es una argumentación que permite saber y hacer saber porqué es importante realizar el estudio. Situar bien el porqué se emprende la tarea, qué lagunas del conocimiento se pretende llenar, qué se busca reformar y porqué.

Es un alegato que aclara al propio investigador a sus interlocutores la importancia, los límites y los alcances del estudio que pretende realizar.

3.4 Planteamiento de objetivos

Esta parte responde a la pregunta de para qué y hasta dónde se quiere llegar. Se precisa la finalidad (objetivo general) y los pasos que se deberán dar (objetivos particulares) para alcanzar la meta propuesta.

3.5 Selección de métodos y técnicas

Cuando se sabe lo que se quiere y lo que se ha hecho en materia del mismo tema, pueden precisarse los pasos a seguir para captar la realidad. Es el momento de seleccionar los métodos (procedimientos lógicos) y las técnicas (instrumentos de recolección de información) más adecuados para acercarse al objeto de estudio, a saber responder al cómo.

3.6 Descripción de procedimientos

Por último, en el diseño se deben precisar los procedimientos que cada etapa del estudio requiere para poder llevarse al cabo, así como establecer tiempos y requerimientos.

Diseño del proyecto





Capítulo 2

Planteamiento del problema: objetivos, preguntas de investigación y justificación del estudio.

Objetivos de aprendizaje

Al terminar este capítulo, el alumno será capaz de:

- Formular de manera lógica y coherente problemas de investigación científica.
- Redactar objetivos y preguntas de investigación científica.
- Comprender los criterios para evaluar un problema de investigación científica.

PROCESOS DE INVESTIGACIÓN

Segundo paso

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

- Establecer objetivos de investigación.
- Desarrollar las preguntas de investigación
- Justificar la investigación y analizar su viabilidad.

SÍNTESIS

En este capítulo se mostrará la manera en que la idea se desarrolla y se transforma en el planteamiento del problema de investigación científica. Es decir, el capítulo trata sobre cómo plantear un problema de investigación científica. Tres elementos son fundamentales para plantear un problema: objetivos de investigación, preguntas de investigación y justificación de la investigación. En el capítulo se discuten estos elementos.

2.1 QUE ES PLANTEAR EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN?

Una vez que se ha concebido la idea de investigación y el científico, estudiante o experto social han profundizado en el tema en cuestión, se encuentran en condiciones de plantear el problema de investigación.

En realidad, *plantear el problema no es sino afinar y estructurar más formalmente la idea de investigación*. El paso de la idea al planteamiento puede ser en ocasiones inmediato, casi automático, o bien llevar una considerable cantidad de tiempo; ello depende de cuán familiarizado esté el investigador con el tema a tratar, la complejidad misma de la idea, la existencia de estudios antecedentes, el empeño del investigador y sus habilidades personales. Seleccionar un tema o una idea, no lo coloca inmediatamente en la posición de considerar qué información habrá de recolectar, con cuáles métodos y cómo analizará los datos que obtenga. Antes necesita formular el problema específico en términos concretos y explícitos, de manera que sea susceptible de ser investigado con procedimientos científicos (Selltiz et al., 1976).

Como señala Ackoff (1953); un problema correctamente planteado está parcialmente resuelto, a mayor exactitud corresponden más posibilidades de obtener una solución satisfactoria. El investigador debe ser capaz no sólo de conceptualizar el problema sino también de verbalizarlo en forma clara, precisa y accesible. En algunas ocasiones sabe lo que desea hacer pero no puede comunicarlo a los demás y es necesario que realice un mayor esfuerzo por traducir su pensamiento a términos comprensibles, pues en la actualidad la mayoría de las investigaciones requieren la colaboración de muchas personas.

Criterios para plantear el problema

Según Kerlinger (1975), los criterios para plantear adecuadamente el problema de investigación son:

- El problema debe expresar una relación entre dos o más variables.
- El problema debe estar formulado claramente y sin ambigüedad como pregunta (por ejemplo, qué efecto?, en qué condiciones?, cuál es la probabilidad de ...? Como se relaciona...con?)
- El planteamiento debe implicar la posibilidad de realizar una prueba empírica. Es decir, de poder observarse en la realidad. Por ejemplo, si alguien piensa estudiar cuán sublime es el alma

de los adolescentes, está planteando un problema que no puede probarse empíricamente pues "lo sublime" y "el alma" no son observables. Claro que el ejemplo es extremo, pero nos recuerda que las ciencias trabajan con aspectos observables y medibles en la realidad.

2.2 QUÉ ELEMENTOS CONTIENE EL PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN?

Los elementos para plantear un problema son tres y están relacionados entre sí: *los objetivos que persigue la investigación, las preguntas de investigación y la justificación del estudio.*

2.2.1 Objetivos de investigación

En primer lugar, es necesario establecer qué pretende la investigación, es decir, cuales son sus objetivos. Hay investigaciones que buscan ante todo contribuir a resolver un problema en especial (en este caso debe mencionarse cuál es y de qué manera se piensa que el estudio ayudará a resolverlo) y otras que tienen como objetivo principal probar una teoría o aportar evidencia empírica a favor de ella.

Los objetivos deben expresarse con claridad para evitar posibles desviaciones en el proceso de investigación y deben ser susceptibles de alcanzarse (Rojas, 1981); son las guías de estudio y durante todo su desarrollo deben tenerse presentes. Evidentemente, los objetivos que se especifiquen han de ser congruentes entre sí.

Continuando con el ejemplo de la joven interesada en realizar una investigación acerca de los factores que intervienen en el desarrollo del noviazgo. Una vez que se han familiarizado con el tema encuentra que, según algunos estudios, los factores más importantes son la atracción física, la confianza, la proximidad física, el grado en que cada uno de los novios refuerza positivamente la autoimagen del otro y la similitud entre ambos. Entonces los objetivos de su estudio podrían plantearse de la siguiente manera:

- Determinar si la atracción física, la confianza, la proximidad física, el reforzamiento de la autoestima y la similitud tienen una influencia importante en el desarrollo del noviazgo entre jóvenes guatemaltecos.

- Evaluar cuáles de los factores mencionados tienen mayor importancia en el desarrollo del

noviazgo entre jóvenes guatemaltecos.

- Analizar si hay o no diferencia entre los hombres y las mujeres con respecto a la importancia atribuida a cada uno de los factores mencionados

- Analizar si hay o no diferencias entre las parejas de novios de distintas edades en relación con la importancia asignada a cada uno de los mismos factores.

-

También es conveniente comentar que durante la investigación pueden surgir objetivos adicionales, modificarse los objetivos iniciales e incluso ser sustituidos por nuevos objetivos, según la dirección que tome la investigación.

2.2.2 Preguntas de investigación

Además de definir los objetivos concretos de la investigación, es conveniente plantear a través de una o varias preguntas el problema que se estudiará. Plantearlo en forma de preguntas tiene la ventaja de presentarlo de manera directa, minimizando la distorsión (Christensen, 1980).

No siempre en la *pregunta o preguntas* se comunica el problema en su totalidad, con toda su riqueza y contenido. A veces solamente el propósito del estudio es formulado, aunque las preguntas deben resumir lo que habrá de ser la investigación. Al respecto, no podemos decir que haya una forma correcta de expresar todos los problemas de investigación, pues cada uno de ellos requiere un análisis particular. Las preguntas generales deben aclararse y delimitarse para esbozar el área-problema y sugerir actividades pertinentes para la investigación (Ferman y Levin, 1979).

Hay preguntas demasiado generales que no conducen a una investigación concreta como: ¿por qué algunos matrimonios duran más que otros?, ¿por qué hay más personas más satisfechas en su trabajo que otras?, ¿en qué programas de televisión hay muchas escenas sexuales?, ¿cambian con el tiempo las personas que van a psicoterapia?, ¿los gerentes se comprometen más con su empresa que los obreros?, ¿cómo se relacionan los medios de comunicación colectiva con el voto? Las preguntas no deben utilizar términos ambiguos ni abstractos. Estas preguntas constituyen más bien ideas iniciales que es necesario refinar y precisar para que guíen el inicio de un estudio.

La última pregunta, por ejemplo, habla de

“medios de comunicación colectiva”, término que implica la radio, la televisión, los periódicos, las publicaciones, el cine, los anuncios publicitarios en exteriores y otros más. Asimismo, se menciona “voto”, sin especificar el tipo ni el contexto y sistema social (si se trata de una votación política de nivel nacional o local, sindical, religiosa, para elegir al representante de una cámara industrial o a otro funcionario). Y aun pensando que el voto fuera para una elección presidencial, la relación expresada no lleva a diseñar actividades pertinentes para desarrollar una investigación, a menos que se piense en “un gran estudio” que analice todas las posibles vinculaciones entre ambos términos (medios de comunicación colectiva y voto).

En efecto como está formulada la pregunta, origina una gran cantidad de dudas como: ¿se investigarán los efectos que la difusión de propaganda a través de dichos medios tiene en la conducta de los volantes?, ¿se analizará el papel de estos medios como agentes de socialización política en cuanto al voto?, ¿se investigará en qué medida se incrementa el número de mensajes políticos en los medios de comunicación masiva durante épocas de elecciones?, ¿acaso se estudiará cómo los resultados de una votación afectan lo que opinan las personas que manejan tales medios? Es decir, no queda claro qué se va a hacer en realidad.

Lo mismo ocurre con las otras preguntas, son demasiado generales. En lugar de ellas deben plantearse preguntas mucho más específicas como: ¿el tiempo que un matrimonio dedica diariamente a platicar sobre su relación tiene que ver con cuánto tiende a perdurar ésta?, ¿cómo están vinculadas la satisfacción laboral y la verdad en el trabajo en la gestión gerencial en grandes empresas industriales en Venezuela?, ¿las series televisivas estadounidenses traducidas al español contienen mayor cantidad de sexo que las series de telenovelas mexicanas?, ¿conforme se desarrollan las psicoterapias aumentan o declinan las expresiones verbales de discusión y exploración de planes futuros personales que manifiestan los pacientes?, ¿existe alguna relación entre el nivel jerárquico y la motivación intrínseca en el trabajo, en las empresas gubernamentales de Buenos Aires?, ¿cuál es el promedio de horas diarias de televisión que ven los niños colombianos de áreas urbanas?, ¿la exposición por parte de los votantes a los debates en televisión de

candidatos a la presidencia de Brasil está correlacionada con la decisión de votar o abstenerse?

Las preguntas pueden ser más o menos generales como se mencionó anteriormente, pero en la mayoría de los casos es mejor que sean más precisas. Desde luego, hay macroestudios que investigan muchas dimensiones de un problema y que inicialmente pueden plantear preguntas más generales. Sin embargo, casi todos los estudios tratan de cuestiones más específicas y limitadas.

Asimismo, como sugiere Rojas (1981), es necesario establecer los límites temporales y espaciales del estudio y esbozar un perfil de las unidades de observación (personas, periódicos, viviendas, escuelas, etc.), perfil que aunque es tentativo, resulta muy útil para definir el tipo de investigación que habrá de llevarse a cabo. Desde luego, es muy difícil que todos estos aspectos sean incluidos en las preguntas de investigación, pero pueden plantearse una o varias preguntas y acompañarlas de una breve explicación del tiempo, lugar y unidades de observación del estudio.

Ejemplo

Un asesor en cuestiones de organización puede decidir llevar a cabo un estudio sobre los medios de comunicación que utilizan los altos ejecutivos y plantear las siguientes preguntas de investigación: ¿cuáles son los medios de comunicación que utilizan con mayor frecuencia los niveles gerenciales o similares en su trabajo?, ¿qué tipo de información se transmite a través de dichos medios?, ¿con qué propósitos se usa cada medio? En estas preguntas no se han especificado diversas cuestiones que es necesario aclarar mediante una breve explicación. En el ejemplo, ésta podría ser la siguiente:

“La investigación incluirá las siguientes formas de comunicación en las organizaciones: la interacción didáctica :cara a cara’, las reuniones en grupos pequeños, el teléfono, la comunicación a través de terceras personas, la correspondencia (cartas, memoranda, avisos, notas, oficios), las reuniones en grandes grupos, los tableros de aviso, las terminales de computadora, el boletín y otras publicaciones de la empresa, y las grabaciones. Se abarcarán solamente los tres niveles jerárquicos más altos de las empresas que cuenten con más de mil trabajadores del área metropolitana de la ciudad de Bogotá.”

Un ejemplo de ingeniería podría ser averiguar cuáles son los factores que inciden en la rotura de envases de vidrio para refrescos embotellados.

Ejemplos adicionales

Aplicando lo anterior al ejemplo de la investigación sobre el noviazgo, las preguntas de investigación podrían ser :

-¿La atracción física, la confianza , la proximidad física, el reforzamiento de la autoestima y la similitud ejercen una influencia significativa sobre la evaluación que hacen los novios de su relación, el interés mostrado por ésta y la disposición de continuar la relación?

-¿Cuál de estos factores ejerce mayor influencia sobre la evaluación de la relación, el interés mostrado por ésta y la disposición de continuar la relación?

-¿Están vinculadas entre si la atracción física, la confianza , la proximidad física, el reforzamiento de la autoestima y la similitud?

-¿Existe alguna diferencia entre los hombres y las mujeres con respecto al peso que le asignan a cada factor en la evaluación de la relación, el interés mostrado por ésta y la disposición de continuar la relación?

-¿La edad está relacionada con el peso asignado a cada factor con respecto a la evaluación de la relación, el interés mostrado por ésta y la disposición de continuar la relación?

Ahora bien, con una simple ojeada al tema nos daríamos cuenta de que se pretende abarcar demasiado en el problema de investigación y, amenos que se cuente con muchos recursos y tiempo, se tendría que limitar el estudio, por ejemplo a la similitud. Entonces se podría preguntar: ¿la similitud ejerce alguna influencia significativa sobre la elección de la pareja en el noviazgo y la satisfacción dentro de él?

En el estudio que hemos comentado acerca del desarrollo municipal las preguntas podrían ser: ¿con qué infraestructura cuentan ya los municipios estudiados?, ¿Qué se puede ofrecer al inversionista en cuanto a la infraestructura, ventajas impositivas y disposición de recurso humanos? ¿Qué normas las leyes locales que regulan el desarrollo municipal? ¿De qué recursos locales, estatales y federales se podría disponer para impulsar el desarrollo municipal?

Al igual que en el caso de los objetivos, durante el desarrollo de la investigación pueden modificarse las preguntas originales o agregarse otras nuevas; y como se ha venido sugiriendo, la mayoría de los estudios plantean más de una pregunta ya que de este modo se pueden cubrir diversos aspectos del problema a investigar.

2.2.3 Justificación de la investigación

Además de los objetivos y las preguntas de investigación es necesario justificar el estudio exponiendo sus razones. La mayoría de las investigaciones de efectúan con un propósito definido, no se hacen simplemente por capricho de una persona; y ese propósito debe ser lo suficientemente fuerte para que se justifique su realización. Además, en muchos casos se tiene que explicar por qué es conveniente llevar a cabo la investigación y cuáles son los beneficios que se derivarán de ella: el pasante deberá explicar a un comité escolar el valor de la tesis que piensa realizar, el investigador universitario hará lo mismo con el grupo de personas que en su institución aprueba proyectos de investigación e incluso con sus colegas, el asesor tendrá que explicar a su cliente las recompensas que se obtendrán de un estudio determinado, el subordinado que propone una investigación a su superior deberá dar razones de la utilidad de ella. Lo mismo ocurre en casi todos los casos.

Criterios para evaluar el valor potencial de una investigación

Una investigación puede ser conveniente por diversos motivos: tal vez ayude a resolver un problema social o a construir una nueva teoría. Lo que algunos consideran relevante y debe ser investigado puede no serlo para otros. Respecto a ello, suele diferir la opinión de las personas. Sin embargo, se puede establecer una serie de criterios para evaluar la utilidad de un estudio propuesto, criterios que evidentemente son flexibles y de ninguna manera son exhaustivos. A continuación se dan algunos de estos criterios formulados como preguntas, los cuales fueron adaptados de Ackoff (1953) y Miller (1977). Y podemos decir que, cuanto mayor número de respuestas se contesten positiva y satisfactoriamente, la investigación tendrá bases más sólidas para justificar su realización.

- *Conveniencia*

¿Qué tan conveniente es la investigación?, esto es, ¿para que sirve?

- *Relevancia social*

¿Cuál es la trascendencia para la sociedad?, ¿quiénes se beneficiarán con los resultados de la investigación?, ¿De qué modo? En resumen, ¿qué alcance social tiene?

- *Implicaciones prácticas*

¿Ayudará a resolver algún problema práctico?, ¿tiene implicaciones trascendentales para una amplia gama de problemas prácticos?

- *Valor teórico*

Con la investigación, ¿se llenará algún hueco de conocimiento?, ¿se podrán generalizar los resultados a principios más amplios?, ¿la información que se obtenga puede servir para comentar, desarrollar o apoyar una teoría?, ¿se podrá conocer en mayor medida el comportamiento de una o de diversas variables o la relación entre ellas?, ¿ofrece la posibilidad de una exploración fructífera de algún fenómeno?, ¿qué se espera saber con los resultados que se conociera antes?, ¿puede sugerir ideas, recomendaciones o hipótesis a futuros estudios?

- *Utilidad metodológica*

La investigación, ¿puede ayudar a crear un nuevo instrumento para recolectar o analizar datos?, ¿ayuda a la definición de un concepto, variable o relación entre variables?, ¿pueden lograrse con ella mejoras de la forma de relación entre variables?, ¿pueden lograrse con ella mejoras de la forma de experimentar con una o más variables?, ¿sugiere cómo estudiar más adecuadamente una población?

Desde luego, es muy difícil que una investigación pueda responder positivamente a todas estas interrogantes; algunas veces puede sólo cumplir un criterio.

2.2.4 Viabilidad de la investigación

Además de los tres elementos que conforman propiamente el planteamiento del problema es necesario considerar otro aspecto importante: la *viabilidad o factibilidad* misma del estudio; para ello debemos tomar en cuenta la disponibilidad de recursos financieros, humanos y materiales que determinarán en última instancia los alcances de la investigación (Rojas, 1981). Es decir, debemos preguntarnos realistamente: ¿puede llevarse a cabo la investigación? Y ¿cuánto tiempo tomará realizarla?. Estos cuestionamientos son particularmente importantes

cuando se sabe de antemano que se dispondrá de pocos recursos para efectuar la investigación.

Un ejemplo de inviabilidad

Un caso de este hecho ocurrió hace algunos años, cuando un grupo de estudiantes de Ciencias de la Comunicación decidió hacer su tesis de licenciatura sobre un impacto que podría tener introducir la televisión en una comunidad donde no existía. El estudio buscaba, entre otras cosas, analizar si los patrones de consumo cambiaban, las relaciones interpersonales se modificaban y las actitudes y valores centrales de los habitantes (religión, actitudes hacia el matrimonio, la familia, la planificación familiar, el trabajo) se transformaban con la introducción de la televisión. La investigación resultaba interesante porque había pocos estudiantes similares y éste aportaría información útil para el análisis de los efectos de este medio, la difusión de innovaciones y otras muchas áreas de conocimiento. Sin embargo, el costo de la investigación era muy elevado (había que adquirir muchos televisores y quitarlos a los habitantes o rentarlos, hacer llegar a la comunidad las transmisiones, contratar bastante personal, realizar considerables erogaciones en viáticos, etc.), y superaba, por mucho, las posibilidades económicas de los estudiantes, aun cuando consiguieran financiamiento. Además, llevaría bastante tiempo realizarlo (cerca de tres años), tomando en cuenta que se trataba de una tesis. Posiblemente para un investigador especializado en el área, este tiempo no resultaría un obstáculo. El factor "tiempo" varía en cada investigación; a veces requieren los datos en el corto plazo, mientras que en otras ocasiones el tiempo no es relevante (hay estudios que duran varios años porque su naturaleza así lo exige).

2.2.5 Consecuencias de la investigación

Aunque no sea con fines científicos, es necesario que el investigador se cuestione acerca de las consecuencias de su estudio. En el ejemplo anterior, suponiendo que la investigación se hubiera llevado a cabo, hubiera sido conveniente preguntarse antes de realizarla: ¿cómo va afectar a los habitantes de esa comunidad? Imaginemos que se piensa realizar un estudio sobre el efecto de una droga muy fuerte, que se

usa en el tratamiento de alguna clase de esquizofrenia. Cabría reflexionar sobre la conveniencia de efectuar o no la investigación. Y este aspecto no contradice lo postulado sobre el hecho de que la investigación científica no estudia aspectos morales ni hace juicios de este tipo. No los hace, pero ello no implica que un investigador decida no realizar un estudio porque puede tener efectos perjudiciales para otros seres humanos. Aquí se está hablando de suspender una investigación por cuestiones de ética personal y no llevar a cabo un estudio sobre aspectos éticos o estéticos. La decisión de hacer o no una investigación por las consecuencias que ésta puede tener es una decisión personal de quien la concibe. Desde el punto de vista de los autores, también es un aspecto del planteamiento del problema que debe ventilarse, la responsabilidad es algo muy digno de tomarse en cuenta que se va a realizar un estudio.

RESUMEN

- Plantear el problema de investigación es afinar y estructurar más formalmente la idea de investigación, preguntas de investigación y justificación de ésta. Los tres elementos deben ser capaces de guiar a una investigación concreta y con posibilidad de prueba empírica.
- Los objetivos y preguntas de investigación deben ser congruentes entre sí e ir en la misma dirección.
- Los objetivos establecen qué pretende la investigación y la justificación nos indica porqué debe hacerse la investigación.
- Los criterios principales para evaluar el valor potencial de una investigación son: conveniencia, relevancia social, implicaciones prácticas, valor teórico y utilidad metodológica. Además de analizarse la viabilidad de la investigación y sus posibles consecuencias.
- El planteamiento de un problema de investigación científico no puede incluir juicios morales o estéticos. Pero debe cuestionarse si es o no ético llevarlo a cabo.

CONCEPTOS BÁSICOS

Planteamiento del problema
 Objetivos de investigación
 Preguntas de investigación
 Justificación de la investigación
 Criterios para evaluar una investigación
 Viabilidad de la investigación

Consecuencias de la investigación

EJERCICIOS

1. Vea una película sobre estudiantes (de nivel medio superior) y su vida cotidiana, deduzca una idea, después consulte algunos libros o artículos que hablen sobre esa idea y finalmente plantee un problema de investigación en torno a dicha idea (objetivos, preguntas y justificación de la investigación).
2. Seleccione un artículo de una revista científica que contenga los resultados de una investigación y responda las siguientes preguntas: ¿cuáles son los objetivos de esa investigación?, ¿cuáles las preguntas?, ¿cuál es su justificación?
3. Respecto a la idea que eligió en el capítulo 1, transfórmela en un planteamiento del problema de investigación. Pregúntese: ¿los objetivos son claros, precisos y llevarán a la realización de una investigación en la "realidad"? ¿son ambiguas las preguntas?, ¿qué va a lograrse con este planteamiento?, ¿es posible realizar esa investigación? Además evalúe su planteamiento de acuerdo con los criterios expuestos en este capítulo.
4. Compare los siguientes objetivos y preguntas de investigación. ¿Cuál de ambos planteamientos es más específico y claro?, ¿cuál piensa que es menor?. ¿No piensa que el segundo planteamiento es demasiado global? Y respecto al primero, ¿podría mejorarse? Y si puede mejorarse, ¿de que manera?
5. Algunos calificativos no pueden aceptarse en un planteamiento de un problema de investigación son:

Ambiguo
 Global
 General
 Vasto
 Injustificable
 Irracional
 Prejuicioso
 Vago
 Confuso
 Ininteligible
 Incomprensible
 Desorganizado
 Incoherente
 Inconsistente
 ¿Qué otros calificativos no pueden aceptar un problema de investigación?

Planteamiento 1

Objetivo: Analizar el efecto de un profesor autocrático versus un profesor democrático en el aprendizaje de conceptos matemáticos elementales en niños de escuelas públicas ubicadas en zonas rurales. El estudio se realizaría con niños que asisten a su primer curso de matemáticas.

Pregunta: ¿El estilo de liderazgo (democrático-autocrático) del profesor se encuentra relacionado con el nivel de aprendizaje de conceptos matemáticos elementales?

Planteamiento 2

Objetivo: Analizar las variables que se relacionan con el proceso de enseñanza-aprendizaje de los niños de edad preescolar.

Pregunta: ¿Cuáles son las variables que se relacionan con el proceso de enseñanza-aprendizaje?

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

KELINGER, EN. (1975), *Investigación del comportamiento: técnicas y metodología*, México, Nueva Editorial Interamericana, pp. 16- 28.

Ejemplos

LA TELEVISIÓN Y EL NIÑO

OBJETIVOS

1. Describir el uso que los niños de la Ciudad de México hacen de los medios de comunicación colectiva.
2. Indagar el tiempo que los niños de la Ciudad de México dedican a ver la televisión.
3. Describir cuáles son los programas preferidos de los niños de la Ciudad de México.
4. Determinar las funciones y gratificaciones de la televisión para el niño de la Ciudad de México.
5. Conocer el tipo de control que ejercen los padres sobre la actividad de ver televisión de sus hijos.
6. Analizar qué tipos de niños ven más la televisión.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál es el uno que los niños de la Ciudad de México hacen de los medios de comunicación colectiva?

¿Cuánto tiempo dedican a ver la televisión diferentes tipos de niños?

¿Cuáles son los programas preferidos de dichos niños?

¿Qué tipo de control ejercen los padres sobre sus hijos en relación con la actividad de ver televisión?

JUSTIFICACIÓN

Para la mayoría de los niños ver televisión, dormir e ir a la escuela constituyen sus principales actividades. Así mismo, la televisión es el medio de comunicación preferido por los niños. Se estima que en promedio el niño ve televisión tres horas diariamente, y se calculó en un reporte de la agencia de investigación Nielsen que, al cumplir los 15 años, un niño ha visto cerca de 15000 horas de contenidos televisivos. Este hecho ha generado diversos cuestionamientos de padres, profesores, investigadores y, en general, de la sociedad sobre la relación niño-televisión y los efectos de ésta sobre el infante. Así, se ha considerado trascendente estudiar dicha relación con el propósito de analizar el papel que en la vida del niño desempeña un agente de socialización tan relevante como la televisión. El estudio planteado ayudará, entre otros aspectos, a conocer la relación niño-televisión, sus implicaciones para el desarrollo del niño y proporcionará información que será útil para padres y maestros.

Por otra parte, la investigación contribuirá a contrastar con los datos de México, los datos sobre usos y gratificaciones de la televisión en el niño encontrados en otros países.

La investigación es viable, pues dispone de los recursos necesarios para llevarla a cabo.

EL CONTAGIO DEL SIDA

OBJETIVOS

Conocer la evolución y evaluar la situación actual de los individuos que recibieron sangre o derivados con la posibilidad de estar contaminados (factor riesgo) adquiridos de "Transfusiones y Hematología, S. A.", por los Servicios Médicos de PEMEX, el período de enero de 1984 a mayo

de 1987 y de sus contactos, con el propósito de tomar las medidas preventivas necesarias para irrumpir la cadena de transmisión y propagación del Virus de la Inmunodeficiencia Humana (VIH), así como para fundamentar el manejo administrativo laboral en los casos de trabajadores que hubieran resultado afectados (SIDA con factor de riesgo postransfusión receptores y contactos (Hernández Galicia, Gerencia de Servicios Médicos de la Subdirección Técnica Administrativa de Petróleos Mexicanos, 1989).

CONTEXTO

“Un número por determinar de pacientes atendidos entre enero de 1984 a mayo de 1987 en las unidades hospitalarias de Petróleos Mexicanos, así como de sus contactos directos, son portadores del Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH) debido a que por requerimientos propios de su padecimiento, recibieron transfusiones de sangre o sus derivados, posiblemente contaminados, provenientes del banco particular Transfusiones y Hematología, S. A.”

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Habrá diferencia en el tiempo que tardan en desarrollar el SIDA entre las personas contagiadas por transmisión sexual contra las contagiadas por transfusión sanguínea?

¿Se encontrarán diferencias en el tiempo que tardan en desarrollar la enfermedad personas que pertenecen a grupos con diferentes edades?

¿Existen síntomas que evidencien de manera diferente el desarrollo de la enfermedad entre los contagios por transfusión y los contagiados por transmisión sexual?

JUSTIFICACIÓN

Es necesario estudiar los efectos que tienen diferentes formas de adquirir el VIH para establecer medidas que limiten y controlen las posibilidades de transmisión del SIDA. Lo anterior llevará a implantar acciones en hospitales y clínicas que eviten la transfusión de sangre sin el control requerido.

La investigación es conveniente desde el punto de vista médico y contribuirá al conocimiento del SIDA. Además permitirá un manejo justo y equitativo en casos de infección por el VIH.

Galindo, Carmen, et al : Manual de redacción e investigación. Guía para el estudiante y el profesionalista, México, Grijalbo, 1977. p.p 135-142, 162-166, 172-175



Manual de redacción e investigación

Los pasos de la tesis

A pesar de la diversidad de los temas que pueden abordarse en una tesis y conscientes de que hay numerosas excepciones a las pautas que damos a continuación, podemos considerar como una gama general los siguientes pasos:

- Elección y delimitación del tema.
- Primer acercamiento a la bibliografía.
- Índice tentativo.
- Plan de trabajo.
- Rastreo y clasificación de la bibliografía.
- Lectura de la bibliografía y elaboración de fichas de trabajo correspondientes al primer capítulo.
- Redacción del borrador del primer capítulo. (Y así sucesivamente se cumple este punto y el anterior hasta agotar todos los capítulos de la tesis.)
- Redacción de conclusiones.
- Redacción de introducción.
- Lectura y corrección del manuscrito para llegar a la versión definitiva.
- Preparación del manuscrito para la imprenta.

Elección y delimitación del tema

Difícil sería exagerar la importancia de este punto. A tal grado, que podríamos considerar que de la selección cuidadosa del tema depende de la facilidad o dificultad mayor que enfrente el investigador. En primer lugar, hay que recapacitar en que la elección del tema es muy semejante a un compromiso matrimonial y corremos el riesgo, como en éste, de que una vez

desaparecido el primer entusiasmo tengamos que convivir por uno o dos años con un tema que ha dejado de ser de nuestro agrado. Por eso, para prevenir la experiencia común de una primer etapa de atracción seguida de una de desánimo y aun de tedio, es fundamental elegir un tema que nos despierte mayor interés. Además, en un país como el nuestro es indispensable que las investigaciones concretas nos ayuden a resolver los múltiples vacíos del conocimiento nacional. Es recomendable no arredrarse y atreverse a elegir problemáticas sin duda importantes, pues basta considerar que en el transcurso de nuestra vida de investigadores, si bien nos va, sólo podremos abordar unos cuantos temas. No nos desgastemos en intentos mínimos y, en consecuencia, no pospongamos el enfrentamiento con una tarea que finalmente habremos de cumplir, a pesar de la desconfianza que se tiene en las propias fuerzas al iniciar un primer libro.

En este momento de una creciente internacionalización, sería absurdo adoptar un punto de vista aldeano que sólo privilegiara los temas nacionales, pero esta consideración de fondo no debe olvidar que existen problemas urgentes que están solicitando la atención de los investigadores mexicanos; es vital, entonces, meditar en dónde puede el estudioso prestar un mejor servicio.

Una de las primeras reflexiones para delimitar el tema es que las fuentes sean cercanas al sustentante, tanto en un sentido concreto como abstracto tal como recomienda Umberto Eco en su libro *Cómo se hace una tesis*.⁵ Por ejemplo, si en nuestro país nos proponemos un estudio sobre la Revolución Rusa es previsible que esas fuentes, a no ser que el estudiante tenga la posibilidad económica de realizar uno o más viajes a Rusia, están lejos en lo material del estudioso, pero si en este mismo ejemplo suponemos que el investigador desconoce el idioma ruso o no maneja con soltura los conceptos teóricos del leninismo, estaremos ante el caso en el que las fuentes en un sentido abstracto están fuera del alcance del investigador. De ahí que la primera tarea es averiguar si ese tema que nos apasiona es accesible, en lo material y lo abstracto, a nuestras posibilidades.

En principio hay que hacer notar que todo trabajo académico sólo puede ser de tres tipos. El primero estaría representado por la revisión del pensamiento anterior, esto es, una recopilación crítica de lo que otros estudiosos han escrito

D
O
6

sobre determinado tema.

Un ejemplo de este tipo de trabajo sería que una vez que hemos decidido estudiar el barroco, comparemos señalando coincidencias y diferencias, las teorías que sobre el barroco han desarrollado Weisbach, Worringer, Wöefflin y Hauser, entre otros. El segundo enfoque que puede adoptarse en una investigación es el análisis directo de los hechos o el fenómeno, es decir, no del pensamiento sino de la realidad, aunque el objeto por estudiar pueda ser un producto intelectual. Si recurrimos al mismo ejemplo, el estudio del barroco bajo esa perspectiva consistiría en el análisis de algunas obras barrocas en concreto tales como la capilla del Rosario de Puebla y la iglesia de Tepozotlán. El tercer tipo de estudio estaría representado por aquel que centra su atención en los aspectos teóricos, por ejemplo, un intento de clasificación de las formas del barroco de la Nueva España. Como puede observarse por lo dicho hasta aquí el tema es el mismo, pero los enfoques adoptados son distintos. Siempre ayuda al estudiante estar consiente de que existen estas tres posibilidades y que tiene que elegir alguna de ellas, por más que, como es evidente, ningún estudio sobre los hechos concretos puede prescindir de la teoría ni la teoría de los hechos concretos puede prescindir de la teoría ni la teoría de los hechos concretos.

En otro terreno, los tres puntos de vista señalados consistirían en que elegido el tema del proceso del trabajo, en el primer caso se examinaría lo planteado por Marx, Linhart y Braverman; en el segundo, se podría estudiar el proceso de trabajo en la fábrica Ford de Hermosillo y en el tercero se intentaría una caracterización de los cambios en el proceso de trabajo a partir de la actual revolución tecnológica.

La tesis de recopilación crítica

En este tipo de trabajo es muy formativo en la medida en que a partir de la crítica de otro pensamiento se va forjando el propio, y tiene la ventaja, sobre otros enfoques, de que el estudiante no corre el riesgo de perderse, porque se va guiando con las ideas del autor estudiado que le sirven como un hilo de Ariadna para salir del laberinto. Para que se comprenda a qué tipo de estudio nos referimos, quizá sea conveniente proponer algunos ejemplos.

Supongamos una tesis en la que recompara la concepción que del partido político tienen Lenin, Rosa Luxemburg y Gramsci; o imaginemos una tesis que confronta las visiones que sobre los indios tenían Juan Ginès de Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas. De la misma manera, podrá estudiarse el pensamiento de la Cepal frente al que conforma la teoría de la dependencia.

La capacidad del estudiante va creciendo con la polémica y se va fortaleciendo al advertir las entretelas de la argumentación de los autores estudiados. Baste decir, por señalar un caso real, que La historia crítica de las teorías de la plusvalía, de Marx, que es sin duda un texto clave en la formación del teórico alemán, es un estudio en que va pasando revista, criticando y aprovechando para su futura teoría personal a todo el pensamiento anterior sobre el tema que se preocupaba.

Sintetizar, estar de acuerdo, discrepar, polemizar, matizar, refutar o reforzar argumentos u opinar a contrapelo, constituyen una especie de ejercicio de hacer sombra, de tirar y parar golpes del adversario elegido, sin arriesgarse a la lucha sobre el cuadrilátero. Se trata de un trabajo escolar, aunque no necesariamente de los más fáciles.

Este tipo de tesis no son redundantes puesto que cada generación hace una nueva lectura o interpretación de todo pensamiento anterior. De ahí que esta revisión crítica debe ser precisamente crítica y, sobre todo, partir de una visión contemporánea. En este sentido, inútil sería repetir en que consistió la célebre polémica entre Ginès de Sepúlveda y De las Casas sobre los indios, sin aportar la perspectiva de un hombre del siglo XX.

El valor de la tesis de recopilación crítica será mayor conforme se conozca con mayor profundidad a los autores estudiados e igualmente haya una mayor cantidad de fuentes consultadas. La obra de Marx que mencionábamos antes muestra que su importancia deriva de ser tan profunda como exhaustiva.

No debe caer el estudiante en la tentación de sólo resumir lo que los autores dicen, sino estar conscientes de que es indispensable ir más allá, pues únicamente a partir del debate, coincidiendo y discrepando con los autores estudiados, puede aportar a la discusión y forjarse una visión propia.

Anteriormente, hemos señalado que este tipo de tesis, aunque escolar, no es de lo más fácil y

esto se debe a que el objetivo de seleccionar los textos más importantes relacionados con un tema determinado y notar las diferencias teóricas fundamentales o las argumentaciones diversas, requiere una amplia cultura, pues de otra manera se corre el riesgo de excluir autores fundamentales o, lo que es peor, de que se convierta en mero resumen sin ninguna aportación. Al contrario, un bagaje cultural sólido permitirá que la lectura crítica de otros autores enriquezca no sólo a quien escribe la tesis, sino a sus lectores.

Es importante también salir al paso que no se incurra simplemente en la constatación de que unos autores tienen similitudes y diferencias con otros, ya que esta conclusión trivial puede obtenerse sin necesidad de alguna investigación. Se necesita, entonces, cierta malicia de investigador para elegir cuáles son los autores que vale la pena confrontar, cuáles las diferencias de fondo y cuáles las secundarias entre los autores estudiados.

Tesis histórica

Este enfoque, como dijimos, no representa una revisión del pensamiento anterior sobre un tema, sino el análisis directo del objeto de estudio, el cual puede ser tanto un hecho de la realidad presente o pasado, como un producto intelectual. Podría ser un análisis sobre la Revolución Francesa y no sobre las historias que se han producido para examinar la Revolución Francesa, estudio este último que constituiría una recopilación crítica. Esta misma diferencia se plantea respecto de los objetos intelectuales. En las tesis históricas se estudian las expresiones del fenómeno, aunque éste sea de carácter abstracto o imaginario. La tesis histórica puede tener como objeto de estudio por ejemplo asuntos como una novela, la obra pictórica de un autor o una escuela filosófica, siempre y cuando aborde de manera directa ese objeto de estudio y no aquellos textos que reflexionan sobre la novela, la obra pictórica o la escuela filosófica.

El enfoque histórico puede dividirse a su vez en monográfico o panorámico, y del pasado o de la actualidad.

TESIS MONOGRÁFICA O PANORÁMICA

La tesis monográfica centra su atención en un objeto único de estudio., esto es, no hace recorrido sobre la historia de un determinado fenómeno, es como su nombre lo indica, monotemática.

Este rasgo significa un corte más estricto en los límites del objeto de estudio y, al mismo tiempo, un nivel de acercamiento mucho mayor que el requerido en una visión general. En este punto es útil recordar las recomendaciones de Umberto Eco sobre los distintos enfoques que pueden darse a una tesis. El gran aporte de Eco es poner en primer plano la necesidad de delimitar e incluso de restringir el tema de una tesis, Él parte de la experiencia de que todo estudiante se inclina por objetos de estudio demasiado amplios, que él designa como panorámicos. Como él mismo demuestra, los temas muy generales tienen diversas desventajas. La principal de ellas es que al ocuparse de un campo muy amplio acaba por convertirse más bien en un catálogo en temas que debían de tratarse, que en temas realmente desarrollados. En México tenemos dos refranes que advierten sobre este peligro: el que mucho abarca, poco aprieta, y aprendiz de todo, oficial de nada. En efecto, una segunda desventaja es la falta de , porque cuando se intenta un estudio panorámico se corre el riesgo de omitir por ignorancia aspectos fundamentales. Esta ventaja conduce a la tercera que consiste en que el estudiante se expone a numerosas objeciones por parte de los sinodales en el examen profesional, pues la amplitud del tema impide cubrir todos los flancos. Al contrario, si se centra en un tema más reducido, obtendrá una ventaja sobre sus sinodales que si bien conocen la materia de un modo general, ignoran o han olvidado algunos detalles pertinentes. Para una mejor comprensión de lo que se quiere decir, habría que recurrir a este párrafo citado por el propio Umberto Eco:

El tema *Geología*, por ejemplo, es demasiado amplio. *Vulcanología*, como rama de la geología, sigue siendo demasiado extenso, Los volcanes de *Méjico* podría dar lugar a un buen ejercicio, aunque un tanto superficial. Una limitación sucesiva daría origen a un estudio de más valor; *La historia del Popocatepetl* (que uno de los conquistadores de Cortés probablemente escaló en 1519 y que no tuvo una erupción violenta hasta 1702). Un tema más limitado, que

concierno a un número menor de años, sería *El nacimiento y la muerte aparente del Parícutín* (del 20 de febrero de 1943 al 4 de marzo de 1952).⁶

A la referencia anterior, Umberto Eco añade el siguiente comentario: "Pues bien, yo aconsejaría el último tema. Con la condición de que, llegados a estepunto, el aspirante diga todo lo que haya que decir sobre ese maldito volcán".⁷

Si el sustentante es ambicioso, puede ampliar su tema de un modo subrepticio, esto es, sin comprometerse demasiado. Supongamos que su interés es la novelística de la Revolución Mexicana, sin embargo, intentar escribir de todo este ciclo literario es demasiado amplio aun para un experto, en este caso, el estudiante mostrará su astucia si plantea explícitamente que su estudio versará sobre Los de abajo, de Mariano Azuela, lo que no impedirá que como telón de fondo aparezcan las otras obras de Azuela, así como las de Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán o Carlos Fuentes, entre otros. Pero su habilidad quedará demostrada en no comprometerse a abordar todos los autores con el mismo nivel de profundidad y así nadie le podrá reprochar las omisiones.

Una advertencia antes de finalizar con los peligros de una tesis panorámica. Lo dicho anteriormente no debe conducir a una tendencia común en nuestro tiempo que es la del exceso de especialización, pues en ocasiones la vista microscópica de un fenómeno lleva a olvidar que aislar un elemento del conjunto del que forma parte, significa desconocer el concepto de totalidad, vale decir, el principio metodológico de que cada fenómeno se explica no en sí mismo, sino a partir del contexto en el que está ubicado. De esta manera, el panorama histórico de cualquier objeto de estudio es indispensable no como un marco ajeno, sino como factor fundamental para entenderlo. El exceso de especialización que pretende estudiar un cuento de Cortázar sin conocer la obra del escritor y sin ubicarla en el panorama de la literatura contemporánea, implica no solo desconocer los aspectos pertinentes e indispensables del tema, sino la imposibilidad de entender el propio cuento de Cortázar. Un principio semejante puede aplicarse a cualquier tipo de fenómeno. Sin desconocer, pues, la necesidad de incluir el panorama pertinente al tema elegido, hay que dejar claro que el título de la tesis constituye, en primer lugar, la delimitación del objeto de estudio y además, y éste es quizás el hecho

más relevante, representa el compromiso que asume el investigador frente al lector y los sinodales. Es obligatorio, entonces, que la enumeración del tema considere tres límites fundamentales: *el temático, el geográfico y el temporal*.

Estos criterios se aprecian en los siguientes ejemplos: "Los efectos de la crisis económica en la industria automotriz [(temático] estadounidense (geográfico) de 1929 a 1933" (cronológico). O en este otro: "La balanza de pagos de México durante la crisis: 1970-1995". Nótese que ninguna de las delimitaciones anteriores ni la temática, ni la geografía, ni la temporal, puede ser arbitraria. Las fechas en los ejemplos anteriores suponen que el investigador considera que la crisis económica abarca esos años en el primer ejemplo, y en el segundo, que se inicia en 1970 y que se dispone de datos hasta 1995. por lo tanto toda delimitación cronológica implica una reflexión y no un simple corte de años. Lo mismo podría decirse para la delimitación geográfica y la temática.

Si a pesar de todo lo dicho se elige una tesis de tipo panorámico, por lo menos hay que intentar que el nivel de acercamiento sea el mismo a lo largo de la tesis. No se justifica un capítulo que se demore en los detalles, o sea, no es válido un acercamiento microscópico para unos capítulos, mientras se mantienen uno macroscópico para el conjunto, porque se rompería la tesis.

TESINA

Algunas licenciaturas universitarias ofrecen a los estudiantes la opción de recibir este grado mediante un examen que se conoce con el nombre de tesina y que, por lo general, se combina con un examen global de conocimientos que consiste en la exposición de una temática, decidida habitualmente por medio de un sorteo, lo que no dispensa de la replica oral sobre la tesina.

La diferencia fundamental de la tesina es su mayor brevedad respecto de la extensión de la tesis, pues se trata de un texto de alrededor de 30 cuartillas, aunque esto puede variar de acuerdo con los lineamientos de cada consejo técnico. En rigor, constituye un mecanismo que busca aumentar la eficiencia terminal de las licenciaturas, dando una alternativa de examen que no tenga que cubrir el requisito de la tesis

que siempre es un trabajo de mayor envergadura.

La tesina está concebida como un examen que pone a prueba la capacidad del estudiante para desarrollar una temática con límite de tiempo. Su brevedad tiene la ventaja de que exige una revisión menos exhaustiva de la bibliografía pertinente y que la redacción obliga también a un menor número de curtilas. La brevedad, sin embargo, es ambivalente, porque como contraparte exige una delimitación más precisa del tema y asimismo una argumentación más escueta y certera. En suma, requiere de la capacidad de síntesis.

Suele considerarse como característica específica de la novela el poder de desarrollar una o varias tramas paralelas al lado principal, mientras el cuento tiene que prescindir de esta red de historias aldeañas para redactar de manera concentrada una trama única.

Puede establecer un paralelismo en el que la tesis podría asemejarse a la novela y la tesina al cuento. Esto es, en tanto que en las tesis se puede dedicar capítulos a las temáticas que acompañan al tema principal, en las tesinas hay que ir directo al grano y prescindir de todo aquello que ocupa un lugar secundario.

La tesina independientemente de su brevedad, tiene que cumplir con los requisitos de demostrar un conocimiento de la bibliografía sobre el tema, de responder a un carácter sistemático, de abarcar la temática que dicta el objeto de estudio y de cumplir con los diversos requisitos del rigor científico como puede ser la metodología o el empleo exacto de los términos técnicos. Aspectos todos estos que hemos explicado en la introducción a este capítulo de géneros académicos y a cuya lectura remitimos. Puede ser útil igualmente consultar el apartado "Tesis o libro" de ese capítulo, donde se encontraran sugerencias sobre como delimitar el tema y en general los pasos para elaborar una tesis.

ENSAYO

Históricamente el ensayo se remonta al Renacimiento, origen que no es casual ya que es el momento en que se resquebrajan las verdades absolutas de la edad media y por ello surgen una conciencia de las verdades principales o relativas que habrían de caracterizar a la época moderna. Sin embargo en el momento de su surgimiento, todavía no existía

la superespecialización, de nuestros días; de ahí que el ensayo, producto de una época de transición, si bien es portavoz de las verdades relativas, conserva todavía un amplitud temática que recuerda las épocas previas a la especialización por la misma razón es un género híbrido con un pie en la ciencia y otro en el arte. Hay general acuerdo en considerar a Michel de Montaigne como el iniciador del ensayo no solo porque bautiza a sus textos, y con ellos al género, con ese nombre, sino porque durante un largo periodo los que practicaron este género imitaron el carácter de reflexión moral de sus escritos. Muchos estudios han insistido en el carácter de intento o de improvisación al que alude el término de ensayo utilizado por Montaigne. Esta insistencia soslaya que, por supuesto, el género ha evolucionado y en la actualidad aunque hay que excepciones como por ejemplo, Julio Torri o Azorín, quienes todavía practicaron los temas y las formas del antiguo ensayo, la realidad es que hoy entendemos a ese género no solo como una reflexión moral y un ejercicio literario, sino con frecuencia como un ensayo especializado. La complejidad del conocimiento de nuestra época lleva paradójicamente al ensayo a que, a pesar de que se aborde una especialidad, tiende al escribir, no a la especialización sino a la interrogación. De ahí que sea un género idóneo para los temas interdisciplinarios.

Sin exagerar, se podría decir que el ensayo es el género más frecuentado de nuestra época; existen destacados ensayistas entre lo que cabría mencionar a Virginia Wolf, John Kenneth Galbraith, Hans Magus Enzensberger o Susan Sontag. Incluso su presencia ha desbordado los límites del género y fragmentos ensayísticos suelen aparecer en novelas como en *La montaña mágica*, de Thomas Mann o *Los errores*, de José Revueltas. Aunque también pueden recordarse que esta costumbre no es privativa del siglo actual puesto que ya en El Quijote aparece el discurso de las armas y de las letras que también podría clasificarse como un ensayo intenso en una novela.

Distinto a los géneros de ficción, el ensayo se caracteriza porque se apoya en el punto de vista del que escribe, es un género literario en el cual se actúa sin máscara, vale decir en primera persona y por esta vez el yo no es un yo ficticio, sino la persona de carne y hueso que afirma el ensayo. No sólo eso. El ensayo incluso se alimenta y vive de la personalidad del que

escribe. Basta recordar que los textos de Salvador Novo . además de registrar sus opiniones, se sustenta en el prestigio . las manías , el humor del escritor. No en balde Baudelaire decía que el ensayo , género subjetivista por excelencia , refleja lo amado y lo odiado.

El ensayo es una forma libre, se rebela contra todos los dogmas ; como pensamiento asistemático , se contrapone al rígido o establecido, de donde deriva su carácter polémico. En el ensayo se piensa en voz alta , caben en él las dudas , los comentarios lo que esta al margen, rescata lo efímero . por ello esta expuesto al error y a la parcialidad .

De la misma manera que es asistemático, nunca se propone ser exhaustivo . en resumen el ensayo es una puesta en escena del pensamiento en vivo.

Puesto que se trata de sostener un punto de vista ,el ensayo es un género persuasivo que trata de convencer al destinatario . puede tener la audiencia para proponer un tema sin resolverlo es un efecto un intento o una aproximación . ni pretende agotar el tema , ni es concluyente. En la mayoría de los casos, el ensayo adolece de una hiperinterpretación. Arbitrario y subjetivo , no es un riesgo , es una reflexión , una investigación. El ensayo , y esto es fundamental, no res una construcción cerrada, sino abierta .

Este carácter libre y abierto no supone ni superficialidad ni falta de rigor , ciertamente , el ensayista fija los limites del tema a su gusto e incluso vierte su opinión personal , pero una vez establecidos los límites y expuestas las primeras definiciones , el rigor radica en respetarlos. El ensayo admite cualquier tema pero por lo general se trata de una reflexión sobre un objeto cultural, aunque en los ensayos de ciencias sociales suele tratarse la realidad de manera directa .

Por lo general , el ensayista da por supuestos los conceptos que utiliza pero a veces debido a que trata fenómenos poco estudiados, muy recientes o que competen a distintos campos suelen también proponerse definiciones provisionales para aceptar fenómenos tan poco tangibles.

En un estudio ya clásico sobre el género, titulado "El ensayo como forma", T.W. Adorno acentúa que el ensayo además de conocimientos que lo acercaría ala ciencia debe tener y esta es otra de sus características, una altura estética , vale decir una voluntad de estilo .

Tal pareciera que para participar en el ensayo es requisito indispensable escribir muy bien ; y de ahí que adorno lo imparten con el arte. Sin embargo este carácter artístico no debe hacer olvidar que el ensayo como otras formas de la ciencia , puede y tiene que sustentar su validez confrontándose con otros textos que aborden la misma temática y con la propia realidad mientras como es sabio la obra de arte goza de una relativa autonomía.

La libertad inherente al género vuelve a ser difícil establecer normas, pero es evidente que como se trata de un pensamiento propio y por lo tanto original el tema tiene que ser familiar al autor e decir no ser producto de una investigación especifica sino expresión del sedimento intelectual de los conocimientos que por ser tan extensamente tratados a lo largo de los años ya se han incorporado al bagaje cultural del investigador. Por ello debe aligerarse de datos o precisiones y en consecuencia no sobrecargarlo de citas y mucho menos de notas de pie de pagina . Por el contrario el ensayo debe ser un pensamiento más comunicativo semejante a una conversación . la voluntad artística y la consecuente altura estética que señalábamos con anterioridad debe ser atractiva la lectura del ensayo y puesto que se trata de un género ligero, hay que intercalar como aconsejaban los antiguos , párrafos de descanso ya sea de resumen de ornato o de redacción. No podemos olvidar que Alfonso Reyes es quizás el ensayista mas notable de la literatura mexicana y que, como ha señalado Borges, se trata por igual de un magnifico conversador y dueño de una prosa excelente.

Proyecto de la investigación

De una manera previa a la redacción del proyecto de investigación, el sustentante de be haber delimitado su objeto de estudio, seleccionado y agotado al menos una parte de la bibliografía y contar con un esquema de trabajo tentativo.

Aunque no hay norma escrita, se llama proyecto de investigación a un texto que debe incluir los siguientes apartados: título del proyecto, tema de estudio, justificación de la temática elegida, esquema probable, principales hipótesis de trabajo, metodología, programa de trabajo, requerimientos materiales y bibliografía.

Como explicamos en el inciso correspondiente a " Elección y delimitación del tema " en el apartado de tesis de este capítulo (página 135), el investigador tiene que clarificar los límites geográficos, cronológicos y temáticos de su objeto de estudio, así como adoptar un enfoque teórico, de recopilación crítica o histórica y, en caso de que sea este último, elegir por igual entre una investigación de carácter panorámico o monográfico, o bien referida al pasado o al presente. Es importante que los límites queden claramente expuestos en la sección dedicada al objeto de estudio, con la que debe iniciarse nuestro proyecto de investigación.

El primer criterio al que hay que acudir para justificar el tema es su relevancia dentro de la disciplina en la que se inscribe. Para aquilatar la importancia del tema es indispensable juzgarlo en sí mismo, pero sobre todo visualizar si se inscribe en las tareas colectivas planteadas en indeterminado momento histórico a la comunidad científica y cultural. Esto es, la propia realidad plantea problemáticas específicas que es necesario estudiar para coadyuvar al avance del conocimiento de una determinada área. Aunque en última instancia el investigador es libre para elegir cualquier tema es evidente que si se observa la disciplina como un todo la realidad nacional y el momento histórico en los que desarrollará su trabajo pueden distinguirse aquellas tareas que son urgentes e incluso establecer una jerarquía.

Otra de las razones que pueden acudirse como justificación del tema es el carácter poco explorado del objeto de estudio, así como las reflexiones o la información que el investigador puede aportar al tema.

En resumen, el inciso dedicado a justificar el tema debe incluir la importancia del objeto de estudio elegido, el carácter poco trabajado de la problemática y las aportaciones que pueda hacer el investigador.

Aunque se trata de una parte de las pruebas que debe cubrir el concursante, creemos que será útil consultar el apartado completo.

"Tesis o libro" (página 133) y en particular lo referente al "índice tentativo" (página 148), puesto que si bien se trata de un simulacro el concursante, para plantear con todo rigor su investigación, tiene que imaginarla como si realmente fuera a llevar a cabo el proyecto de investigación.

Como no es sólo un instrumento de trabajo personal, sino un esquema que deberá ser

comprendido y juzgado por los sinodales sus principales rasgos tienen que ser la claridad, que se gana con un uso preciso del lenguaje; la coherencia interna que se obtiene mediante un arduo proceso de abstracción e imaginación de la problemática, y la proporción que consiste en que a los ojos de los sinodales aparezca el proyecto como un todo completo y armónico. Lo anterior significa que el índice debe estar lo más lejos posible de una notas de uso particular para recordarnos tal o cual aspecto nos parece interesante, ya que el esquema presentado por escrito debe ser autónomo y no requerir de explicaciones verbales.

Como hemos explicado en el apartado de tesis, la elaboración de hipótesis de trabajo previas no es por lo general el camino más adecuado para el desarrollo de la investigación; sin embargo, este requerimiento es ya obligatorio en un proyecto de investigación, por lo tanto proponemos que, en la medida de lo posible, se piense en líneas de investigación que son, aparte de más orientadoras para el propio investigador, más apropiadas para aquellas ciencias que no dependen del método experimental y empírico que sugiere por lo común la palabra hipótesis. También exigencia habitual de los proyectos de investigación es incluir un inciso que defina la metodología que se emplearía. Naturalmente, ya en el desarrollo del trabajo la metodología debe estar implícita, formando los cimientos de la investigación; sin embargo, la costumbre ordena explicarla, intentando que sea una filiación a una determinada filosofía __positivismo, marxismo, estructuralismo __ sino una descripción más concreta de la aplicación que se haría de los principios metodológicos elegidos al objeto de estudio de la investigación.

Importantísimo es el programa de trabajo, pues no sólo ordena las tareas que habrán de realizarse, sino pone límites de tiempo que permiten ir apreciando avances o rezagos en el desarrollo de la investigación. La inclusión de este inciso dentro del texto del proyecto ayuda a juzgar la capacidad del sustentante para visualizar en la práctica el proceso de investigación. Es conveniente fijar los lapsos de cada una de las tareas en periodos tales como un mes, dos meses, tres meses, esto es, debe evitarse la indeterminación de referirse sólo a etapas y también las precisiones igualmente irreales tales como del 23 de octubre al 17 de noviembre. El programa de trabajo es una especie de ruta crítica que considera cuáles tareas pueden

E LECTURAS OPTATIVAS

E-01 La cámara lúcida.



E-02 La historia de la fotografía en diez imágenes.



E-03 Fotografía, arte y publicidad.



E-04 Las técnicas de la imagen.



1. $\frac{1}{x^2} = x^{-2}$
 $\frac{d}{dx} x^{-2} = -2x^{-3} = -\frac{2}{x^3}$

2. $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^3} = \frac{d}{dx} x^{-3} = -3x^{-4} = -\frac{3}{x^4}$

3. $\frac{d}{dx} \frac{1}{x^4} = \frac{d}{dx} x^{-4} = -4x^{-5} = -\frac{4}{x^5}$

4.

5.

Barthes, Roland: La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, 3a. ed., Barcelona, Edición Paidós, 1944. pp. 29-112



Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: "Veo los ojos que han visto al Emperador". A veces hablaba de este asombro, pero como que nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé. Mi interés por la Fotografía tomó un cariz más cultural. Decreté que me gustaba la fotografía en 4 del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla. La cuestión permanecía. Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo "ontológico": quería, costase lo que costase, saber lo que aquélla era "en sí", que rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y del uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la Fotografía existiese, de que dispusiese de un *«sigenio»* propio.

2

Quién podía guiarme?

Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la Fotografía se escapa. Las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/ Aficionados), bien retóricas (Paisajes/ Objetos/Retratos/ Desnudos), bien estéticas (Realismo/ Pictorialismo) y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la Novedad de la que aquélla ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación. Diríase que la

Fotografía es inclasificable. Me pregunté entonces que podía ser la causa de todo este desorden.

Y esto es lo que primeramente encontré. Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía reproduce mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; *tat* quiere decir en sánscrito esto y recuerda un poco el gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: *iTa, Da, Sa!* *

Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto. La fotografía dice: *esto, es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: "Vea, éste de aquí es mi hermano; aquél de allá mi hijo", etc.; la Fotografía nunca es más que un canto alternado de "Vea", "Ve", "Vea esto", señala con el dedo cierto *vis-a-vis* y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico. Es por ello que, del mismo modo que es lícito hablar de *una* foto, me parecía improbable hablar de *la* Fotografía.

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulado el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión. Por naturaleza, la Fotografía (hemos de aceptar por comodidad este universal, que por el momento sólo nos remite a la repetición incansable de la contingencia) tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa siempre es una pipa, irreduciblemente.. Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en

* En francés, ca, es decir, esto (N. de T.).

* *Vis-a-vis* significa en castellano: frente a frente, perdiéndose en la traducción la raíz arcaica del verbo *ver* del original francés (N. de T.).

E
O
1

movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (yo no sabía todavía que de esa obstinación del Referente en estar siempre ahí iba a surgir la esencia que buscaba).

Esta fatalidad (no hay foto sin *algo* o *alguien*) arrastra la Fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos - de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante y no otro?- La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que *se cortan*, como la leche. Sea lo que sea que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.

Total, que el referente se adhiere. Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la Fotografía. Los libros que tratan del tema, por lo demás mucho menos numerosos que para otro arte, so víctimas de dicha dificultad. Los unos son técnicos; para "ver" el significante fotográfico están obligados a enfocar de muy cerca. Los otros son históricos o sociológicos; para observar el fenómeno global de la Fotografía éstos están obligados a enfocar de muy lejos. Yo constaba con enojo que ninguno me hablaba precisamente de las fotos que me interesan, de las que me producen placer o emoción. ¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico o, en el otro extremo, la Fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la Fotografía pensaba en tal o cual foto preferida, y ello me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo: "Vuelve a la Fotografía. Lo que vez ahí y que te hace sufrir está comprendido en la cate-

goría de "Fotografías de aficionados", sobre la que ha tratado un equipo de sociólogos: no es más que la huella de un protocolo social de integración destinado a sacar a flote a la Familia, etc." Sin embargo, yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico; frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto. Así iba yo, no osando reducir las innumerables fotos del mundo, ni tampoco hacer extensivas algunas de las mías a toda la Fotografía: en resumen, que me encontraba e un callejón sin salida y puede decirse que "científicamente" solo y desarmado.

3

Me dije entonces que ese desorden y ese dilema sacados a la luz por el deseo de escribir sobre la Fotografía reflejaban perfectamente una especie de incomodidad que siempre había experimentado: la de ser un sujeto que se bamboleaba entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro; y en el seno de éste último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis - pero que, por la insatisfacción en la que me encontraba finalmente de unos y de otros, yo evidenciaba lo único que había de seguro en mí (por lo ingenuo que fuese): la resistencia furibunda a todo sistema reductor -. Pues cada vez que, habiendo recurrido de algún modo a uno de ellos, sentía un lenguaje hacerse consistente y de este modo deslizarse hasta la reducción y la reprimenda, lo abandonaba poco a poco y buscaba en otra dirección: me ponía a hablar de otro modo. Valía más, de una vez por todas, convertir mi razón en protesta de singularidad, e intentar hacer de "la antigua soberanía del yo" (Nietzsche) un principio heurístico. Resolví, pues, tomar como punto de partida para la investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían *para mí*. Nada que tuviese que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos. En este debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo llegaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)? Acepté, por lo tanto, erigirme en mediador de toda la Fotografía: intentaría formular, a partir de

algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría Fotografía.

4

Heme, pues, a mí mismo como medida del <<saber>> fotográfico. Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectador* somos los que compulsamos en los periódicos, libros álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con "espectáculo" y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.

Una de esas prácticas me estaba prohibida y no podía tratar de interrogarla: yo no soy fotógrafo, ni tan sólo aficionado: demasiado impaciente para serlo: necesito ver en seguida aquello que he producido (¿y el *Polaroid*? Divertido, pero decepcionante, salvo cuando un gran fotógrafo se mezcla en ello). Podía suponer que la emoción del *Operator* (y por tanto la esencia de la Fotografía según —el— Fotógrafo tenía alguna relación con el "agujerito" (*sténopé*) a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere "coger" (sorprender). Técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. Me parecía que la Fotografía del *Spectador* descendía esencialmente, si así se puede decir, de la revelación química del objeto (del que recibo, con efecto retardado, los rayos), y que la Fotografía del *Operator* iba ligada por el contrario a la visión recortada por el agujero de la cerradura de la *camera obscura*. Pero yo no podía hablar de aquella emoción (o de esa esencia), no habiéndola conocido jamás; no podía unirme a la cohorte de ellos (los más) que

tratan de la Foto — según — el — Fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.

5

Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de "posar", me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (apólogo de este poder mortífero: ciertos partidarios de la Comuna pagaron con la vida su complacencia en posar junto a las barricadas: vencidos, fueron reconocidos por los policías de Thiers y casi todos fusilados).

Posando ante lo objetivo (quiero decir: siendo consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto (al menos por ahora). Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen — mi imagen — va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un "buen tipo"? ¡Ah, si yo pudiese salir en el papel como en una tela clásica, dotado de un aire noble, pensativo, inteligente, etc.! En suma, ¡si yo pudiese ser "pintado" (por Ticiano) o "dibujado" (por Clouett)! Pero como lo que yo quisiera que se captase es una textura moral fina, y no una mímica, y como que la fotografía es poco sutil, salvo en los grandes retratistas, no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel. Decido "dejar flotar" sobre los labios y en los ojos una ligera sonrisa que yo quisiera "indefinible" y con la que yo haría leer, al mismo tiempo que las cualidades de mi naturaleza, la conciencia divertida que tengo de todo el ceremonial fotográfico: me presto al juego

social, poso, lo sé, quiero que todos los sepáis, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir verdad, cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda la efigie. Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincida siempre con mi "yo" (profundo, como es sabido); pero es lo contrario lo que se ha de decir: es "yo" lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y soy "yo" quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome con mi bocal: ¡ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada! Por desgracia, estoy condenado por la Fotografía, que cree obrar bien, a tener siempre un aspecto: mi cuerpo jamás encuentra su grado cero, nadie se lo da (¿quizá tan sólo mi madre? Pues no es la indiferencia lo que quita peso a la imagen – no hay nada como una foto "objetiva", del tipo "Photomaton", para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía - , es el amor, el amor extremo).

Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, hasta la difusión de la Fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social – y, de cualquier manera, un retrato pintado, por parecido que sea (esto es lo que intento probar), no es una fotografía - . Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es *antes* de la Fotografía cuando los hombres habieron más de la visión del doble. Se comparaba la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura de la Fotografía: ésta sólo nos recuerda su herencia mítica por el ligero malestar que me embarga cuando "me" miro en un papel.

Ese trastorno es en el fondo un trastorno de propiedad. El Derecho ya lo ha dicho a su

manera: ¿a quién pertenece la foto? ¿al sujeto (fotografiado)? ¿al fotógrafo? El paisaje mismo, ¿no es acaso algo más que una especie de préstamo hecho por el propietario del terreno? Innumerables procesos, según parece, han expresado esta incertidumbre de una sociedad para la cual era lógico que el ser fuese incierto. La Fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo: para tomar los primeros retratos: (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol; devenir objeto hacía sufrir como una operación quirúrgica; se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en la que yo me iba a convertir, al corsé de mi esencia imaginaria.

La Foto – retrato es una empalizado de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte de la cual su gesto va a embalsamarme. Nada sería más gracioso (si uno no fuese la víctima pasiva, el plastrón, como decía Sade) que las contorsiones de los fotógrafos para "hacer vivo": pobres ideas: me hacen sentar ante mis pinceles, me hacen salir ("fuera" es más viviente que "dentro"), me hace posar ante a una escalera porque hay un grupo de niños que juega detrás de mí, divisan un banco y en seguida (vaya ganga) me hacen sentar en él. Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento

que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un rostro); pero, cuando me descubrió en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo – Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros –el Otro – me despropian de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes: un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un recién duelo: por una vez la Fotografía me reproducía a mí mismo; pero algo más tarde encontré esta misma foto en la tapa de un libelo; mediante el artificio de un tiraje, yo tenía sólo un horrible rostro desinteriorizado, siniestro e ingrato como la imagen que los autores del libro querían dar de mi lenguaje. (La “vida privada” no es más que una zona de espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político al ser un sujeto lo que he de defender).

En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la “intención” con que la miro), es la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa foto. También, curiosamente, lo único que soporto, que me gusta, que me es familiar cuando me fotografían es el ruido del aparato. Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas (en los casos en que el aparato consta todavía de ellas). Gusto de esos ruidos mecánicos de una manera casi voluptuosa, como si, en la fotografía, fuesen aquello – y nada más que aquello – a lo que mi deseo se aferra, rompiendo con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose. Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... - y recuerdo que originalmente el material fotográfico utilizaba las técnicas de ebanistería y de la mecánica de precisión: los aparatos, en el fondo, eran relojes para ser contemplados y quizás alguien de muy antiguo en mí oye todavía en el aparato fotográfico el ruido viviente de la madera.

6

El desorden que desde el primer paso encontré en la Fotografía, con todas las prácticas y todos los temas mezclados, lo volví a encontrar en las

fotos del *Spectator* que yo era y que me disponía ahora a interrogar.

Veo fotos por todas partes, como cada uno de nosotros hoy en día; provienen de mi mundo, sin que yo las solicite; no son más que “imágenes”, aparecen de improviso. Sin embargo, entre aquellas que habían sido escogidas, evaluadas apreciadas, reunidas en álbumes o en revistas y que por consiguiente habían pasado por el filtro de la cultura, constaté que había unas que provocaban en mí un júbilo contenido, como si remitiesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el fondo de mí (por serio que fuese el tema); y que otras, por el contrario, me eran tan indiferentes que, a fuerza de verlas multiplicarse como la mala hierba, experimentaba hacia ellas una especie de aversión, de irritación incluso: hay momentos en que detesto la Foto: ¿qué me importan a mí los viejos troncos de árboles de Eugene Atget, los desnudos de Pierre Boucher, las sobreimpresiones de Germaine Krull (por citar sólo nombres antiguos)? Más aún: constataba que en el fondo nunca me gustaban todas las fotos de un mismo fotógrafo: de Stieglitz sólo me gusta (pero con locura) su foto más conocida (*La terminal de tranvías de caballos*, Nueva York, 1893); otra foto de Mapplethorpe me inducía a creer que había encontrado “mi” fotógrafo; pero no, no me gusta en absoluto Mapplethorpe. No podía, pues, acceder a aquella cómoda noción, cuando se quiere hablar sobre historia, cultura estética, llamada estilo de un artista.



<< De Stieglitz sólo me gusta su fotografía más conocida... >>

Sentía a través de la fuerza de mis reacciones, de su desorden, de su azar, de su enigma, que la Fotografía es una arte *poco seguro*, tal como lo sería (si nos empeñáramos en establecerla) una

Alfred Stieglitz: *La terminal de tranvías de caballos*, Nueva York, 1893 (Museum of Modern Art, Nueva York)

ciencia de los cuerpos objeto de deseo o de odio. Veía perfectamente que se trataba de movimientos de una subjetividad fácil que se malogra tan pronto como ha sido expresada: *me gusta / no me gusta*: ¿quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias, de indiferencias? Pero precisamente: siempre he tenido ganas de *argumentar* mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (está dicho muy pronto) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste. Era necesario verlo.

7

Decidí entonces tomar como guía de mi nuevo análisis la atracción que sentía hacia ciertas fotos. Pues, por lo menos, de lo que estaba seguro era de esta atracción. ¿Cómo llamarla? ¿Fascinación? No, la fotografía que distingo de las otras no tiene nada del punto seductor que se balancea ante los ojos y los hace mecer la cabeza; lo que aquella produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho. ¿Y entonces? ¿Es a caso interés? No, interés es demasiado poco; no tengo necesidad de interrogar mi emoción para enumerar las distintas razones que hacen interesarse por una foto; se puede: ya sea desear el objeto, el paisaje, el cuerpo que la foto representa; ya sea amar o haber amado al ser que nos muestra para que lo reconozcamos; ya sea asombrarse de lo que se ve en ella; ya sea admirar o discutir la técnica empleada por el fotógrafo, etc.; pero todos estos intereses son flojos, heterogéneos; tal foto puede satisfacer uno de ello e interesarme débilmente; y si tal otra me interesa fuertemente, quisiera saber qué es lo que en esta foto me hace vibrar. Asimismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no.

El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura

no hay foto. Cito a Sartre: "Las fotos de un periódico pueden muy bien "no decirme nada", es decir, las miro sin hacer posición de existencia. Las personas cuya fotografía veo entonces son efectivamente alcanzadas a través de esta fotografía, pero posición existencial, justamente igual que el Caballero y la Muerte, los cuales son alcanzados a través del grabado de Durero, pero sin que yo los establezca. Podemos, por otra parte, encontrar casos en que la fotografía me deja en tal estado de indiferencia que ni tal siquiera efectuó la "puesta en imagen". La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes, pero sólo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular. Flotan entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres".

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos "vivientes"), pero me anima: es lo que hace toda aventura.

8

En ésta búsqueda de la Fotografía, la fenomenología me prestaba, pues, un poco de su proyecto y un poco de su lenguaje. Pero se trataba de una fenomenología vaga, desenvuelta, incluso cínica, de tanto que se prestaba a deformar o esquivar sus principios según las necesidades de mi análisis. En primer lugar, no me libraba ni tan sólo intentaba librarme de una paradoja: por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética de la Foto; y por otra parte el sentimiento irreducible que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura: mis fotos participaban siempre, hasta el final, de aquel "cualquier algo": ¿no es acaso la imperfección misma de la Fotografía esa dificultad de existir llamada trivialidad? Y luego, mi fenomenología aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto; el afecto era lo que yo no quería reducir; siendo irreducible, era por ello mismo por lo

que yo quería, yo debería reducir la Foto; pero ¿se podía retener una intencionalidad afectiva, una intención del objeto que apareciese inmediatamente henchida de deseo, de repulsión de nostalgia, de euforia? No recordaba que la fenomenología clásica, aquella que yo había conocido en i adolescencia (y no ha habido otra después), hubiese nunca hablado de deseo o de duelo. Es cierto, yo intuía muy bien en la Fotografía, de forma muy ortodoxa, toda una red de esencias materiales (obligando a un estudio físico, químico, óptico de la Foto), y esencias regionales (que dependen, por ejemplo, de la estética, de la Historia, de la sociología); pero en el momento de llegar a la esencia de la Fotografía en general, me bifurcaba; en vez de seguir la vía de una ontología formal (de una Lógica), me detenía guardando conmigo, como un tesoro, mi deseo o mi pesadumbre: la esencia prevista de la Foto no podía separarse en mi espíritu de lo <<patético>> que la compone, y ello desde la primera mirada. Me ocurría algo parecido a lo que ocurrió a ese amigo que se había inclinado por la Foto por el mero hecho de que ésta le permitía fotografiar a su hijo. Como *Spectator*, sólo me interesaba por la Fotografía por <<sentimiento>>; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso



<< Comprendí rápidamente que la aventura de esta fotografía provenía de la copresencia de dos elementos...>>

9

Hojeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo. Nada de extraordinario: la trivialidad

Koen Wessing. *El ejército patrullando por las calles, Nicaragua, 1979*

(fotográfica) de una insurrección en Nicaragua: una calle en ruinas, dos soldados con casco patrullan; en segundo plano pasan dos monjas. ¿Me gustaba la foto? ¿Me interesaba? Ni tan sólo eso. Simplemente (existía para mí) Comprendí rápidamente que su existencia (su "aventura") provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de no pertenecer al mismo mundo (ninguna necesidad de contrastarlos): los soldados y las monjas. Presentí una regla estructural (a la medida de la propia mirada), y probé en seguida de verificarla inspeccionando otras fotos del mismo reportero (el holandés Koen Wessing): muchas de esas fotos me atraían porque comportaban esa especie de dualidad quem acababa descubrir. Aquí una madre y una hija lamentan a gritos la detención del padre (Baudelaire: "la verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida"), y ello ocurre *en el campo* (¿cómo han podido enterarse de la noticia? ¿a quién van dirigidos



<<... la ropa blanca que lleva llorando la madre (por qué esa ropa?)...>>

esos gestos?). Allí, sobre una calzada llena de baches, el cadáver de un niño bajo una sábana blanca; los padres, los amigos, le rodean, desconsolados: escena, por desgracia, trivial, pero observé disturbancias: el pie descalzo del cadáver, la ropa blanca que lleva llorando la madre (¿por qué esa ropa?), una mujer a lo lejos, sin duda una amiga, tapándose la nariz con un pañuelo. Y allí también, en un apartamento bombardeado, los ojazos de dos chiquillos, la camisa de uno de ellos remangada sobre su

Koen Wessing: *Padres descubriendo el cadáver de su hijo, Nicaragua, 1979*

pequeño vientre (lo excesivo de esos ojos enturbia la escena). Y allí, en fin, adosados a la pared de una casa, tres sandinistas con la parte inferior del rostro cubierta con un trapo (¿hediondez? ¿clandestinidad? Soy inocente, no conozco las realidades de la guerrilla); el uno aguanta un fusil que reposa sobre su pierna (puedo ver sus uñas); pero su otra mano se abre y se extiende, como si explicase o demostrase algo. Mi regla funcionaba tanto mejor cuanto que otras fotos del mismo reportaje me hacían detener menos tiempo; eran bellas, expresaban bien la dignidad y el horro de la insurrección, pero no comportaban a mis ojos ninguna maca: su homogeneidad no pasaba de ser cultural: se trataba de "escenas", un poco a lo Greuze, de no ser por la aspereza del tema.

10

Mi regla era suficientemente plausible para intentar nombrar (deberé hacerlo) esos dos elementos cuya copresencia establecía, según parecía, la especie de interés particular que yo tenía por esas fotos.

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica: la insurrección, Nicaragua, y todos los signos de una y otra: combatientes pobres, vestidos de civil, calles en ruinas, muertos, dolor, el sol y los pesados ojos indios. Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuello de un afecto *mediano*, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín creo que esa palabra sí existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, "el estudio", sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea por que las recibo como

testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participio de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar este herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto me remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me pinza).

Habiendo así distinguido dos temas en la Fotografía (pues en definitiva las fotos que me gustaban estaban construidas al modo de una sonata clásica), podía ocuparme sucesivamente de uno y de otro.

11

Muchas fotos, por desgracia, permanecen inertes bajo mi mirada. Pero incluso entre aquellas que a mis ojos tienen alguna existencia, la mayoría no provoca en mí más que un interés general y por decirlo así *educado*: ningún *punctum* en ellas: me gustan o me disgustan sin punzarme: únicamente están investidas por el *studium*. El *studium* es el campo tan vasto por el deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta/no me gusta, I like/I don't*. El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos "bien".

Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobárlas,

pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator*. Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo. Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? – Pues bien, sí la Foto es *peligrosa*), dotándola de funciones, que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, *Spectator*, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce o mi dolor).

12

Como que la Fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay *algo* representado) – contrariamente al texto, al cual, mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión -, revela en seguida esos "detalles" que constituyen el propio material del saber etnológico. Cuando William Klein fotografía *El Primero de Mayo de 1959 en Moscú*, me



<< El fotógrafo me enseña cómo se visten los soviéticos: noto la voluminosa gorra de un muchacho, la corbata de otro, el pañuelo de cabeza de la vieja, el corte de pelo de un adolescente... >>

William Klein: *El primero de mayo de 1959 en Moscú*

enseña cómo se visten los soviéticos (lo cual, después de todo, ignoro): noto la voluminosa gorra de un muchacho, la corbata de otro, el pañuelo de cabeza de la vieja, el corte de pelo de un adolescente, etc. Puedo descender aún en el detalle, observar que muchos de los hombres fotografiados por Nadar llevan las uñas largas: pregunta etnográfica: ¿cómo se llevaban las uñas en tal o tal época? La fotografía puede decírmelo, mucho mejor que los retratos pintados. La Fotografía me permite el acceso a un infra – saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay un "yo" que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos que en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado "biografemas"; la Fotografía es la Historia lo que el biografema es a la biografía.

13

El primer hombre que vio la primer foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco la misma perspectiva. La Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la Pintura (Mapplethorpe representa un ramo de lirios igual que podría haberlo hecho un pintor oriental); la Fotografía a hecho de la Pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro (esto, técnicamente, es verdad, pero sólo en parte; ya que la *camera obscura* de los pintores es sólo una de las muchas causas de la Fotografía; lo esencial, quizá, fue el descubrimiento químico). Nada distingue, eidéticamente, en el punto a que he llegado de mi investigación, una fotografía, por realista que sea, de una pintura. El "pictoralismo" no es más que una exageración de lo que la Foto piensa de sí misma.

Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. En el origen de la Foto se sitúa siempre a Niepce y a Daguerre (aunque el segundo ha usurpado un poco el sitio al primero); Daguerre, cuando se apropió del invento de Niepce, explotaba en la Plaza del

Chateau (Plaza de la República) un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz. La *camera obscura*, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más aproximada al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del No japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos por concebirla (y esta pasión por "sacar vivo" no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.

14

Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el "choque"; puesto que el choque fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello. Y, por lo tanto, una gama de "sorpresas" (eso es lo que son para mí, *Spectator*; pero para el Fotógrafo son "éxitos").

La primera sorpresa es la de lo "raro" (rareza del referente, desde luego); un fotógrafo, se nos dice con admiración, ha empleado cuatro años de búsquedas para componer una antología fotográfica de monstruos (el hombre de dos cabezas, la mujer de tres senos, el niño con cola, etc.; todos ellos sonrientes). La segunda sorpresa es, en sí misma, muy conocida

la Pintura, la cual a reproducido a menudo un gesto captado en el punto de su recorrido en que el ojo normal no pudo inmovilizarlo (en otra parte he llamado ese gesto el *numen* del cuadro histórico): Bonaparte *acaba* de tocar a los Apestados de Jaffa; su mano se retira; de igual modo, la Foto, aprovechando su acción instantánea, inmoviliza una escena rápida en su momento decisivo: Apestéguy, cuando el incendio del Publicis, fotografía a una mujer en el momento de saltar por una ventana. La tercera sorpresa es la de la proeza: "Desde hace medio siglo, Harold D. Edgerton fotografía la caída de una gota de leche a la millonésima de segundo" (casi no es necesario declarar que este género de fotos no me impresiona ni me interesa: demasiado fenomenólogo para gustar de otra cosa que no sea una apariencia a mi medida). Una cuarta sorpresa es la que el fotógrafo espera de las contorsiones de la técnica: sobreimpresiones, anamorfosis, explotación voluntaria de ciertos efectos (desencuadre, desenfoque, mezcla de perspectivas); grandes fotógrafos (Germaine Krull, André Kertész, William Klein) han utilizado estas sorpresas sin convencerme, aunque comprenda su capacidad subversiva. Quinto tipo de sorpresa: el hallazgo; Kertész fotografía la ventana de una buhardilla; detrás del cristal dos bustos antiguos miran hacia la calle (Kertész me gusta, pero no me gusta en humor ni en música ni en fotografía); la escena puede ser preparada por el fotógrafo; pero en el mundo de los *media* ilustrados se trata de una escena "natural" que el buen reportero ha tenido el genio, es decir, la suerte de sorprender: un emir vestido de tal esquía.

Todas estas sorpresas obedecen a un principio de desafío (es por ello que me son ajenas): el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace "sorprendente" a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada; ¿qué motivo puede haber, y qué interés, para fotografiar un desnudo a contraluz en el hueco de una puerta, la parte delantera de un viejo auto sobre la hierba, un carguero atracado, dos bancos en una pradera, unas nalgas de mujer ante una ventana rústica, un huevo sobre un vientre desnudo (fotos premiadas en un concurso de aficionados)? En un primer tiempo, la Fotografía para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto por una

reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía. El "cualquier cosa" se convierte entonces en el colmo sofisticado del valor.

15

Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia. Así ocurre con el retrato de William Casby, fotografiado por Richard Avedon: la esencia de la esclavitud se encuentra aquí al desnudo: la máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el retrato antiguo). Es por ello que los grandes retratistas son grandes mitólogos: Nadar (la burguesía francesa), Sander (los alemanes de la Alemania nazi), Avedon (la high-class neoyorquina).

La máscara es sin embargo la región difícil de la fotografía. La sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo



<< La máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro... >>

haga menos agudo. Por esto la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impreso es rápidamente apartada; se la consume

Richard Avedon: William Casby, nacido esclavo, 1963

estéticamente, y no políticamente. La Fotografía de la Máscara es en efecto suficientemente crítica como para inquietar (en 1934 los nazis censuraron a Sander porque sus <<rostros del tiempo>> no respondían al arquetipo nazi de la raza), pero por otra parte es demasiado discreta (o demasiado <<distinguida>>) para constituir verdaderamente una crítica social eficaz, por lo menos según las exigencias del militante: ¿qué ciencia comprometida reconocía el interés de la fisiognomía? La aptitud para percibir el sentido, sea político o moral, de un rostro, ¿no es acaso en sí misma una desviación de clase? Y todavía es decir demasiado: el Notario de Sander



<< Los nazis censuraron a Sander porque sus rostros del tiempo no respondían a la estética de la raza nazi >>

está impregnado de importancia y de rigidez, su Ujier de afirmación y de brutalidad; pero jamás un notario o un ujier habrían podido leer estos signos. Como distancia, la mirada social se sirva de una estética refinada que la convierte en vana: sólo hay crítica en aquellos que son ya aptos para la crítica. Este callejón sin salida es un poco el de Brecht: fue hostil a la fotografía en razón (decía él) de la debilidad de su poder crítico; pero su teatro mismo nunca ha podido ser políticamente eficaz a causa de su sutilidad y su calidad estética.

Si exceptuamos el ámbito de la publicidad, en el que el sentido solo debe ser claro y distinto en

August Sander: Notario (por cortesía de la Sander Gallery, Washington)

razón de su naturaleza mercantil, la semiología de la Fotografía se limita pues a los resultados admirables de unos pocos retratistas. Para el resto, para las <<buenas fotos>> corrientes, todo lo mejor que podemos decir de ellas es que el objeto del habla, que induce, vagamente, a pensar. Y aún: incluso esto corre el riesgo de ser olfateado como peligroso. En último término, nada de sentido en absoluto, es más seguro: los redactores de Life rechazaron las fotos de Kertész, a su llegada a Estados Unidos en 1937, porque, dijeron ellos, sus imágenes <<hablaban demasiado>>; hacían reflexionar, sugerían un sentido – otro sentido que la letra-. En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*.

16

Un caserón, un porche con sombra, unas tejas, una decoración árabe deslucida, un hombre sentado apoyado contra el muro, una calle desierta, un árbol mediterráneo (Alambra, de Charles Clifford): esta fotografía antigua (1854) me impresiona. Es que, ni más ni menos, tengo ganas de vivir allí. Estas ganas se sumergen en mí hasta una profundidad y por medio de unas raíces que desconozco: calor del clima? mito mediterráneo, apolinismo? Desheredamiento? Jubilación? Anonimato? Nobleza? Sea lo que sea (de mí mismo, de los móviles, de mi fantasma), tengo ganas de vivir allí, *con tenuidad*, y



<<Es allí donde quisiera vivir...>>

Charles Clifford: *Alhambra (Granada)*. 1854-1856

esta tenuidad jamás la foto de turismo puede satisfacerla. Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser *habitables*, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa apartir de las vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia delante, hacia atrás, no se adónde de mí mismo. Doble movimiento de Baudelaire ha cantado en *Invitation au Voyage* y en *Vie Antérieure*. ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si yo estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir. Freud dice del cuerpo materno que <<no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él>>. Tal sería entonces la esencia del paisaje (elegido por el deseo): *heimlich*, despertando de mí la madre (en modo alguno inquietante).

17

Habiendo de este modo pasado revista a los *intereses serios* que despertaban en mí ciertas fotos, me parecía constatar que el stadium, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (*punctum*) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido del mundo) que podríamos llamar *fotografía unaria*. En la gramática generativa, una transformación es unaria cuando a través de ella una sola sucesión es generada por la base: así son las transformaciones: pasiva, negativa, interrogativa y enfática. La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la <<realidad>> sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna perturbancia. La fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la <<unidad>> de la composición la primera regla de la retórica vulgar (y especialmente escolar): <<El tema. dice un consejo dirigido a los aficionados de la fotografía, debe ser simple, libre de accesorios inútiles; esto tiene un nombre: búsqueda de unidad>>.

Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias (la foto unaria no es necesariamente apacible). Nada de *punctum* en esas imágenes: choque sí- la letra puede traumatizar-, pero nada de trastorno, la foto

puede <<gritar>>, nunca herir. Estas fotos de reportaje son recibidas (de una sola vez), es todo. Las hojeo, no las recuerdo; jamás un detalle (en tal o tal rincón) acude a interrumpir mi lectura: me intereso por ellas (igual que me intereso por el mundo), pero no me gustan.

Otra foto unaria es la foto pornográfica (no digo erótica: lo erótico es pornografía alterada, fisurada). Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre infenua, sin intención y sin cálculo. Como un escarapate que solo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias retrazando o distrayendo. Prueba a *contrario*: Mapplethorpe hace pasar sus grandes planos de sexos de lo pornográfico a lo erótico fotografiando de muy cerca las mallas del slip: la foto ya no es unaria, puesto que me intereso por la rigurosidad del tejido.

18

En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un <<detalle>> me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con una valor superior. Este <<detalle>> es el *punctum* (lo que me punza).

No es posible establecer una regla de enlace entre el *stadium* y el *punctum* (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir: las monjas <<se encontraban allí>>, pasando por el fondo, cuando Wessing fotografió los soldados nicaragüenses; desde el punto de vista de la realidad (que es quizás el del *Operator*), toda una causalidad explica la presencia del <<detalle>>: la Iglesia está implantada en estos países de América Latina, las monjas son enfermeras, las dejan circular, etc.; pero, desde mi punto de vista de *Spectator*, el detalle es dado por suerte y gratuitamente; el cuadro no tiene nada de <<compuesto>> según una lógica creativa; la foto es sin duda dual, pero dicha dualidad no es el móvil de ningún <<desarrollo>>, como ocurre en el discurso clásico. Para percibir el *punctum* ningún análisis me sería, pues, útil (aunque quizá, a veces, como veremos, el recuerdo sí): basta con que la imagen sea

suficientemente grande, con que no tenga que escrutarla (no serviría de nada), con que, ofrecida en plena página, la reciba en pleno rostro.

19

Muy a menudo el *punctum* es un <<detalle>>, es decir, un objeto parcial. Asimismo, dar ejemplos de *punctum* es, en cierto modo, entregarme.

He aquí una familia negra norteamericana, fotografiada en 1926 por James Van der Zee. El *stadium* es claro: me interesó con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una <<buenas>> foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo). El espectáculo me interesa, pero no me punza, es curioso decirlo, es el enorme cinturón de la hermana (o de la hija)- oh negra nodriza-, sus brazos cruzados detrás de la espalda a la manera de las escolares, y sobre todo sus zapatos con tiras (¿por qué una antigualla tan remota me impresiona? Quiero decir: ¿a qué época me remite?). Ese *punctum* mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura. No obstante, el *punctum* no hace acepción de moral o buen gusto: el *punctum* puede ser mal educado. William Klein ha

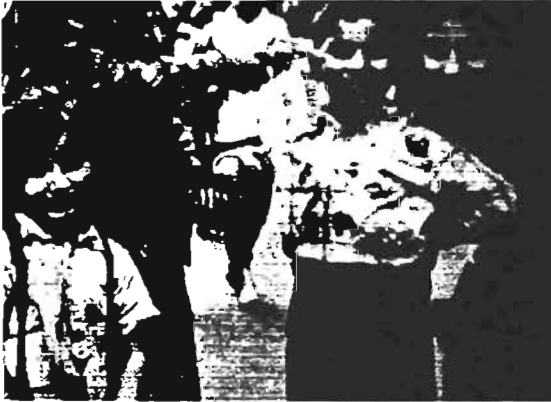


Los zapatos con tiras

James Van der Zee: Retrato de familia, 1926

fotografiado a los chiquillos de un barrio italiano de Nueva York (1954); es conmovedor, divertido, pero lo que yo veo con obstinación son los dientes estropeados del muchachito. Kertész hizo en 1926 un retrato de Tzara joven (con un monóculo); pero lo que observo, gracias a ese suplemento de vista que es algo así como el don, la gracia del *punctum*, es la mano de Tzara puesta sobre el marco de la puerta: mano grande de uñas poco limpias.

Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, mas o menos virtualmente, una fuerza de expansión.



<< Lo que yo veo con obstinación son los dientes estropeados del muchachito... >>

Esta fuerza es a menudo metonímica. Existe una fotografía de Kertész (1921) que representa un modesto violinista cingaro, ciego, conducido por un chiquillo; ahora bien, lo que yo veo, a través de este << ojo que piensa >> y me hace añadir algo a la foto, es la calzada de la tierra batida; la rigurosidad de esta calzada terrosa me produce la certidumbre de estar en Europa central; percibo el referente (aquí la fotografía se repasa realmente así misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *medium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?), reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumania.

Exista otra expansión del *punctum* (menos proustiana): cuando, paradoja, aunque permaneciendo como << detalle >>, llena toda la fotografía. Duane Michals ha fotografiado a Andy Warhol: retrato provocativo ya que en él Warhol se tapa la cara con las dos manos. No tengo ningún deseo de comentar intelectualmente este juego de escondite (esto es

stadium); pues, para mí, Andy Warhol no esconde nada; me da a leer abiertamente sus manos; y el *punctum* no es el gesto, es la materia algo repulsiva de esas uñas espatuladas, suaves y contorneadas al mismo tiempo.

20

Ciertos detalles podrían << punzarme >>. Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo. En *Shinohiera, Fighter Painter*, de William Klein (1961), la cabeza monstruosa del personaje no me dice nada, por que veo perfectamente que es un artificio de la toma de vista. Unos soldados sobre un fondo de monjas me habrían servido de



<< Yo reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumanía... >>

ejemplo para hacer comprender a mis ojos el *punctum* (allí realmente elemental); pero cuando Bruce Gilden fotografía juntos a una religiosa y unos travestís (Nueva Orleans, 1973), el contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto (sino incluso, cierta irritación). Así el detalle que me interesa no es, o peor lo menos no rigurosamente, intencional, y probablemente no es necesario que lo sea; aparezca en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo; dice tan sólo o bien que el fotógrafo se encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo

que el objeto total (¿cómo habría podido Kertész <<separar>> la calzada del violinista que pasea por ella?). La videncia del fotógrafo no consiste en <<ver>>, sino en encontrarse allí. Y ante todo imitando a Orfeo, ¡que no de vueltas sobre lo que él conduce y me da!.

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés una fulguración. Gracias a la marca de *algo* al foto deja de ser cualquiera. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un sotari, el paso de un vacío (importa un poco que el referente sea irrisorio). Cosa curiosa: el gesto virtuoso que se apodera de las fotos <<serias>> (investidas de un simple *stadium*) es un gesto



<< Yo separo todo saber,
toda cultura... lo que veo
es el inmenso cuello a lo Danton del chiquillo,
el dedil en el dedo de la chica...>>

perezoso (hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosear y apresurarse), por el contrario, la lectura de *punctum* (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera. Astucia del vocabulario: se dice <<desarrollar una foto>>*; pero lo que la acción química desarrolla es lo indesarrollable, una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan solo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente). Esto asemeja la fotografía (ciertas fotografías) al haikú. Pues la notación de un Haikú es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión

Lewis H. Hine: *Disminuidos en una institución*, Nueva Jersey, 1924

retórica. En ambos casos se podría, se debería hablar de *inmovilidad viviente*: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el haikú ni la foto hacen <<soñar>>.

En al experiencia de ombrenade, los negros sólo ven el la pantalla la gallina minúscula que en un rincón cruza por la plaza del pueblo. Tampoco yo, de los dos menores disminuidos de una institución de Nueva York Jersey (fotografiados en 1924 por Lewis H. Hine), veo apenas las cabezas monstruosas y los perfiles lamentables (esto forma parte del *stadium*); lo que veo, al igual que los negros de Ombredane, es el detalle descentrado, el inmenso cuello a lo danton del chiquillo, el dedil en el dedo de la chica; soy un salvaje, un niño-o un maniaco-, olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada.



<< Para mí, el *punctum*
son los brazos cruzados
del segundo grumete >>

El *stadium* esta siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo esta (espero no abusar de esas palabras). En su tiempo (1882), Nadar fotografió su Savorgnan de Brazza rodeado por dos jóvenes negros vestidos de marinero; uno de los dos grumetes, curiosamente, posa su mano

Nadar: *Savorgnan de Brazza*, 1882 Arch. Phot. Paris/ S.P.A.D.E.M.)

sobre la pierna de Brazza; este gesto incongruente posee todas las cualidades para atraer mi mirada, para constituir un *punctum*. Y, sin embargo, no lo es; pues cifro inmediatamente, lo quiera o no, esa postura como <<descocada>> (para mi, el *punctum* son los brazos cruzados del segundo grumete), Lo que puedo



<< Bob Wilson me subyuga, pero no consigo decir por qué...>>

nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno. Mapplethorpe ha fotografiado a Bob Wilson me subyuga, pero no consigo decir porqué, es decir, *dónde*: ¿es acaso la mirada, la piel, la posición de las manos, las zapatillas de básquet? El efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona insierta de mi mismo. Es agudo y reprimido, grita en silencio. Curiosa contradicción. Es un fagonazo que flota.

Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, sólo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum*. Al leer la foto de Van der Zee, creía haber localizado lo que me conmovía: los zapatos con tiras de la

negra endomingada; pero esa foto ha fermentado en mí, y mas tarde he comprendido que el verdadero *punctum* era el collar que la negra llevaba a ras de cuello; pues (sin duda) se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquella, permaneció guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana). Yo acababa de comprender que, por inmediato, por incisivo que fuese el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno).

En el fondo- o en el límite- para ver bien una foto vale mas bien levantar la cabeza o cerrar los ojos. <<La condición previa de la imagen, es la vista>>, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: <<fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos.>> La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de <<discreción>>, sino de música. La subjetividad absoluta no solo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imágenes el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: << Técnica>>, <<Realidad>>, <<Reportaje>>, <<Arte>>, etc.; no decir nada cerrar los ojos, ejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva.

23

Una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*. A los dos chiquillos subnormales de lewisH, Hine no les añadió en modo alguno la degeneración del perfil: la codificación lo expresa antes que yo, toma mi sitio, me impide hablar; lo que yo añadido- y que, desde luego, se encuentra ya en la imagen – es el cuello, el vendaje. ¿Es que acaso en el cine añadido algo a la imagen?-No lo creo; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*: de ahí, para mí, el interés del fotograma.

Sin embargo, el Cine tiene un interés que a primera vista la fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa bazin) no es un marco, sino

un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un <<campo ciego>> dobla sin cesar la visión parcial. Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen stadium, no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco.



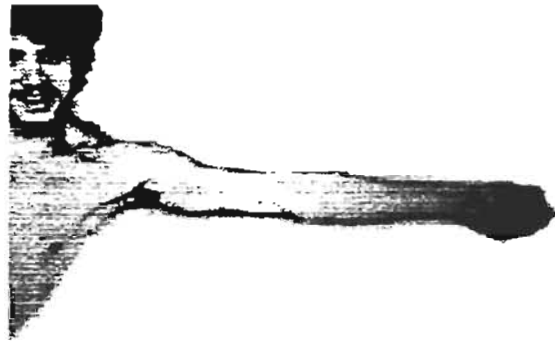
<< La reina Victoria, carente de toda estética...>>
(Virginia Woolf)

Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no selen: están anestesiados y clavados como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego: a causa de su collar redondo, la negra endomingada ha tenido, para mí, una vida exterior a su retrato; Bob Wilson, dotado de un *punctum* ilocalizable, me da ganas de conocerle. He aquí a la reina Victoria fotografiada (en 1863) por George W. Wilson: está a caballo, cubriendo dignamente con su falda la grupa del animal (esto es el interés hirtórico, el *stadium*); pero junto a ella, atrayendo mi mirada, un ayudante escocés con falda tiene cogidas las riendas de la montura: es el *punctum*; pues, aunque no conozca exactamente el estamento social de este escocés (¿doméstico? ¿caballerizo?), deduzco bien su función: vigilar la docilidad del animal: ¿y se pusiese de pronto a caracolear? ¿Qué sucedería con la falda de la reina, es decir con su *mejestad*? El *punctum*, fantasmáticamente, hace salir al personaje victoriano (es del caso decirlo) de la

George W. Wilson: *la reina Victoria*. 1863 (reproducido con el gracioso permiso de Su Majestad la Reina Isabel II)

fotografía, proporciona a esa foto un campo ciego.

La presencia (la dinámica) de este campo ciego es, me parezca, lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de su hornacina; a mi parecer, no hay *punctum* en la imagen pornográfica; a lo sumo se divierte (y aun: el tedio aparece pronto). La foto erótica por el contrario (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí. El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo mas allá de lo que ella misma muestra: no tan solo hacia <<el resto>> de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados. Este muchacho del brazo extendido



<<... la mano en su grado óptimo de abertura en su densidad de abandono...>>

y sonrisa radiante, aunque su belleza no sea en modo alguno académica y este medio salido de la foto, deportado al extremo hacia un lado del marco, encarna una especie de erotismo alegre; la foto me induce a distinguir el deseo pesado, el de la pornografía, del deseo ligero, del buen deseo, el del erotismo; después de todo, quizá se trate de una cuestión de <<suerte>>: la fotografía ha capotado la mano del muchacho del mismo Mapplethorpe, creo) en su grado óptimo de abertura, en su densidad de abandono: algunos milímetros de mas o de menos y el cuerpo intuido no se hubiese ofrecido de forma tan condescendiente (el cuerpo pornográ-

Robert Mapplethorpe: *Muchacho del brazo extendido*

fico, compacto, se muestra, no se da, no hay ninguna generosidad en él); la Fotografía ha encontrado el buen momento, el kairós del deseo.

24

Yendo así de foto en foto (a decir verdad, hasta ahora todas son del dominio público), había visto quizá como andaba mi deseo, pero no había descubierto la naturaleza (el eídos) de la fotografía. Había de convenir en que mi placer era un mediador imperfecto, y que una subjetividad educada a su proyecto hedonista no podía reconocer lo universal.

Debía descender todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la fotografía ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen. Debía hacer mi palinodia.

Beceyro, Raúl: *La historia de la fotografía en diez imágenes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980 (La Nueva Biblioteca 24). pp 65-115



Henri Cartier-Bresson es seguramente, hoy en día el más grande fotógrafo. Su obra se nos presenta como un conjunto coherente controlado, que manifiesta una concepción de la vida y de los hombres. No existe, sin embargo un "estilo" Cartier-Bresson, si por estilo entendemos un cierto número de procedimientos recurrentes, utilizados por el fotógrafo. Cartier-Bresson no tiene discípulos, y hacer una foto "a lo Cartier-Bresson" es imposible.

Sin embargo hay un cierto "tejido" que une las diferentes fotografías de Cartier-Bresson, y el análisis de cinco de sus fotos (cinco de las "mejores", aunque la selección pueda ser discutida), debe permitarnos establecer cuáles son los "temas" fundamentales que Cartier-Bresson desarrolla en su obra y mediante la utilización de que medios logra desarrollar esos temas.

Quisiera explicar por qué dedico tanta atención y espacio (aproximadamente la mitad de este libro) a un solo fotógrafo. En primer lugar (y espero que el análisis de sus fotos convencerá al lector) porque la obra de Cartier-Bresson es excepcional coherente, y al mismo tiempo compleja, lo que solo sucede con los más grande fotógrafos.

En segundo lugar porque unánimemente se considera que él ocupa el lugar central de la historia de la fotografía, central y único. En 1976 por ejemplo, Delpire comienza a publicar una serie de 40 libros, consagrados cada uno de ellos a un fotógrafo y que, en conjunto, establecería un vasto panorama del arte fotográfico a través de la obra de los fotógrafos más destacados. El número 1, inicio de la colección, está dedicado a Cartier-Bresson. (Por otra parte 16 páginas de la *Historia mundial de la fotografía* de Pollack reducen sus fotografías; y aun la *Historia de la fotografía* de Beumont Newhall, habitualmente

reservado con los fotógrafos que no son americanos, dedica 4 páginas enteras de las 200 del libro, al fotógrafo francés.)

Hay otro motivo para hablar extensamente de Cartier-Bresson. Acaba de salir, también editado por Delpire, un libro imponente; con el título de *Henri Cartier-Bresson Fotógrafo*, reúne 155 fotografías que sintetizan casi 50 años de trabajo (comenzó a fotografiar en 1931). Verdadera Suma, visión global de una obra ejemplar, la aparición "Cartier-Bresson" que se exhibe en París, retrospectiva vasta y definitiva.

Quizá entonces ha llegado el momento de acercarnos a la obra de Henri Cartier-Bresson para tratar de explicar (y de explicarnos) las razones de nuestra admiración.

El "centro" de esta fotografía de Cartier-Bresson es el niño, y el centro geométrico de la imagen lo constituye el rostro del niño. Si trazamos las diagonales la cabeza del niño quedaría "colgando" del ángulo formado en el centro por las dos líneas que unen los vértices.

Pero si al examinar esta foto nos limitáramos a analizar los elementos de la anécdota de la imagen (como los críticos literarios que se limitan a contar lo que pasa en un libro), y entonces, por ejemplo, hablaríamos de la crispación jactanciosa del niño (lo que quizá es causado por la presencia de la cámara), o de la clase social modesta a la cual el niño pertenece, o de los estragos del alcoholismo en la población francesa, me parece que estaríamos ignorando la significación real de esta imagen.



Paris, las provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard
Henri Cartier-Bresson, 1954

E
O
2

También sería caer en una trampa comenzar a hablar frente a esta fotografía de Cartier-Bresson (como por otra parte ante muchas de sus fotos) de la espontaneidad y la naturalidad del personaje, viendo solamente la parte más evidente y más engañosa de la concepción artística de Cartier-Bresson.

Porque justamente "lo natural", lo no perturbado por la presencia de la cámara es, en esta foto, modificado brutalmente por la intrusión del fotógrafo. El gesto del niño y su parodia de pose señala justamente que Cartier-Bresson no ha podido, aun cuando lo haya querido, limitarse a tomar un hecho real incontaminado. La sola presencia de la cámara ha modificado ese hecho y esa transformación es visible. Lo real ya no es lo que era antes de la aparición del fotógrafo, y éste, impotente. Debe resignarse a registrar algo cuya presencia del fotógrafo, manifiesta el grado primero, el más evidente de la modificación que su aparición produce. Pero en esta fotografía ese elemento primero no existe, ya que el niño que lleva las botellas no mira al fotógrafo, cuya presencia, sin embargo condiciona su actitud y sus gestos. Puede ser que en lo haya sido producido por la presencia, por ejemplo, de un compañero de juego que se encuentra a la izquierda del fotógrafo. Esto me parece, sin embargo, improbable, dada la posición del niño, directamente frente a la cámara, sin que nadie se interponga y pueda eventualmente, distraer su atención e impedirle advertir la presencia del fotógrafo.

El niño sabe, entonces, que está siendo fotografiado, y entonces se explica esa pose semialtanera, semiburlona, que crispa su rostro en un rictus ambiguo, impreciso. Curiosamente el rostro del niño, centro geométrico de la foto, es casi insignificante, debido a su imprecisión. (Sirve, sin embargo, como dato inicial, ya que permite advertir la presencia del fotógrafo.) Al mismo tiempo que desestima su "personaje central", su elemento anecdótico más evidente, y en consecuencia toda su anécdota, la fotografía de Cartier-Bresson comienza a exhibir su mecanismo, su lógica, su economía.

Si bien la presencia de la cámara ha modificado el elemento "central" de la foto (el rostro del niño) hasta el punto de esterilizarlo al hacerlo impreciso, hay otro elemento que el fotógrafo ha captado de manera inocente: son las manos del niño. Estas manos se aferran a la base de la botella, y los dedos, que casi no se ven, se curvan, coincidiendo con el hueco para sostener

mejor las botellas. De todos los elementos incluidos en la foto (quizá, entre otras razones, porque es el más neto, el más preciso, como veremos más adelante), estos dedos aferrados al hueco de la botella, tensos constituyen el dato de la realidad menos reductible a elemento estructurado, a organización; es el elemento que permanece "tal cual", en estado bruto. El espectador de esta foto, si mira con atención estas manos, no podrá evitar sentir, en sus propias manos, el borde frío del vidrio, y las puntas de sus dedos tocaran el fondo del hueco de la botella, y además advertirá el peso de las dos botellas sobre sus palmas dobladas. Sucede, en cierta medida, lo mismo que pasa ante la foto de un cuerpo abierto en la mesa de operaciones, o ante la imagen de tiro que en ese mismo momento destroza la cabeza del prisionero. En todos estos casos la anécdota tiende a avasallar la estructura de la foto a minimizar su organización. El hecho real, desnudo, se impone, casi separado de la imagen, en primer plano, entre la propia foto y el espectador.

Las manos ayudan al cuerpo del niño a sostener las botellas. Estas por su parte, son el único objeto brillante de la fotografía. Dentro de la opacidad general de la imagen, producto tanto del día nublado como del desenfoque que invade toda la parte superior de la foto, las dos botellas se separan netamente del resto; las estrías brillosas que corren a lo largo de la botella de la izquierda, el volumen marcado por la posición de los brazos y del cuerpo del niño, su dimensión enorme comparada con la estatura del niño, todo eso hace de las botellas objetos fundamentales, "de primer plano"

La zona de foco en esta fotografía está sobre el niño, que se ve nítido, en comparación de todos los objetos y personajes que están detrás de él. De esta manera los diferentes "planos" posteriores que se ven en la foto (casa blanca del fondo, autos estacionados, mujer que cruza la calle, mujer que camina por la vereda, niña con el moño blanco, niña que golpea las manos) resultan desdibujadas, a causa del enfoque, que convierte cada punto en un círculo, que a su vez se superpone y se confunde con los puntos-círculos contiguos. El desenfoque despoja a cada uno de esos elementos de sus particularidades distintivas: la mujer que se aproxima es un poco todas las mujeres, y al mismo tiempo no es ninguna; su rostro, una mancha blanca, y su vestimenta sin formas reduce la información

proporcionada por la fotografía a una cantidad insignificante. En realidad estos personajes son, antes que nada, formas, manchas, volúmenes.

Incluso se desconocen muchas cosas de estos personajes desenfocados. Esa niña que un paso adelante tiene, al parecer, algo en la mano, y si bien puede ser que esté golpeando sus manos, como he dicho antes, puede ser también que la foto haya captado el instante en que está levantando las manos, o llevando algo a su boca. Al colocar el foco en el niño que lleva las botellas, Cartier-Bresson reduce a la insignificancia todos los elementos que están detrás.

Pero eso no es todo. El rostro del niño y las botellas están más o menos, a la misma distancia de la cámara. En consecuencia están, en la misma medida, en foco. Pero la diferencia de materiales y de texturas produce una transformación: las botellas están más en foco, en comparación con el rostro del niño. (Siempre el foco es una noción relativa, porque depende del tamaño de la ampliación, del grano de la fotografía, del formato del negativo, del material fotográfico utilizado, de la iluminación, etc.

Es por eso que en "Provisiones el domingo a la mañana" podemos advertir, de atrás hacia delante, tres capas sucesivas y superpuestas, de definición y foco recientes. En el fondo de la zona de desenfoco, donde casas, calles, automóviles, mujeres o niñas. Se debaten contra la insignificancia de la imprecisión. Luego viene la zona de foco, donde esta el niño que transporta las botellas. Y finalmente, en el primer plano, están las propias botellas que, a causa de su textura y de sus brillos están más "enfocadas" que la zona de foco, aún más nítidas, más precisas, más netas que el rostro o el cuerpo del niño.

En "Provisiones el domingo a la mañana" la altura de la cámara es "normal", es decir la del ojo del fotógrafo. Como el personaje principal de la foto es un niño, el resultado es un plano en picado. En "Pequeña tejedora" Hine había bajado a la altura de los ojos de la niña para evitar el efecto que el plano picado parece producir inevitablemente: la situación de inferioridad del personaje tomado desde arriba. Pero acá Cartier-Bresson no quiere de ninguna manera "aplastar" al personaje, y por otra parte el espectador no tiene la impresión de encontrarse frente a alguien "inferior y aplastado". Sin embargo si Cartier-Bresson no quiere "aplastar" al personaje infantil, la elección de la altura de hombre para fotografiar al niño es un error. (Este es el

primero de los tres errores que Cartier-Bresson comete en esta foto, supuestos errores que son, por el contrario, elecciones deliberadas, ejes sobre los cuales gira la estructura de "Provisiones el domingo a la mañana").

Y sería, efectivamente, un error, si el plano en picado no tuviese en este caso una significación precisa: el niño está tomado desde arriba simplemente porque el fotógrafo no ha tenido el tiempo necesario para agacharse. Esta explicación no es tan secundaria como podría pensarse a primera vista, sino que apunta a uno de los temas centrales de "Provisiones el domingo a la mañana": el tiempo.

Las fotografías son imágenes fijas donde no existe el movimiento y en consecuencia donde no existe el tiempo. La fotografía no se desdramatiza en el tiempo, y la duración no es uno de sus elementos constitutivos; es simplemente un tema que como la condición obrera, por ejemplo, constituye el punto de partida de algunas fotos. Por medio de esa altura de cámara Cartier-Bresson habla de la fugacidad de un instante que puede ser captado únicamente si no se pierde ni siquiera la fracción de segundo necesaria para bajar la cámara a la altura de los ojos del niño.

El segundo eslabón del tema del tiempo, y además el segundo "error", es el horizonte oblicuo. El espectador tiene la impresión de que todos los personajes que aparecen en la foto están inclinados hacia la derecha, como si la línea del horizonte estuviese también inclinada, oblicua. Esta impresión se encuentra reforzada cuando miramos el borde de la casa que aparece sobre la cabeza del niño, y cuya prolongación dividiría la imagen en dos partes desiguales, asimétricas.

La impresión de que el horizonte está oblicuo, descendiente de izquierda a derecha, obedece a varias razones. En primer lugar es posible que la cámara, en el momento de producirse el disparo, haya estado inclinada hacia la izquierda; en segundo lugar, a causa de la posición de la cámara (más alta que el niño), el fotógrafo, en alguna medida, apunta hacia abajo, lo que contribuye a dificultar aún más la regularidad de las líneas horizontales. Finalmente el hecho de que el niño esté en una esquina, doblándola (la casa cuyo borde inclinado aparece detrás del niño está situada en la ochava) complica aún más las líneas de fuga de la imagen, y refuerza la impresión que tiene el espectador de que el horizonte está oblicuo.

Es sabio que el ojo humano produce

permanentemente una corrección del horizonte, y que aun cuando tengamos la cabeza inclinada percibiremos la línea del horizonte derecha. La foto de Cartier-Bresson muestra ese instante fugaz en que todavía no se ha efectuado la corrección, y por eso los personajes y los bordes de las casas aparecen inclinados. "Provisiones el domingo a la mañana" habla nuevamente, del tiempo; detiene el movimiento en un instante preciso, ese momento que no permite al fotógrafo que baje la cámara hasta la altura de los ojos del niño (que por está tomado "desde arriba"), ni al ojo que corrija las líneas, y entonces el horizonte está inclinado. Falta otro detalle, el tercer "error" de Cartier-Bresson: el pie cortado.

La fotografía muestra casi completamente el pie izquierdo del niño, aunque semioculto por la otra pierna, pero muestra sólo parcialmente la pierna derecha, ya que el borde inferior la corta un poco más arriba del tobillo; el pie no se ve.

Ese pie cortado denuncia un encuadre que "ya" no se adecua al material que enfrenta el fotógrafo; éste ha llegado un segundo tarde, segundo durante el cual la pierna derecha del niño ha dado ese paso que coloca el pie fuera de cuadro. Pese a los esfuerzos que ha realizado, tomando la foto desde su propia altura, y sin perder tampoco el tiempo de recomodar la horizontal, ese pie cortado registra el fracaso del fotógrafo, que ha llegado demasiado tarde. "Provisiones el domingo a la mañana" es, antes que la imagen de un niño con dos botellas de vino en las manos, la historia de la búsqueda de todo fotógrafo, el relato de sus intentos y la constatación de su fracaso.

Asistimos aquí al trabajoso, consciente, meditado intento de Cartier-Bresson de explicitar, en sus propias fotografías, sus ideas sobre la fotografía. Cartier-Bresson narra la historia de una derrota inevitable, la del fotógrafo, que corre desesperado detrás de un material (lo real) que no cesa de correr, doblando las esquinas, desapareciendo. Si la búsqueda del fotógrafo esta signada por el fracaso, de esta derrota Cartier-Bresson saca los materiales para edificar una victoria: sus propias fotografías.

"Provisiones del domingo a la mañana" no ilustra una imposibilidad material (porque él hubiera podido, si hubiese querido, bajar la cámara, corregir el horizonte e incluir el pie en el encuadre, o si dar dos pasos atrás y así tener el tiempo necesario para efectuar estas tres operaciones) sino que desarrollara un tema: la impotencia de todo fotógrafo en su carrera sin

esperanza detrás de lo real.

Coloquemos frente a "Provisiones de domingo a la mañana" y trataremos de ver lo que no es, la fotografía que Cartier-Bresson ha elegido no hacer; rectifiquemos entonces sus tres errores. Hagamos girar lentamente la cámara imaginaria hasta que el horizonte esté derecho, luego descendamos hasta el nivel de los ojos del niño y finalmente hagamos retroceder el tiempo e incluyamos los dos pies del niño.

Superpongamos ahora la foto de Cartier-Bresson y la versión corregida (altura a los ojos del niño, horizonte derecho, pie completo) que nuestra imaginación a fabricado; superpongamos la foto real y la foto "normal", la de Cartier-Bresson y la que sigue, dócilmente las indicaciones del sentido común, Nos encontramos con dos imágenes muy parecidas, ya que no difieren sino en los detalles que hemos visto. La foto de Cartier-Bresson esta ligeramente desplazada, como un calco defectuoso, o como una caricatura que, como todas las caricaturas, exagera la realidad para hacerla más clara. Este desplazamiento en primera instancia inexplicable (o explicable únicamente si se consideran esos tres detalles como errores del fotógrafo) de pronto, súbitamente, se ilumina con una explicación que, al mismo tiempo que lo aclara, revela una de las significaciones centrales de "Provisiones el domingo a la mañana."

En esta fotografía Cartier-Bresson se niega a dar una imagen complaciente del mundo, de armonía entre lo real y lo artístico, entre lo existente y lo que todavía no es. En primer lugar refuta la idea de un fotógrafo dominando el material, congelándolo. Se niega a considerarse, él mismo, ese ser superior que, un metro por encima del mundo real consagra, mediante la organización estable, conservadora, justamente esa superioridad. "Provisiones del domingo a la mañana" es inestabilidad, desequilibrio, búsqueda; exhibe los problemas, quizá las imposibilidades del trabajo artístico, en vez de mostrar un resultado muestra un proceso, en lugar de una obra, una estructura.

Creo, efectivamente, que uno de los temas centrales de toda la obra de Cartier-Bresson (que el análisis de los "errores" que comete en "Provisiones el domingo por la mañana" permite establecer), es la situación del conflicto permanente entre el arte y la realidad. Como consecuencia de esta situación conflictiva hay, por parte del fotógrafo una especie de escepticismo frente a la fotografía una descon-

fianza frente a los instrumentos de su trabajo.

El escepticismo es también sobre una utilidad, sobre el sentido de su tarea, y la duda se extiende a todo lo que el fotógrafo hace, incluso su acción en el instante preciso en que toma una foto, en el momento en que aprieta el disparador. Pero si el disparador (pese a la duda) es finalmente apretado, si el fotógrafo sigue haciendo fotos, es que el conflicto de Cartier-Bresson con la fotografía y el escepticismo sobre la justificación de su trabajo no constituye el único polo de su tarea. Porque si así fuera, si la desconfianza invadiera completamente el dominio de su trabajo artístico, Cartier-Bresson no hubiera hecho la mayor parte de sus fotografías. Las preguntas ¿qué estoy haciendo? Y ¿para qué? Que, implícitamente, Cartier-Bresson se plantea de manera permanente tienen, aunque sea indirectamente, un comienzo de respuesta. Este comienzo de explicación, este otro polo que ordena el universo de Cartier-Bresson me parece que se justamente el extremo opuesto del escepticismo y de la duda: es la confianza ciega en lo que está haciendo. Fabricando de la nada un objeto que antes no existía (y en consecuencia creando algo) y sintiéndose, por eso, casi un dios, Cartier-Bresson sigue haciendo fotos, manifestando de esa manera la soberbia del artista.

El escepticismo y la soberbia que encontramos no son los rasgos particulares de su carácter, simples elementos distintivos de su persona, sino más bien los componentes (contra directorios, paradójales, antagónicos) de toda actividad artísticas.

Frente a la realidad, frente al mundo, frente a la vida, el intento de fabricar objetos artísticos (fotografías narraciones, films) aparece a primera vista como un acto gratuito, sin justificación. La sociedad mira con una sonrisa irónica al paciente artesano, mientras éste fabrica afanosamente el objeto que nadie le ha pedido. Luego trata por todos los medios de vencerlo de la inutilidad de su trabajo y le ofrece actividades "parecidas", pero ellas si útiles, es decir remuneradas y adaptadas a la sociedad tal cual es. Al narrador por ejemplo, le indicará el camino de la información al fotógrafo la fotografía de moda (en los dos sentidos, la foto que tiene la moda como objeto y que a su vez, es ella misma, una moda). Para sobornarlo llegará a ofrecerle, a veces, el objeto que satisfaga, al mismo tiempo, todas las aspiraciones posibles: la novela que gana el gran premio, o el film

opositor, supuestamente crítico, que tiene un gran éxito de público.

La sociedad consigue así, utilizando los procedimientos mas adecuados a para cada uso, los argumentos a los cuales cada artista es más sensible, comprar a casi todos, produciendo incluso a veces el espejismo de la libre elección. Al artista responsable lo único que le queda es marginal y solitario, continuar su actividad pero sin bajar la guardia, sin disminuir la vigilancia. Por que él sabe que todos los instrumentos están contaminados por la ideología, y que ya no es posible una practica artística que sea inocente, ingenua, natural.

¿Qué estoy haciendo y para qué? Son preguntas que inevitablemente acompañan en nuestra época toda actividad artística. Y examinando atentamente sus instrumentos, el artista puede pensar que es la suprema acusación (en la irrealdad, en la inutilidad del arte) quizá se encuentre su justificación. El arte muestra lo que no es, quizá lo que todavía no es. Al presentar a los hombres todo lo que la sociedad actual les impide (en lugar de adecuarse, en razón de cualquier tipo de "utilidad", a esa sociedad) el arte se presenta como la única posición radical a lo existente, como la objeción global, total de la sociedad.

Es de ahí que salen las dos fuerzas antagónicas que organizan el universo de todo artista, y el de Cartier-Bresson en consecuencia. Como la estación espacial cuya órbita debe ser cuidadosamente calculada para impedirle tanto que sea catapultada al vacío como que termine por estrellarse en la superficie terrestre, la obrase ordena en torno a esos dos sentimientos: por un lado la sospecha de la completa inutilidad de su trabajo, lo que le lleva a examinar con desconfianza sus instrumentos, y por eso corta el pie del niño en "Provisiones el domingo a la mañana", y por otra parte, la convicción de que, pese a todo entre las posibilidades que el mundo le ofrece, la actividad artística es la única que le permite, hoy en día, compartir todavía el destino de los hombres.

Para tomar esta fotografía (pág. 81) Cartier-Bresson se coloca, quizá, en una pequeña explanada similar a la que atraviesa el joven (puede también suponerse que es una joven) que se acerca al pequeño patio donde se encuentran los dos hombres conversando; en una explanad, digamos similar y simétrica de la del fondo. De esta manera ese joven y el fotógrafo se hallan al mismo nivel. Para los otros tres

personajes, que se encuentran en ese pequeño patio (que está más "abajo" que la posición del fotógrafo) el punto de cámara es alto.



El plano en picado que se produce de esta manera jerarquiza los personajes: estos están situados en nivel "inferior" al del fotógrafo (para tres de esos cuatro personajes esto es cierto literalmente). Pero, sobre todo, lo que sucede es que sus miradas son incompletas, fragmentadas con relación a la mirada del fotógrafo que, por el contrario, puede abarcarlo todo.

Los dos hombres, mientras hablan se miran, la posición de la cabeza del joven que esta de espaldas indica que mira al joven que se acerca, quien a su vez lo mira, al mismo tiempo que mira hacia abajo en dirección de esos tres escalones que van a pisar tres segundos es decir tres pasos después.

Pero ninguna de estas miradas puede abarcar el conjunto que las incluye y que las excede. Arriba, viendo mejor, esta el fotógrafo.

Los cuatro personajes de la foto están unidos, de a pares, por las miradas. Podemos trazar por ejemplo, una línea que una mediante las miradas a los dos hombres (esta es una de las innumerables líneas que permitan establecer la estructura de una fotografía visualmente tan compleja como "Jerusalem"); con los dos jóvenes sucede lo mismo.

Las miradas no sólo permiten establecer líneas, sino también áreas. Si a las líneas-miradas agregamos, en cada caso, líneas que unan los pies y líneas que delimiten los cuerpos, hallaríamos dos zonas completamente dominadas por los personajes, enteramente ocupadas por cuerpos y por miradas. Los dos jóvenes, sus cuerpos y sus miradas, permitirían establecer un rombo casi perfecto, y los dos hombres una especie de rectángulo.

Por supuesto que la base de este rectángulo confiere al área de los hombres una mayor estabilidad. Mientras sus pies están sólida y completamente asentados en el suelo (incluso el anciano de la izquierda está apoyado en la pared, lo que obviamente aumenta su estabilidad), los dos muchachos están tomados en el momento en que caminan, y tienen entonces el pie levantado, en el aire. Los dos jóvenes están en movimiento y el hecho de que su zona sea un rombo (que se apoya en el pie izquierdo del joven de abajo) evidencia una oposición al universo estable de los dos viejos.

En "Jerusalem" advertimos dos núcleos diferentes, aislados, que no se tocan. Uno de estos centros está formado por los dos hombres, parados, casi inmóviles, y cuya zona de influencia determina una especie de rectángulo. El otro núcleo son los dos muchachos, jóvenes, en movimiento, y cuya área delimita un rombo. Estos dos universos se oponen; los personajes se dan, efectivamente, la espalda.

El espectador de esta fotografía no sabe qué lugar es éste, y por qué los personajes están ahí. Me parece que es una escuela, un lugar donde se enseña, que los dos hombres son religiosos y que los dos jóvenes son alumnos de esta especie de universidad religiosa. Están vestidos de acuerdo con la tradición (uno piensa en los seminarios o en las escuelas de monjas) y son formados para permanecer en la tradición. La iniciación está a cargo de los dos ancianos, y el aprendizaje se efectúa en el interior de la habitación a la cual se accede por la puerta abierta (otro núcleo de la imagen).

De un lado, entonces, están los que saben y enseñan (viejos y estables) y enfrente los que aprenden, los jóvenes que están caminando. El hecho de que veamos sólo dos profesores y dos alumnos, y no grupos numerosos, convierte en esos casos personajes en una especie de representantes, de símbolos (del saber, del aprendizaje) Existe, por otra parte, una estabilización del lugar, este edificio antiguo donde se repite, invariablemente, la ceremonia, y que hace pensar en las representaciones de las tragedias griegas en los teatros semiderruidos. Es como si este lugar fuese un decorado, construido especialmente para esta "puesta en escena".

La imagen está como dividida, verticalmente, en dos mitades, la de la derecha dominada por la luz del sol, y la de izquierda en la sombra. Ya desde el comienzo la coexistencia del sol y de la sombra obligaba a Cartier-Bresson a elegir.

Israel - Jerusalem (Judíos)
Henri Cartier-Bresson, 1967.

O bien exponer para la luz alta, en cuyo caso el sol aparecería "normal", pero la sombra penumbrosa y sin detalles, o bien exponer para la sombra, y entonces tendríamos detalles en los objetos colocados en la zona de sombra (podríamos ver bien en los dos hombres conversando), pero el sol aparecería exacerbado, calcinado todo lo que toca; ésta ha sido la elección efectuada por Cartier-Bresson.

El fotógrafo, por otra parte, ha elegido un plano general para tomar esta foto, lo que de alguna manera relativiza la importancia de los personajes ya aumenta la del lugar. Estos dos elementos (los personajes de un lado y el, digamos, decorado) son igualmente esenciales para la organización de la foto. Porque si tomáramos como referencia únicamente a los personajes, el encuadre aparecería desequilibrado. Al dividir la imagen en dos mitades mediante una línea vertical, ésta pasa por el joven que se dirige a la puerta. Podemos ver que la mitad de la izquierda aparece mucho más cargada, con los dos viejos hablando, mientras que a la derecha sólo tenemos el otro joven, que está, por otra parte, muy cerca de la línea central. Hay entonces un hemisferio en el que predominan los hombres y otro, el derecho, en que los verdaderos protagonistas son las líneas, las paredes, las barras metálicas, las superficies calcinadas por el sol.

Al quemar todo lo que toca, entonces, el sol produce dos modificaciones esenciales; en primer lugar equilibra el encuadre, y de esa manera contribuye a relativizar aún más la importancia de los personajes. Por otra parte al quitar los detalles a los objetos que están en su zona de dominación (pisos escalones paredes), los convierte en tonos, líneas, superficies, volúmenes. Al reducir la información sobre estos objetos, uniformados las texturas, Cartier-Bresson, mediante la luz del sol, acentúa el carácter geométrico del lugar, aumentando así el grado de abstracción de esos objetos casi sin función (puesto que forman parte de un contexto deshabitado) sin texturas, dado que el sol las ha, prácticamente, eliminado.

Varios elementos del decorado son enigmáticos. Tomemos, por ejemplo, esas dos puertas del fondo, con unas cortinas metálicas que hacen pensar en los viejos almacenes de pueblo, con dos barras metálicas cortadas por el borde superior de la foto, y que quizás sostienen unos toldos que protegen la entrada del almacén de los rayos del sol. Incluso la organización arquitectónica del lugar es complicada; por

ejemplo esos escalones que el borde derecho de la foto corta y que conducen igualmente (¿de dónde?) al pequeño patio. Pero el enigma más grande que plantea el lugar es esa puerta hacia la cual se dirige el joven del centro, verdadero punto ciego de la imagen, abertura que conduce al más allá de la foto, un "fuera de campo" extraño, ya que no es el fuera de un campo delimitado por los bordes del cuadro, sino por un objeto central.

En puerta, de metal, parece más reciente que la pared en la cual está colocada. Su marco, de madera esta como desenchajado en su parte superior y carcomido en la parte inferior. El umbral, ese reborde de material sobre el cual la puerta va a apoyarse cuando esté cerrada parece indicar una falta de adecuación entre abertura y puerta. La puerta tampoco coincide con ese patio; patio y puerta pertenecen a épocas diferentes.

Y hay también inadecuación y asincronismo entre esos personajes (peinados de esa manera, y con esas vestimentas) y el espectador de la foto. Ni el fotógrafo ni el espectador tienen acceso al aprendizaje religioso, y por partida doble; en primer lugar porque la enseñanza acontece del otro lado de ese umbral que el joven va a transponer, y en segundo lugar porque hay muchas cosas (costumbres, creencias) que los separan de los personajes que ellos si, van a participar del rito, rito que para el fotógrafo y el espectador es inaccesible.

Pero si el de la puerta abierta (que conduce a un fuera de campo que es el fuera de nuestra cultura) es el enigma mayor, no es el único. Me parece que de pronto, para el espectador, lo que aparecía como el encuadre estable, equilibrado, perfecto, que lo incluye todo, es más bien la incitación a la búsqueda de lo que está "fuera", más allá de los cuatro bordes, doblando por la callejuela del fondo por donde no pasa nadie, (a causa de la hora, o porque el lugar esta deshabitado) y que el joven que se acerca acaba de recorrer, viniendo hacia el ámbito del aprendizaje religioso, al que se accede transponiendo la puerta.

Me parece que Cartier-Bresson, en el momento de hacer la foto, como ahora el espectador, al mirarla, tuvo la impresión de encontrarse a personas diferentes, de los que todo le separa; ropa, barba, trenzas. Incluso el idioma en el que están escritos los carteles incomprensibles (es obvio que para quien estos carteles son comprensibles, se encuentra en una situación

diferente), o ese lugar vacío y antiguo, deshabitado, con paredes descascaradas y con escalones gastados por el paso de mucha gente durante mucho tiempo.

Pero la diferencia cultural, la observación de lo diferente, que es efectivamente uno de los temas de esta foto, y a pesar justamente de su carácter "temático", se encuentra aquí en relación con un elemento que a causa de su carácter "formal" parecería ser su contrario: la geometría..

Ya hemos mencionado algunos elementos geométricos: las líneas marcadas por las miradas de las parejas de personajes, y las áreas delimitadas por miradas y por cuerpos (el rombo de los jóvenes y el rectángulo de los viejos) Habíamos visto además que la línea vertical que divide la imagen en dos mitades pasa por el cuerpo del joven que se dirige hacia la puerta, quien se encuentra, entonces, en el centro de la imagen.

Pero hay otras líneas posibles. Si, por ejemplo prolongamos las dos barras metálicas cortadas por el borde derecho del cuadro veríamos que la inferior se estrella en el vértice inferior izquierdo; la barra superior marca por otra parte exactamente el punto medio del borde; "nace", así, de la mitad de la imagen.

El marco izquierdo de la puerta abierta coincidiría rigurosamente con la línea vertical que divide la imagen en tres partes iguales, marcando con precisión la tercera parte (el borde izquierdo de la puerta del fondo de la izquierda coincidiría con la línea que señala los dos tercios de la imagen).

Si continuamos trazando líneas, prolongando bordes, encontraríamos más coincidencias. Los personajes, por ejemplo, se colocan en posiciones simétricas, conservando proporciones, como obedeciendo a consignas estrictas, como respondiendo a un plan preestablecido: la joven que se acerca se ubica en una posición equidistante de la línea horizontal que dividiría la imagen en dos partes iguales (señalando la mitad de la foto, entonces) y del borde superior de la fotografía.

Por supuesto que ese plan preestablecido, premeditado, no existe, pero no debemos minimizar la importancia de la regularidad geométrica en las fotografías de Cartier-Bresson, y en esta foto en particular. El orden que Cartier-Bresson busca en medio del caos de la realidad encuentra su concreción en la geometría, y es mediante ella que el fotógrafo consigue ordenar, controlar la realidad.

"Jerusalem" muestra el triunfo de esa voluntad de control y de dominio. Se encuentra, por lo tanto, en las antípodas de "Provisiones el domingo a la mañana". En lugar de un pie que el borde del cuadro corta porque el fotógrafo ha llegado tarde, nos hallamos acá frente al fotógrafo que mira su materia (decorados y personajes) "de arriba" (el punto de cámara es alto) y que además elabora a través de los diferentes elementos de la imagen (zonas de sombra, objetos los propios personajes) una compleja red de simetrías. Nos encontramos aquí, entonces, con la soberbia del artista, como en "Provisiones el domingo a la mañana" nos encontrábamos con sus incertidumbres y sus dudas.

"Jerusalém" no es, por otra parte, la única foto de Cartier-Bresson en la cual éste manifiesta aquella soberbia. Con frecuencia encontramos fotografías suyas en las que, por ejemplo, el fotógrafo logra captar al ciclista aun cuando éste atraviesa velozmente el cuadro, o registra a la mujer que se aleja cuando ésta no ha logrado todavía desaparecer por una callejuela del fondo. Y también Cartier-Bresson consagra a veces su dominio en la cámara alta, en el plano general que incluye muchos personajes, en esa mirada que se revela superior a los personajes, porque ve cosas que ellos no pueden ver.

Alguien podría, en ese paso atrás que da el fotógrafo, o en la frialdad de la construcción geométrica, o incluso en ese ojo clínico que ve, al mismo tiempo que un personaje, tonalidades y texturas, y que finalmente inscribe ese personaje en una red de proporciones, alguien podría gritar victoria, y mostrar la prueba definitiva de la insensibilidad del artista, refugiado en su inhumano dominio, confesándose diferente de los otros hombres, usufructuando su impunidad; simplificando: la torre de marfil. Nada es más ajeno a Cartier-Bresson que esa coartada y que ese uso de su superioridad aparente. Si él da ese paso atrás y si organiza lo real mediante la estructura rigurosa es que, de esa manera, piensa, en primer lugar para él mismo y luego para todos los hombres, posibilitar una lectura del mundo hacer que la realidad sea comprensible, abarcable, que lo real sea, finalmente legible.

Y para ayudarse a él mismo y ayudar a los otros a leer el mundo Cartier-Bresson utiliza la tolerancia. Para su propio mundo, para su cultura, para sus regímenes políticos posibles, Cartier-Bresson tiene una mirada crítica (basta

para convencerse de ello, analizar las fotos que Cartier-Bresson ha hecho en los Estados Unidos (o en Rusia). Para lo diferente, por el contrario, su mirada se vuelve comprensiva, tolerante; en la medida en que se alude a otra cultura, a otras costumbres, a otra historia, en cuanto se abren perspectivas diferentes, entonces Cartier-Bresson examina con atención y con delicadeza. El modelo que él busca en la ausencia de un modelo; su elogio se dirige entonces al diferente, al marginal, al disidente.

En 1952 aparece en Francia un libro de fotografías de Henri Cartier-Bresson llamadas *Images à la sauvette* (Imágenes a escondidas). Como prólogo el propio Cartier-Bresson escribe un texto de once páginas que constituye hasta hoy la exposición más detallada y minuciosa de sus ideas sobre la fotografía. En ese texto Cartier-Bresson, entre otras cosas, dice lo siguiente:

"Para que un sujeto tenga toda su intensidad, las relaciones de forma deben estar rigurosamente establecidas. Debemos colocar la cámara en el espacio, en relación con el objeto, y es ahí que comienza el gran dominio de la composición. La fotografía es para mí el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, de líneas y de valores: el ojo recorta el sujeto y la cámara no tiene otra cosa que hacer que su trabajo, es decir imprimir en la película la decisión del ojo. Una foto se ve en su totalidad, de una sola vez, como un cuadro; allí la composición de una colisión simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se puede componer gratuitamente, hace falta una necesidad, y no se puede separar el fondo de la forma. En fotografías hay una plástica nueva, en función de las líneas instantáneas; trabajamos en el movimiento en una especie de presentimiento de la vida, y la fotografía debe tomar en el movimiento su equilibrio expresivo".

"Nuestro ojo debe constantemente medir, evaluar. Modificamos las perspectivas doblando rápidamente las rodillas; hacemos coincidir las líneas por un simple desplazamiento de la cabeza de una fracción de milímetros, pero esto sólo puede ser hecho a la velocidad del reflejo, lo que afortunadamente nos evita la tentación de tratar de hacer 'Arte'. Se compone casi al mismo tiempo que se aprieta el disparador, y colocando la cámara más o menos lejos del sujeto se dibuja

un detalle, o se subordina, o si no se es tiranizado por él".

"Sucede a veces que, insatisfecho, uno queda inmóvil, esperando que pase algo, pero a veces todo termina y no hay foto; otras veces, por ejemplo, alguien viene caminando, se le sigue a través del visor, uno espera, y dispara, y uno parte con la sensación de que hay algo en la cámara.

Después uno podrá divertirse trazando sobre la foto las líneas medias, las proporciones y otras figuras, y uno se dará cuenta que apretando el disparador en ese momento, uno ha fijado, instintivamente, lugares geométricos precisos sin los cuales la foto sería amorfa y sin vida. La composición debe ser una de nuestras preocupaciones constantes pero en el momento de fotografiar no puede ser sino intuitiva, porque ahí estamos frente a instantes fugitivos y las relaciones cambian constantemente. Para aplicar la regla de oro, el compás del fotógrafo debe estar en su ojo. Todo análisis geométrico; toda reducción a un esquema no puede, evidentemente, ser realizado sino una vez la foto hecha revelada, copiada, y sólo puede servir como materia para la reflexión".

El largo texto de Cartier-Bresson, por otra parte, será utilizado once años después, corregido, nuevamente como prólogo de otro libro: *Photographies de Henri Cartier-Bresson*. Ahora bien, este texto está encabezado por una cita del Cardenal de Retz (político y escritor francés del siglo XVII): "No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo".

Esta expresión "el momento decisivo", aparece desde entonces en cuanto texto se mencione a Cartier-Bresson (a tal punto que la versión en inglés de *Images à la sauvette* recibió el título *The decisive moment*); se supone, unánimemente, que describe una de las características esenciales de su trabajo.

Pero el lector que buscase en el texto de Cartier-Bresson, su explicación de "el momento decisivo", resultaría defraudado. Salvo por la inclusión de la cita del Cardenal de Retz, Cartier-Bresson no habla para nada de "momento decisivo". Nos encontramos, entonces, no con un concepto definido por Cartier-Bresson teóricamente, sino frente a una imagen que se ha convertido en una expresión que aparece invariablemente pegada a su nombre como si explicase todo, como si no fuese, justamente, una imagen, que necesita a su vez ser explicada.

Me parece que el elemento central del trabajo fotográfico es una fracción de segundo durante la cual se produce el choque, la colisión entre, por una parte el flujo de la realidad y, por otra parte, la experiencia del fotógrafo. Es como si el fotógrafo, durante años, hubiese estado preparándose para ese momento de confrontación directa con lo real, para esa posibilidad que se le ofrece de dominar, controlar, ordenar la realidad. A todo lo largo de esta preparación, incierta, de ese prolongado trabajo, por otra parte, cuyo resultado no es de ninguna manera seguro, durante todo el tiempo que dura el aprendizaje para cada foto, el fotógrafo se encuentra como suspendido, y siguiendo una trayectoria que quizá, en algún momento, coincida con ese orden tan paciente y largamente buscado.

Lo real, por su lado, se le presenta a cada momento como un espejismo, y es al mismo tiempo una trampa que debe eludir. Porque si el fotógrafo se equivoca y sucumbe a esta tentación, es decir si aprieta el disparador cuando lo real está inorganizado, caótico, desordenado, en este caso la acción del fotógrafo no hará más que reproducir el caos de la realidad, que duplicar lo real. Su foto será entonces insignificante, carecerá de razón de ser.

El fotógrafo está entonces tenso, alerta, eludiendo las trampas y esperando el momento en que se produzca el encuentro, la coincidencia entre su experiencia y lo real. Ese instante es llamado "el momento decisivo".

¿Pero en qué consiste ese "instante privilegiado" (que podría ser otra manera de llamarlo)? Una explicación podría ser la siguiente: los elementos de la realidad están "normalmente" dispersos, desordenados, caóticos, y en un momento preciso logran organizarse, ellos solos. En ese momento el fotógrafo toma la foto; su única obligación es estar presente en ese lugar y en ese instante, en ese momento de significación plena. Como se ve esta explicación de la imagen "el momento decisivo" tiende a minimizar el trabajo del fotógrafo, quien se limitaría a registrar el producto de un proceso al que permanecería completamente ajeno.

En esta fotografía de Cartier-Bresson vemos a dos prostitutas asomadas a las aberturas (especie de ventanas) de una puerta de madera. El borde izquierdo de la foto muestra un

pequeño trozo de la pared de ladrillo. Las dos mujeres se exhiben como mercaderías en esta versión modesta de las "calles del vicio" y están esperando un cliente eventual. Resulta evidente, entonces, que la espera es uno de los temas de esta foto.



Esto supone que las dos mujeres (como obviamente puertas, ventanas y pared) estaban ahí desde antes, y de ninguna manera han confluído durante 1/125 de segundo, confluencia o coincidencia que el fotógrafo ha registrado. La acción del fotógrafo no se reduce acá a la simple reproducción de lo real. Incluso lo podemos casi, ver, cuando se ha acercado a las dos mujeres, en búsqueda de la distancia que le permite (con el objeto que tiene la cámara), delimitar un encuadre que incluya, a la izquierda, una estrecha franja de ladrillo; luego se ha colocado frente a la mujer de la izquierda, buscando la altura de la cámara, antes de apretar el disparador. El momento decisivo no es aquí el instante en que la realidad, ella sola, se ordena, sino cuando el fotógrafo, ante una realidad casi invariable, logra mediante la estructuración de sus elementos específicos ordenar esa realidad. El fotógrafo resulta el elemento central de esta segunda explicación de la imagen "el momento decisivo".

Hay en esta fotografía un elemento fugaz, que en primera instancia podría ser un argumento para considerar que en una foto la realidad, ella sola, se ordena, pero finalmente, contribuye a reforzar el papel del fotógrafo como productor: la mirada de la mujer de la derecha. La mujer del segundo plana mira al fotógrafo. Esta mirada explícita la presencia del fotógrafo, quien, a la vez que se transforma en personaje (ausente) de la fotografía, contribuye a modificar visiblemente el hecho real. Su presencia,

México. Calle Cuatemoczin (prostitutas)
Henri Cartier-Bresson, 1934.

marcada no solamente por la mujer de la derecha, sino también por la mirada ausente y la semi-sonrisa de la otra mujer, transforma la realidad. En vez de fingir que el fotógrafo no existe, en lugar de pretender engañar al espectador haciéndole creer que se encuentra frente a la captación "natural" de un hecho real incontaminado, esta fotografía señala la presencia del fotógrafo, su intromisión y su rol central en el proceso de producción de la imagen.

La explicación ingenua de "el momento decisivo" suponía, en la ordenación "natural" de los elementos de la realidad, una preeminencia de lo real. "Calle Cuatemoczin" demuestra que esta explicación es inadecuada al menos para comprender una de las fotografías más conocidas de Cartier-Bresson. Aquí el fotógrafo no espera el instante en que los elementos de la realidad, por sí solos, se ordenan. El orden se origina, por el contrario en la organización rigurosa que viene "de afuera" y éste es, justamente, el trabajo del fotógrafo.

La mirada de la mujer de la derecha incorpora el fotógrafo a la serie de personajes de la foto. El fotógrafo mira, de frente, a la otra mujer. Cuerpos y miradas establecen un triángulo rectángulo, el vértice de cuyo ángulo recto es la mujer de la izquierda. En este triángulo (fotógrafo, mujer de la izquierda, mujer que mira, fotógrafo) se perciben todos los elementos de tensión de la foto: en primer lugar la mirada del fotógrafo (dirigida sobre todo a la mujer del primer plano), luego la mirada que esta no dirige al fotógrafo (las pupilas semi-cerradas ocultan casi completamente sus ojos), pero se a lo cual es evidente que ha percibido la presencia del fotógrafo, lo que determina su actitud a su gesto, luego tenemos la línea (de fuerza) que une a las dos prostitutas, personajes similares y solidarios; y finalmente cerrando el círculo (en realidad cerrando el triángulo) la mirada que la mujer de la derecha dirige al fotógrafo, lo que evidencia su presencia, manifiesta la transformación que esta presencia del fotógrafo produce en el hecho real y además indica la justa perspectiva para poder entender la expresión "el momento decisivo". Es el instante en que el fotógrafo, mediante la estructura rigurosa, logra controlar el flujo de lo real, consigue darle una significación.

Tomemos ahora aisladamente cada una de las mitades en que el reborde de la puerta divide la fotografía. En la parte derecha tenemos una especie de desdibujamiento de la mujer, y de

esa manera el fondo negro, del cual ella no logra despegarse, parece invadir su cuerpo y su cabeza. La única anomalía en esta pintura "tradicional, normal" es el codo, que sobresale del cuadro e invade el marco del retrato, como si desbordara los límites de la representación.

Si en la mitad derecha percibimos una sola anomalía (el codo que sobresale, que desborda la tela" en el retrato de la mujer de la izquierda la situación es francamente escandalosa. Todo el modelo (cabeza, cuerpo, brazos) desborda completamente el marco (en los dos sentidos, el de madera que rodea la tela, y el marco de referencia que al modelo un lugar asignado, fijo) y avanza hacia el artista (pintor, fotógrafo) con aire de desafío.

No me parece que examinado este aspecto de esta fotografía de Cartier-Bresson insinúa una especie de "superioridad" de la fotografía con relación a la pintura (lo que podría suponerse dado que aquí la fotografía puede todavía incluir lo que la pintura ya no puede más incluir), pero me parece que esta foto al hablar, a su manera, de la relación pintura-fotografía, pone en evidencia ciertas cuestiones.

En primer lugar que en Cartier-Bresson (tanto en su obra como en su reflexión) hay una especie de tensión entre la fotografía y la pintura (o el dibujo). Ante la magnitud de la obra fotográfica de Cartier-Bresson resultaría simplemente ridículo hablar de una especie de complejo de inferioridad del prácticamente de la fotografía (arte tosco, innoble, mercantil, al servicio de un mundo sin sentido) junto al arte establecido y donde el producto puede ser completamente controlado, como es la pintura o el dibujo. Hay ahí, sin embargo, un conflicto.

Hay que pensar incluso, que la fotografía antes de Cartier-Bresson (y en consecuencia para el propio Cartier-Bresson) aparecía como una actividad secundaria, y que para el joven Cartier-Bresson son la elección de la fotografía como rama del arte a la cual dedicarse ha sido una insolencia, un desafío.

Esta audaz elección de Cartier-Bresson (ser fotógrafo) puede ser, sin embargo, explicada. El carácter secundario, desdeñado, de la fotografía se ve compensado por el hecho de ofrecerse al practicante como un vasto territorio virgen en el cual todo es posible; marginal, el fotógrafo es también descubridor y colonizador del nuevo continente.

Cartier-Bresson ha dicho que siempre lleva libritos de reproducciones que examina

atentamente, analizando las proporciones. Por supuesto el habla de reproducciones de pinturas, no de fotografías, el arte "mayor" parece ser más adecuado para informar y para enseñar.

Hay además, en su obra, fotografías que aluden directamente a la pintura, por ejemplo la número 27 de la Colección Cartier-Bresson de la Bibliothèque Nationale de Paris, cuyo título es "Francia, Paris, Jardín des Plantes, 1974", y donde el desenfoque produce un efecto similar a la pincelada.

Con esto no quiero de ninguna manera insinuar que la de Cartier-Bresson pueda ser explicada por medio de ejemplos pictóricos, o que el mismo pueda ser comparado a un pintor. Este procedimiento, que consiste en asociar algún arte reconocido (pintura o literatura) para legitimar el arte plebeyo (cine o fotografía), que parece inevitable en los escritos sobre la fotografía o el cine, quiere ser aquí evitado. Simplemente señalado uno de los elementos de la obra de Cartier-Bresson que quizá pueda ayudarnos a leer algunas de sus fotografías.



Cartier-Bresson está en esta fotografía (otra de sus imágenes más difundidas) "detrás" de los cuatro personajes, a los cuales parece lograr sorprender sin que ellos se den cuenta. Aparentemente nos encontramos frente a un hecho que el fotógrafo ha registrado inocentemente, sin perturbarlo, sin que su presencia haya modificado actitudes o gestos. La realidad, ella sola, se ha organizado durante una fracción de segundo, ese instante fugaz en que el vino que sirve el señor con sombrero colma el vaso; ese mismo instante en el cual la mujer de la derecha parte en dos el hueso de pollo que tiene en la mano.

Para tomar esta foto puede también pensarse que el fotógrafo se ha colocado en el

único lugar posible, en la suave pendiente que desciende hacia el río, y que está entonces ligeramente "arriba" de los personajes. En consecuencia cualquier otro fotógrafo hubiese hecho, de encontrarse en su lugar, aproximadamente la "misma" fotografía. Veamos en detalle si es cierto que hay tanta pasividad del fotógrafo.

En primer lugar, y teniendo en cuenta que la cámara se encuentra detrás de los cuatro personajes (casi podríamos decir "entre" esos personajes) puede pensarse que el fotógrafo, que está viendo lo que los personajes ven, comparte su punto de vista. Pero mi parece que esta aparente actitud de simpatía se encuentra, en realidad, profundamente modificada. Porque el fotógrafo, colocado ligeramente por encima de esos personajes, y en lugar de adherir dócilmente a sus opciones, les impone "su propio punto de vista. La aparente neutralidad del fotógrafo se ve brutalmente destruida por un hecho que salta a los ojos: el fotógrafo ha eliminado el horizonte.

Efectivamente en esta fotografía no hay línea del horizonte, y de esta manera los cuatro personajes parecen no estar viendo más allá de cinco o diez metros de la orilla. Esta visión limitada no es de ninguna manera la tienen "naturalmente" cuatro personas sentadas al borde del río, sino que es la que el fotógrafo les hace tener. De esta manera emite una crítica sobre estas dos parejas disfrutando de un picnic dominical, pero que en realidad no ven "más allá de sus narices".

Lo que acabo de decir, en cuanto a la crítica emitida por Cartier-Bresson, parece estar en contradicción con la primera impresión que tienen los espectadores de esta fotografía. Lo que se percibe en primer lugar es un hecho lleno de placidez y de calma. Estos personajes distribuidos armónicamente en el cuadro, están viviendo un momento de goce, de alegría, de verdad. Hay allí una especie de comunión, un momento de exaltación y de plenitud.

Pero si pese a eso los personajes son, en cierta medida vistos críticamente por el fotógrafo, y si su visión "estrecha" (en realidad "corta") es denunciada en esta foto, me parece que no son criticables como individuos sino que son criticados como miembros de una clase social. Frente a nosotros tenemos a cuatro burgueses. Utilizo el término burgueses teniendo en cuenta su etimología (los cuatro personajes de la foto son evidentemente ciudadanos), y en el sentido más amplio posible de la palabra, es decir incluyendo

lo que podría llamarse pequeña burguesía (estos personajes son, quizá, comerciantes). Si me creo, digamos autorizado, frente a esta fotografía, a hablar de la "burguesía", es porque me parece que la propia foto efectúa una especie de incitación. Porque aquí el fotógrafo despoja a cada uno de estos personajes de sus rasgos particulares distintivos, individuales, que carecen, así, como se dice, de "señas particulares". De esta manera los elementos genéricos, globales, generales, adquieren una importancia mayor. La mujer de la izquierda que mientras come está mirando la barca es un poco todas las mujeres que, con su marido y una pareja de amigos salen el domingo. Su gesto está cargado de una significación que excede su persona. Análogamente casi podemos decir que una clase social empuña la botella de vino, de cuya boca estrecha surge el chorro espeso que llena el vaso.

En la crítica que, mediante la eliminación de la línea del horizonte, efectúa Cartier-Bresson de la burguesía, me parece que hay un indicio que permite percibir otro de los temas de su obra, el, digamos, tema de " las clases sociales".

Efectivamente con frecuencia en las fotografías de Cartier-Bresson, los personajes remiten inmediatamente, y de manera imperiosa, a sus situaciones sociales, al grupo al que pertenecen, a las condiciones materiales de su existencia. Los personajes de Cartier-Bresson están señalando, como con el dedo, su ubicación en la sociedad; son, de esta manera, histórica y socialmente definidos, precisos.

No quiero decir con esto que Cartier-Bresson sea lo que se llama habitualmente un "fotógrafo social", ni que su aporte sea fundamentalmente sociológico. Pero me parece que si, por ejemplo, frente a "Provisiones el domingo a la mañana" el espectador puede comenzar a analizar los "errores" cometidos por Cartier-Bresson, es que hay una primera instancia material que, sin esfuerzo aparente, el fotógrafo logra concretar. De alguna manera para que el pie cortado tenga un sentido es necesario que el espectador perciba, de entrada, un niño cuyas vestimentas definen como perteneciente a una clase social modesta y que, en esta mañana de domingo, en un barrio parisino, va a comprar "provisiones", en realidad las bebidas, que en la familia, pero sobre todo el padre, necesita.

Por supuesto que de la misma manera que Cartier-Bresson no se limitó a realizar el documento que registrara pasivamente el hecho real, si el espectador de "Provisiones el domingo a la mañana" se limitara a hablar, por ejemplo, de los estragos del alcoholismo en la población francesa, estaría desechando elementos fundamentales para comprender la estructura de esta fotografía (los tres "errores", por ejemplo). Reso simétricamente, para que el análisis de estos tres "errores" permita percibir esa estricturación, son necesarias las precisiones que Cartier-Bresson efectúa mediante, por ejemplo, la tela del pantaloncito o el gesto "adulto", descarado, con el cual el niño enfrenta al intruso, al fotógrafo. De esta manera esta fotografía informa sobre la clase social a la cual el niño pertenece y las costumbres de esa clase social.

Me parece que hay ahí, en la permanente búsqueda de precisión de la posición social de sus personajes, otro punto de tensión en la obra de Henri Cartier-Bresson. Por origen y por formación él pertenece a la gran burguesía, lo que ha seguramente facilitado, materialmente, su actividad de fotógrafo. Esta actividad, sin embargo, lo coloca al margen de su clase de origen. El joven cuyo destino previsible esa seguramente, continuando la tradición, atender los negocios familiares, elige la actividad artística, lo que lo convierte casi en una oveja negra en un renegado. Descasado, marginal, lo vemos deambulando por el paisaje social.

Las elecciones de Cartier-Bresson producen una doble marginidad. Hijo de industrial, elige el arte; artista, él elige fotografía. Hay ahí dos infracciones a la normalidad que, me parece, han originado, tanto la una como la otra, temas que Cartier-Bresson desarrolla en su obra. De ese Cartier-Bresson pintor que no existe, y de ese Cartier-Bresson proletario (o por lo menos perteneciendo sólidamente a un grupo social preciso) que tampoco existe, quedan, especie de cicatrices, dos problemas, dos temas, dos polos. Seguramente varias sus fotografías pueden ser leídas considerando estos dos elementos.

En "Domingo a orillas del Marne", entonces, Cartier-Bresson omite la línea del horizonte (priva de perspectiva a sus personajes) lo que le permite criticar a estos burgueses apaciblemente sentados en el borde del río. Este es el primer indicio que nos permite dudar de lo que

se nos decía, que el fotógrafo no hacía otra cosa que reproducir pasivamente un hecho real. Pero falta la prueba definitiva e irrefutable de que esta imagen es el producto del trabajo del fotógrafo y de ninguna manera un alco de la realidad: Cartier-Bresson ha simplemente hecho desaparecer un personaje del grupo que está sentado junto al río.

Si tomamos una lupa, o aún mirando sin lupa, peor atentamente la fotografía, advertimos que junto a la cabeza del hombre con gorra, a su izquierda, hay una mancha más bien oscura que seguramente son los cabellos de un personaje que ese hombre oculta casi completamente. Ese quinto personaje (del cual se ve, además sus cabellos, una parte de su cuello) es posiblemente una niña, hija de una de estas dos parejas.

La existencia del personaje oculto permite explicar (el espectador se explica) la disposición de los otros cuatro personajes (los personajes visibles) sobre la hierba; sin la niña estos personajes estarían, en la realidad, excesivamente desparramados, como si no formaran parte del mismo grupo. Para la foto, por el contrario, los cuatro personajes están perfectamente dispuestos, y esta disposición satisfactoria justamente es lo que ha impulsado a Cartier-Bresson a hacer desaparecer el quinto personaje. Para el fotógrafo esa niña estaba de más, era innecesaria, y entonces hacía falta "borrarla", ponerla fuera de campo, lo que resultaba imposible, salvo si se la ocultaba detrás de otro personaje, lo que hizo Cartier-Bresson.

Pero en el momento en que, frente al grupo de burgueses al borde del río, Cartier-Bresson conseguía controlar el flujo de lo real, ocultando el quinto personaje, en el momento en que disponía los cuatro personajes "útiles" en el cuadro, cuando el hombre del sombrero llenaba el vaso de vino y la mujer de la derecha cortaba el hueso de pollo, en el momento en que Cartier-Bresson apretaba el disparador en ese mismo momento la niña oculta desplazaba su cabeza hacia la izquierda y, apareciendo ligeramente detrás del personaje con gorra, tan ligeramente que sólo mirando la fotografía a la lupa del espectador puede advertirlo, destruye, mínimamente, ese orden tan obstinada y largamente buscado.

Aquí tenemos otra prueba de esa lucha sin cuartel entre el orden que la organización artística quiere imponer, y el desorden que la realidad desliza a cada momento. Aun en esta fotografía, la más ordenada y controlada foto de Cartier-Bresson, y pese a que el fotógrafo, violentando el hecho real, ha eliminado a un personaje, y por la súbita intromisión de una mancha imperceptible a primera vista, la realidad declara que no está vencida, y hace todo para que el fotógrafo no está vencida, y hace todo para que el fotógrafo fracase.

Y si Cartier-Bresson no fracasa es porque incorpora esta imposibilidad del fotógrafo a su propio trabajo de fotógrafo. Y uno advierte entonces la relación que hay entre el pie cortado del niño en "Provisiones el domingo a la mañana" y el cabello de la niña oculta en "Domingo a orillas del Marne"; del "fracaso" real en el intento por ocultar a la niña, sale el "fracaso" temático del pie cortado. Incorporada como otro tema la maldición que pesa sobre el fotógrafo resulta exorcizada.

Creo que la mayoría de los espectadores de "Domingo a orillas del Marne" no perciben el quinto personaje. Estoy seguro de que Cartier-Bresson no solamente lo ha visto, sino que de la reflexión sobre ese "fracaso" surgió el tema del fracaso. La respuesta de la niña oculta es el pie cortado. Quince años después Cartier-Bresson corta el pie del niño e incorpora así a sus temas el del conflicto permanente entre el arte y la realidad.

Henri Cartier-Bresson lleva una vida completamente alejada de toda actividad mundana. Aun hoy, en que su celebridad es notoria, y en donde no hay un solo escrito sobre la fotografía que no lo mencione, aún hoy su reticencia a presentarse en público o a dar entrevistas es evidente. El último reportaje concedido por Cartier-Bresson apareció en el diario Le Monde el 5 de septiembre de 1974.

Incluso es conocido el hecho de que no hay imágenes de Cartier-Bresson, fotos en las cuales él aparezca. Su resistencia a la publicidad llega al extremo de no asistir a la inauguración de su reciente exposición retrospectiva, o de desechar todo tipo de recompensa oficial.

En 1968 Cartier-Bresson escribió: "Actualmente

la intensa utilización de imágenes, gracias a los medios de comunicación de masas confiere a los fotógrafos responsabilidades siempre nuevas. Es indiscutible que existe una ruptura entre los imperativos económicos de nuestra sociedad de consumo y las exigencias de los que testimonian sobre nuestro tiempo. Esto nos afecta a todos, y debemos más que nunca velar para no dejarnos separar de lo que es el mundo y lo humano”.

En esta fotografía manos y rostros se disponen sobre un fondo negro. Las vestimentas, que son también negras, se confunden con el fondo, formando así parte de él. Los rostros presentan todas las gradaciones posibles de grises, desde el casi blanco frente de la segunda mujer (contando desde la izquierda), hasta el casi negro de la frente de la cuarta mujer.

Uno se pregunta dónde está colocada la luz que ilumina estos rostros, y si se examina con atención la imagen, quizá pueda responderse que la fuente de la luz está situada a la izquierda del fotógrafo, y más bien arriba. También puede pensarse que cada uno de los personajes ha sido iluminado separadamente, utilizando todas las luces necesarias, o aun puede suponerse que cada uno de estos rostros ha sido fotografiado aisladamente, y reunidos gracias a un montaje posterior; rostros dispuestos después, cuidadosamente, sobre la hoja negra.

O si no se trata de un montaje quizá nos encontremos frente a actores, dispuestos así por Cartier-Bresson, obedeciendo sus órdenes y esperando, con el gesto previamente convenido, el instante en que el fotógrafo apriete el disparador.

En realidad el espectador de esta foto sabe perfectamente que no está frente a un fotomontaje ni delante de actores que obedecen las instrucciones de Cartier-Bresson, pero pese a eso percibe el control extremo de esta fotografía, imagen en la frontera de la fotografía “no armada”, con todas las apariencias de la puesta en escena, con la marca del orden artístico. Tocando con las manos los límites de sus posibilidades como fotógrafo (y constatando la existencia real de esos límites, como veremos más adelante, en los detalles anómalos que pretenden destruir el orden) en esta fotografía Cartier-Bresson agota las posibilidades de la fotografía, estira el resorte casi hasta que se rompe.

Si hubiese que elegir una sola foto representativa del trabajo de Cartier-Bresson, una especie de símbolo de su obra, y mucho más que, por ejemplo, “Domingo a orillas del Marne”, me parece que habría que elegir esta fotografía. Ya sé que una foto no puede, ella sola, informar sobre todas las facetas de un artista como Cartier-Bresson; incluso una antología o una selección debe, normalmente, dejar insatisfecho (pienso, por ejemplo en las nueve fotografías incluidas en el capítulo Cartier-Bresson de la Historia de Pollack), pero en “Funerales de un actor del Kabuki” me parece que se pueden ver, si uno lee atentamente la imagen, los elementos centrales del trabajo de Cartier-Bresson.

Estos rostros y estas manos evolucionando sobre el fondo negro parecen desplazarse en el vacío, en un espacio inexistente. Los cinco personajes de esta foto forman una especie de ronda, y sus trayectorias articulan un círculo, que reúne y que limita a los personajes. Pero por otra parte, y en oposición a la idea se ronde en la que participarían los personajes, uno tiene la impresión de que las cinco mujeres, rozando los bordes o dirigiéndose hacia ellos, están a punto de superar los bordes, saliendo fuera de la imagen.



Frente a esta fotografía el espectador comprende que los límites del encuadre, los bordes del cuadro, tienden a diluirse, a desaparecer. Esta foto no tiene límites, y en ella los personajes incluidos en el cuadro son de la misma naturaleza que los que están afuera. La fuerza centrífuga de la imagen arroja sus personajes fuera dentro del cuadro, en el mundo.

Japón Tokio. Funerales de un actor de Kabuki
Henri Cartier-Bresson, 1965.

Exactamente en las antípodas de tantas fotos con encuadres "armónicos" en esta imagen el encuadre se percibe como "perfecto" en el preciso instante en que deja de existir. La obra de arte se dice en la realidad en el punto culminante de su existencia autónoma. Cuando el rigor y el control parecen completos, entonces el arte es libre; cuando parece separarse completamente de lo real, la obra reencuentra la realidad.

En el centro de la imagen vemos una especie de cartel con signos orientales, que parece colgar del techo de la habitación donde están las mujeres. Por algún detalle (la nuca de la mujer número tres), sin embargo, puede pensarse que esa banda negra con caracteres blancos está colocada, digamos, "entre" las mujeres (y por eso ocultaría casi completamente la nuca de la tercera mujer). En cualquiera de los dos casos dicho cartel (cuya significación literal sólo sabe quien conoce el idioma japonés) alude, como los carteles pegados en las paredes, en "Jerusalem", a otra cultura. Hay además aquí otro elemento: la representación del dolor.

Cada uno de esos rostros marca un estado, un elemento del duelo; juntos conforman una especie de friso. Aislado de los cuerpos (que en esta foto prácticamente no existen, a la excepción de formas insinuadas por un pliegue casi imperceptible de las túnicas), estos rostros se transforman en máscaras, que interponen entre el sentimiento de dolor y el espectador, la barrera de la representación, de lo mediado.

En esta ceremonia fúnebre cada uno de los personajes cumple el rol que le está reservado. Como en una representación teatral (y en todas partes del mundo las ceremonias funerarias tienen algo, o todo, de una representación, con sus actores, principales y secundarios, con los gestos previsible codificados, con las reacciones consideradas "normales" y las infracciones a las reglas, ellas también previstas, y luego con la presencia de los espectadores, que están ahí para certificar que el ritual se cumple), en esta fotografía gestos y actitudes parecen haber sido previamente ensayados, corregidos, sincronizados. Incluso los pañuelos utilizados por dos de las cinco mujeres para secar sus lágrimas parecen elementos de utilería destinados a reforzar la representación.

No todos los personajes tienen pañuelos, porque si así fuese el pañuelo sería un objeto banal desaparecería como elemento de significación. Los dos personajes con pañuelos los disponen, milagrosamente, de tal forma que contribuyen a construir la estructura de la fotografía. Supongamos por un instante que la mujer de la izquierda hubiese tomado el pañuelo con la otra mano, y hubiese enjugado las lágrimas de su ojo derecho. En este caso la mano hubiese estorbado el paso de la luz, y el borde del cuadro hubiese cortado la mano; el encuadre habría entonces quedado desequilibrado. Lo mismo habría pasado si la mujer del frente hubiese también tomado el pañuelo con la otra mano.

Pero no solamente en esta fotografía las dos mujeres toman sus pañuelos con la mano "que deben": uno puede advertir que cada una de ellas lo toma de una manera diferente, e inclinan sus cabezas, la de la izquierda ligeramente, la del frente completamente (de tal manera que ocultan su cara y la luz refleja en la tela resplandeciente).

Estos rostros claudicantes, inclinados sobre los pañuelos y colocados en el primer plano, contrastan con la línea clara, definida de la cabeza y el gesto adusto de la joven de la derecha (la quinta mujer a partir de la izquierda). Por un momento el espectador tiene la impresión de encontrarse frente a un único personaje, y que la ronda reúne todas sus edades, sus actitudes, sus gestos, sus sentimientos.

La ronda, por otra parte, permite comenzar a enhebrar la historia (o las historias) que esta fotografía cuenta, en cualquiera de las cinco etapas del círculo, en uno u otro de los cinco personajes. A partir de ahí, siguiendo el círculo en el sentido contrario a las agujas del reloj, desarrollar esa historia.

Actores, celebrantes, las cinco mujeres parecen seguir pacientemente el orden preestablecido del rito, de la ceremonia fúnebre, de la representación teatral de la obra artística. El fotógrafo controla, ordena, modifica de manera imperceptible un gesto, la posición de un dedo o el pliegue de un pañuelo, y llegado el momento, cuando todo forma parte de, y contribuye a establecer, un orden, entonces aprieta el disparador.

Abajo, a la izquierda, se ve una mancha blanca, regular (que posiblemente es un sobre, o que puede ser un cinturón blanco, u otro objeto), cuya presencia es inexplicable. Cortada por el borde derecho de la imagen, hay otra mancha grisácea que parece ser la oreja de un personaje que estaría de frente al fotógrafo y que a su vez ocultaría a otra mujer, cuya frente aparece débilmente, junto al pañuelo del personaje de adelante.

Sobre, oreja y frente son, nuevamente, pruebas de la resistencia de lo real.

En el libro *Visage d'Asie*, donde se incluye esta foto, y pese a que Cartier-Bresson no modifica nunca el encuadre de sus fotografías, se ha producido un reencuadre de los bordes inferior y derecho de la imagen. De tal manera se ha eliminado tanto el sobre como la oreja; eliminar el tercer detalle imprevisto (la frente) hubiese exigido la modificación drástica del encuadre original.

Pero comparando una y otra versión uno advierte que si bien en *Visage d'Asie* se eliminan dos factores de perturbación, dos anomalías que indican el más allá, el "fuera de campo", y que al mismo tiempo señalan la realidad, el "fuera del arte", esta eliminación destruye un elemento dialéctico esencial para la comprensión de la obra de Cartier-Bresson.

Porque si los diversos "temas" que hemos percibido en sus fotografías, y que hemos tratado de señalar a lo largo de este texto, pueden de alguna manera confluír en uno solo, éste sería justamente el de la relación conflictiva del arte y la realidad. Y es de este conflicto que informan la oreja, del sobre o la frente.

Enemigo mortal de la actividad artística, induciéndola permanentemente a la confusión, introduciéndose subrepticionalmente y destruyendo así el orden que trabajosamente el fotógrafo intenta construir, lo real es asimismo la justificación última del trabajo artístico. Arrojando luz sobre un hecho histórico o sobre un aleteo casi imperceptible del alma humana, el fotógrafo debe mantener la realidad a distancia, evitando enredarse en sus accidentes, para finalmente, luego del trayecto sobre la cornisa, zambullirse en los brazos de lo real. En eso consiste la tarea del fotógrafo.

Viendo las fotografías de Cartier-Bresson, que son frecuentemente tan mal leídas, y frente a las cuales se pasa sin detenerse lo suficiente, y luego de constatar la inmensa riqueza de su obra, que hemos tratado de insinuar en este texto, uno siente una especie de vértigo ante todo lo que está ahí, disponible, esperando al espectador eventual que se acerque, y comience a mirar, a leer, a comprender.

Un hombre político decía que "el hombre expresa en el arte la exigencia de la armonía y de la plenitud de la existencia, es decir los bienes más preciados de los que la sociedad de clase lo priva". Análogamente Adorno dice que "el arte muestra a los hombres, tal como éstos son (...) la imagen posible del hombre" y que "ese arte está en representación de aquello que podríamos ser".

En esta inadecuación de arte y sociedad, de la cual es un ejemplo la lectura insuficiente a que son sometidas las fotografías de Cartier-Bresson, en esa riqueza que nos damos el lujo de desdenar, está un rasgo definitorio de nuestra sociedad y de nuestro tiempo. Enceguecidos, ofuscados, caminamos por un laberinto de fotografías son lograr percibir nada.

Nuestra época, que todos califican unánimemente como la era de la imagen, en realidad, y si faltara la prueba definitiva ahí está la inmensa obra de Cartier-Bresson, casi intocada, virgen, en realidad es la época de la ceguera.

Henri Cartier-Bresson nació en Chanteloup, cerca de París, el 22 de agosto de 1908,

Villareal Macæias, Rogelio y Juan Mario Pérez Oronoz: *Fotografía, arte y publicidad*. México, Federación Editorial Mexicana S.A., 1979 (Serie Arte, Ciencia y Sociedad 1). pp. 17-49



E
O
3

EN PRIMER TÉRMINO, debemos mencionar la acentuada carencia de cultura estética y en consecuencia artística en el individuo medio de nuestra sociedad. Este fenómeno de ninguna manera es casual. La atención del sujeto ha sido acaparada casi por completo por los medios masivos de información (algunos prefieren llamarlos de comunicación); estos, por su parte no pueden dejar de cumplir la función que tienen asignada. La de transmitir y reforzar constantemente la ideología dominante (en nuestro caso, la de la burguesía nacional y la representante de los intereses extranjeros, y ofrecer al individuo una salida fácil y engañosa para sus múltiples problemas.

El cine comercial, la radio, la televisión, la prensa (las fotonovelas, etc.) y la publicidad —en imperceptible complicidad con otros aspectos ideológicos de estado, como la iglesia, la escuela, la familia etc.— han conformado en el individuo una falsa concepción del mundo y, por consiguiente, de los valores estéticos. De esta manera se relega al sujeto del fenómeno artístico, fenómeno al que difícilmente tiene acceso y que se origina y consume en un reducido sector de la sociedad. Se le ofrecen, en cambio formas burdas y de carácter comercial para satisfacer su espíritu; se le condiciona para que goce o sufra con productos de ínfima categoría y así se le mantiene en un estado pasivo y conformista. En esta situación, difícilmente se propiciara un acercamiento y un entendimiento de las artes por arte del gran público.

Aun así la pintura y la música, que son las manifestaciones artísticas más conocidas, son vagamente reconocidas y aceptadas como arte por la mayoría, aun cuando no sé este en contacto con ellas o no se comprendan. Pero

otra vez no es este el caso de la fotografía. La enorme capacidad de la fotografía para transmitir representaciones más o menos fieles de la realidad puede conferirle un carácter peligroso y hasta subversivo para los grandes intereses burgueses. Sin embargo esta misma capacidad es utilizada exitosamente por la misma burguesía. ¿Cuál es el resultado?, Las mentiras que en forma de pies de foto aparecen en la gran prensa y que tienen por objeto encauzar el objeto del lector — espectador en contra o a favor de determinada acción o ideología. Un ejemplo sería (como hubo miles) una fotografía en que aparecieran algunas fotografías en que aparecieran algunos muertos y heridos en la guerra de Vietnam contra Estados Unidos. Si el pie de la fotografía expresara que el ataque fue efectuado por fuerzas comunistas lo más seguro es que la opinión del sujeto fuera desfavorable para con estas últimas. En cambio, si bajo la misma foto se leyera que el ataque fue perpetrado por tropas estadounidenses, tal acción se justificaría con un texto similar al siguiente: “Las fuerzas norteamericanas liberaron el poblado X, hasta ayer en poder de los guerrilleros del Vietcong”. Este ejemplo muy bien puede ser representativo del papel que representa la fotografía en nuestro sistema. No es, de ninguna manera, un intento de comunicación, ni siquiera de información, es un intento de por ocultar o tergiversar lo que acontece en la realidad. De ahí que cuando se habla de fotografía artística la mayoría de la gente asume la actitud de que se está mencionando algo que no existe. Por otra parte, tal concepto podrían aplicarlo sin duda a las pequeñas “obras de arte” que llenan las páginas de sus álbumes familiares. Todo intento de manifestación artística por medio de la cámara es visto, pues, con menosprecio, incredulidad o no es tomado en serio.

El panorama para la fotografía solo cambiara en la medida en que se comprendan las causas que la mantienen en tal situación y en la medida en que se propongan y practiquen soluciones concretas. Esto atañe principalmente, a los artistas de la cámara y a los críticos interesados verdaderamente en la fotografía como expresión artística.* A manera de epílogo para el presente inciso, transcribo las opiniones de tres estudiosos del arte en relación con la sociedad, y cuya reflexión puede ayudarnos a comprender mejor el problema que nos ocupa.

"Toda obra autentica imprime profundamente en nuestro espíritu y en nuestro corazón el sello de la belleza del ser humano: crea por lo mismo, la exigencia de reproducir en la realidad cotidiana la misma dignidad y la misma belleza y nos hace insoportable todo lo que afea, humilla y mutila a los hombres." (Roger Garaudy.²)

"La vida del arte es paralela a la vida de la sociedad, es testigo y acusador de la misma" (Michel Ragon.³)

"En el curso de las edades, hasta el inicio de la época moderna, no se concibe la existencia de una sociedad sin arte o de un arte carente de significación social. Solo una sociedad cuya sensibilidad se ha desarrollado por las artes puede tener acceso a las ideas..."

II. LOS ELEMENTOS DEL ARTE

PARA CONSIDERAR formalmente a la fotografía como una manifestación artística, debemos conocer primero las cualidades o factores que originan y conforman el fenómeno mismo, esto es, las características inherentes a toda obra de arte. Paralelamente observaremos la relación que guardan estas con la fotografía.

1. La concepción subjetiva o la creatividad

Indudablemente, la parte mas importante de una obra de arte lo es el momento en que es concebida en la mente del artista; hablamos del proceso subjetivo de creación: la *creatividad*. Desde el momento mismo en que el fotógrafo-autor concibe una idea, es inútil negar la existencia de este importante factor en la fotografía. De la misma manera en que el escultor o el pintor visualizan su obra antes de materializarla, el fotógrafo hace lo propio antes de la toma o, incluso, de la impresión

2. La forma

Otro punto muy importante es la *forma*. Necesariamente, el artista debe proporcionar una forma concreta y específica a su idea; en nuestro caso, la fotografía se apeg a las reglas y formas comunes a las artes visuales. Al igual que ellas, se vale de "formas, líneas, texturas o superficies de los sujetos, el juego de tonalidades en el color", así como de "una serie de alternativas y variables de origen técnico".⁴

3. La técnica

La técnica se perfila como otra característica común a las artes. Todos los artistas, invariablemente, se ven obligados a servirse de una técnica específica para dar forma concreta a su obra. La cámara y el laboratorio representan para el fotógrafo exactamente lo que los pinceles y las superficies para el pintor o la piedra y los cincelos para el escultor. Ahora bien, entendamos la técnica como el conjunto de procedimientos de que se vale el artista para materializar su obra y pensemos en que la fotografía es precisamente una de las formas de expresión que cuenta con un mayor número de variantes y recursos de tipo técnico y, por tanto, capaz de concretizar con un mínimo de distorsión las infinitas concepciones elaboradas en la mente del fotógrafo. Sería ciertamente absurdo que, contando con un arsenal técnico inmenso, el fotógrafo fuera incapaz de recrear e interpretar a su modo la realidad. La constante búsqueda de nuevos caminos no es exclusiva de las demás artes.

4. La ideología

Por ultimo, también como un elemento del arte, aparece la ideología. Esta puede formar parte de la obra de arte de manera implícita o explícita, consciente o inconsciente, puede ser de vanguardia o conservadora. Los artistas y su obra han desempeñado siempre un importante papel en la historia del hombre. Con palabras de Marcel Breazu: "El arte es una de las formas practicas de percepción espiritual del mundo, el conocimiento del artista toma forma en una realización material. Esta forma material de su percepción representa una condensación y una cristalización de la conciencia artística de su época, de su nación y de su clase. ... el artista impone la realidad al lector, al oyente o al espectador por la imagen artística, y *no mediante un argumento retórico exterior a ella*" (Subrayado mío). El papel del arte es el de un vehículo entre la realidad y nosotros, pasando por la interpretación subjetiva de esa realidad. Podemos, pues, tomar partido con respecto a esa realidad por medio del arte. La fotografía, que nos ofrece una visión propia de la realidad, desempeña en este aspecto un importante papel. Puede ser, y lo es, como ya vimos, un poderoso transmisor

² Las manifestaciones artísticas fotográficas han tenido últimamente un importante incremento tanto en producción como en exhibición. Cada vez son más numerosas las exposiciones fotográficas en galerías oficiales y privadas. Esto es de significativa importancia, por cuanto significa la paulatina aceptación de la fotografía artística por parte del público, aun cuando en la mayoría de los casos, las obras exhibidas son de mala calidad, poco originales o están favorecidas por circunstancias típicamente mexicanas como el influyentismo o el compadrazgo, además de aquellas que se exponen por reflejar el punto de vista oficial, sin tener en cuenta, desgraciadamente, el valor artístico de la obra.

consciente o no— de la ideología burguesa. En fuerte contraste, la fotografía artística, impregnada de una ideología cuestionante y revolucionaria, puede ser uno de los factores mas importantes en el proceso de concientización de las mayorías. En la practica, este fin trata de alcanzarse por medio de las actividades de los incipientes grupos fotográficos, exposiciones populares, publicaciones especializadas y, en general, de la prensa independiente. La fotografía artística cumple con los requisitos que conforman al arte.

Como complemento de este capítulo, presento un esquema que pretende simplificar al máximo la comprensión del proceso de creación artística y las relaciones que guarda con la realidad. Se anexa una necesaria explicación que permite seguir en riguroso orden cada uno de los cuadros y su significado, así como las múltiples vinculaciones de estos con otros factores (el objetivo: la realidad, y el subjetivo: su interpretación).

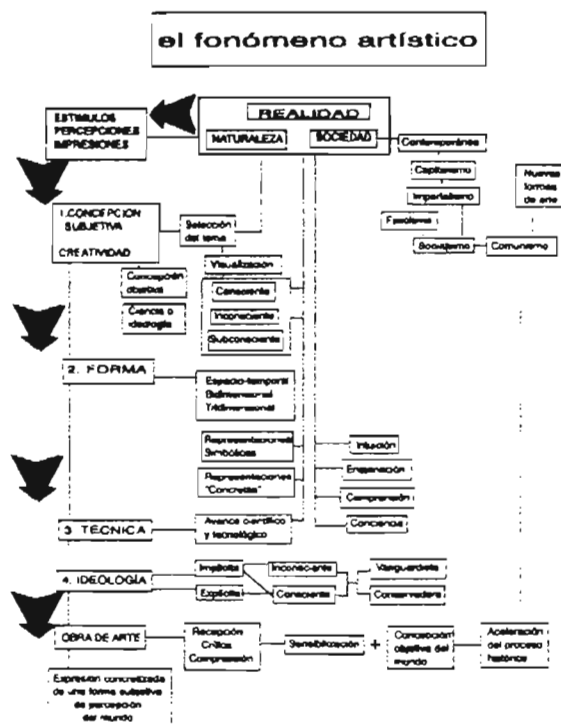
La máxima sencillez con que se elaboro este esquema no significa de ninguna manera que el proceso de creación artística sea igualmente así de simple. Al contrario, este aspecto es digno de ser tratado profundamente por dos ramas de la ciencia: la sociología y el psicoanálisis,* es decir, deben fundamentarse aun mas los nexos vital es del arte con la realidad y con el mundo de la mente y la imaginación.

Este esquema pretende, de manera general, evidenciar la existencia de un patrón, de un modelo único (con las variantes que imponen la técnica y la forma) al cual se atiene el proceso de creación artística, esto es, el camino seguido por el artista desde su particular percepción de la realidad hasta la materia-lización de su obra.

En la parte superior está el cuadro REALIDAD, que incluye otros dos: NATURALEZA y SOCIEDAD. Estas dos conforman nuestro mundo objetivo, la realidad, que provee al hombre, al artista, de ESTIMULOS, PERCEPCIONES e IMPRESIONES. (izquierda).

Un proceso psíquico da lugar a la elaboración de una CONCEPCION SUBJETIVA, a la CREATIVIDAD, que podemos llamar también "idea" o "inspiración". Los cuadros pequeños *concepción objetiva* y *ciencia o ideología*, indican que la CONCEPCION SUBJETIVA, aun cuando conserve este carácter, puede acercarse o estar influenciada por las concepciones objetivas de la ciencia

o (a veces) de la ideología. Obviamente, la selección de tema se hace partiendo de la realidad, aun en los casos en que esta es irreconocible o esta excesivamente distorsionada (el arte abstracto o el surrealista, p.e.). El artista, en esta etapa de la creación, imagina la obra, efectúa una visualización de la misma. La visualización también tiene sus raíces en la realidad; esta es aprehendida y transformada por el aparato psíquico y sus entidades: consciente, inconsciente y subconsciente.



El cuadro FORMA, se refiere al momento en que el artista comienza a materializar su obra, a otorgarle forma concreta y definida. Tal puede ser de carácter espacio-temporal, como el cine, la música, la literatura, etc., o bidimensional, como la pintura, la grafica, etc., o tridimensional, como la escultura, la arquitectura, etc., y cualquier nueva forma o posible combinación entre las anteriores, cuyos limites serian únicamente los de la imaginación y los de la técnica. La FORMA puede adquirir representaciones simbólicas, creadas por el inconsciente, a su vez moldeado y condicionado por circunstancias específicas de la sociedad. Lo mismo sucede

* Ya terminado este trabajo, me enteré de la existencia de un interesante libro, cuya lectura recomiendo ampliamente, y que viene a reforzar en gran parte algunas de las ideas expuestas aquí. El autor es Daniel E. Schneider, y el título *El psicoanalista y el artista*, FCE. col. Popular 132, México, 1974.

con las representaciones "concretas con la diferencia que estas conservan un mayor parecido con la fuente original, con la realidad. Para proporcional forma a su obra, el artista se vale de una serie de recursos, instrumentos, herramientas, forma de usarlos, es decir, se vale de la TÉCNICA, que será tanto mas refinada y compleja mientras mayor sea el *avance científico y tecnológico de la sociedad*.

El sistema de ideas y conceptos de determinada corriente política o filosófica, es decir, la IDEOLOGÍA, con la cual se identifique el artista, o bien que se le hay a inculcado de manera inconsciente a lo largo de su vida, se refleja también, de una manera u otra, en su obra. Por cierto, hay temas en los que la IDEOLOGÍA se hará evidente y otros en que prácticamente será imposible descubrir cual es; pero como se dijo, el tema y su importancia pueden denotar la inclinación ideológica del artista, aun cuando este niegue comulgar con alguna.

La IDEOLOGÍA, sea cual sea, siempre aparece de manera implícita, esta en la obra, aun cuando aquella adquiera a veces un carácter explícito, obvio, evidente. Si la ideología es explícita es, por tanto, consciente y puede ser de carácter vanguardista (revolucionaria) o conservadora (reaccionaria, apática). Si, en cambio, se manifiesta de manera *implícita* la ideología podrá ser *inconsciente* (el artista no es consciente de la ideología que porta) o *consciente*, y podrá ser también de carácter *vanguardista o conservadora*. Tales ideologías resultan de un mayor o menor grado de *comprensión y conciencia* del mundo, de la realidad, así como del grado de *enajenación* del artista o su *perspicacia en la intuición*.

La conjunción de los cuatro factores mencionados origina la OBRA DE ARTE, a la que finalmente podemos definir como *una expresión concretizada de una forma subjetiva de percepción del mundo*.

Ahora bien, la inmensa mayoría de las obras de arte no llegan a ser conocidas por la gente, y muchas veces tan solo las conocen los allegados al artista. Esto significa que hay dos clases de arte, aquel que permanece oculto, olvidado, y el que es conocido, y reconocido, que impacta de manera profunda al público. Esto es, hay un arte *trascendente*. La trascendencia se la otorga, de manera general, la originalidad del tema (contenido), la forma de tratarlo, la perfección en la técnica y la fuerza ideológica de la obra: *el genio*, el talento. Las creaciones artísticas

trascendentes de la burguesía lo son en la medida en que obligan o causan que la clase trabajadora responda con un arte cualitativa superior, más trascendental. El arte, producto de la realidad, reproduce sus mismas contradicciones, transporta a este piano la lucha de clases, sublimada y disfrazada pero siempre existente. La OBRA DE ARTE importante, trascendente, que afecta de un modo u otro a determinada clase social o bien a la sociedad en su conjunto, continua su camino de la siguiente manera. Existe una *recepción* por parte del público, este la observa, la conoce, la disfruta o la sufre. Un sector especializado, la *crítica*, analiza la obra de manera mas profunda, reconoce su verdadera importancia (aunque debemos tener en cuenta que el juicio de la critica esta inclinado hacia cualquiera de las ideologías predominantes, la conservadora y la vanguardista) y facilita la *comprensión* de la obra al receptor. El disfrute de la obra, su critica y su *comprensión*, incrementan la sensibilidad del receptor, hay una *sensibilidad*. Esta facilita el acceso a la cultura, a nuevas ideas, que pueden proporcionar, en un momento, una *concepción objetiva del mundo* al receptor. Este comprenderá, entonces, que el proceso histórico tiene sus propias leyes; que es irreversible; que la sociedad avanza de manera natural hacia formas superiores de organización (feudalismo, capitalismo, imperialismo, socialismo); que las circunstancias señalan el momento en que estos cambios deben producirse y la manera en que la participación del hombre produce una *aceleración del proceso histórico*, que llevara finalmente al *comunismo*, la ultima etapa de la sociedad, en la que el hombre podrá por fin desarrollar todas sus capacidades productivas y creadoras en su beneficio, y en la que, creemos, se desarrollaran *nuevas formas de arte*. El arte, como expresión de vanguardia, puede constituirse en un poderoso factor revolucionario en un valioso aliado de la ciencia y en un intermediario entre esta y las masas.

III. LA FOTOGRAFIA COMO EXPRESION ARTISTICA

CONCUERDO CON EL punto de vista de D'Arcy Hayman: 1

"El arte es descubrimiento, ahondamiento". Basta pensar tan solo en la aplicación al arte fotográfico de la microfotografía, la fotografía astronómica, la fotografía estroboscópica, los rayos X, los innumerables efectos técnicos, etc.,

por medio de los cuales el artista diversifica y enriquece su obra.

"Medio de expresión". A través de la fotografía, el artista de la cámara exterioriza sus sentimientos o impresiones.

"Testimonio". La fotografía se ha constituido, por derecho propio, en uno de los más fieles testimonios — documentos — con que cuenta la civilización moderna.

"Interpretación". En el arte, como cualidad inherente a este, la interpretación que se suscita en el receptor puede ser tan variada como el número de personas que reciben el estímulo de la obra.

"Instrumento de cambio". Por lo común, el artista busca cambiar y mejorar la condición humana. Independientemente de la interpretación que el artista se forme de la realidad, siempre se encuentra en el deseo latente e idealista o vivo y objetivo, de ver transformada esa misma realidad en otra mejor.

"Enriquecimiento". Como ya vimos, gracias a los efectos técnicos, miles de nuevas imágenes enriquecen de manera constante la experiencia y cultura visual de nuestra época.

"Integración. El arte, y la fotografía, por tanto, establece relaciones entre el mundo de la imaginación y el mundo físico de la realidad objetiva. Adolfo Sánchez Vázquez, en su libro *Las ideas estéticas de Marx*, escribe: "Aunque el objeto artístico puede cumplir —y ha cumplido a lo largo de la historia del arte— las funciones más diversas: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, etc., solo puede cumplir estas funciones como objeto *creado* por el hombre. Cualquiera que sea su referencia a una realidad exterior o interior ya existente, la obra artística es, ante todo, una creación del hombre, una *nueva* realidad. La función esencial del arte es ensanchar y enriquecer, con sus creaciones, la realidad ya humanizada por el trabajo humano".⁵

Los límites entre arte y fotografía, si es que alguna vez existieron, han desaparecido.

IV. LOS SIMBOLOS Y EL PROCESO DE CREACION ARTÍSTICA

JUAN ROURA PARELLA escribe: "Toda obra de arte es el resultado de un complicado y enigmático proceso creador". El poeta Baudelaire,

citado por Roura, afirmaba que "el arte es el resultado de la razón y el cálculo".⁴ Estas opiniones contrastan notablemente con aquellas otras que pretenden atribuirle al arte orígenes y características misteriosos y hasta místicos. Es verdad que son escasos los estudios serios y profundos dedicados a tratar de esclarecer el tema, pero los pocos autores que se han interesado por el han aportado considerable e importante material. Particularmente, los científicos sociales se formulan las siguientes cuestiones: ¿Como se concibe la obra en la mente del artista? ¿Por que se transforma la realidad objetiva en algo tan distinto y de formas tan caprichosas?, y algunas otras más relacionando y ubicando el fenómeno artístico dentro de la sociedad. Por cierto, este problema constituye uno de los más complejos dentro del conocimiento humano.

Sin embargo, se acepta de manera general la afirmación de que el arte es un conocimiento intuitivo de la realidad. Inherente a la condición humana es la creación de símbolos, aspecto que deberemos tener muy en cuenta ya que, en la creación artística, siempre han intervenido los símbolos.* Incluso las imágenes fotográficas más objetivas, pasan a constituir símbolos en la mente del autor. ¿y de donde surgen los símbolos? La teoría psicoanalítica de Freud nos ayuda grandemente a explicar este fenómeno: los símbolos, al igual que los sueños, no son más que manifestaciones de deseos reprimidos (complejos, ideas latentes, frustraciones o aspiraciones). De esta forma, el inconsciente determina el contenido y la forma de la obra artística. El pintor podría expresar, así, su inconformidad o impotencia frente al estado capitalista de mil formas, en un cuadro (o mural), mientras que el papel del sociólogo será analizar el mismo en una época histórica determinada, etc.

Valiéndose de la utilización de los símbolos, el arte nos presenta su propia versión del mundo, toda una gama de sentimientos íntimos, tan reales como la realidad exterior. El fotógrafo escoge, condicionado por su inconsciente, y este por la realidad, una fracción de ella, un lugar o un motivo), para manifestar a través de ellos sus sentimientos e impresiones más escondidas.

Ahora bien, puesto que el punto de partida de la creación artística lo es siempre una vivencia, toda obra de arte será siempre también el fruto

* La simbolización, es decir, el proceso psíquico que se presenta en los sueños, en el ingenio, en los mitos, en las manifestaciones neuróticas, etc., y en el cual una situación o idea se revisten de una forma indirecta, condensada o elaborada, pero siempre figurada. (*Diccionario de Psicología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966).

de una vivencia originaria expresada en una forma. "La experiencia artística comprende, pues, una *impresión*, una *expresión* y una *forma*. El largo camino que hay desde el estímulo inicial a la expresión concretizada en una forma representa el complejo proceso de creación de arte".⁴ Como mencione unas líneas arriba, es la realidad exterior quien provee al artista de vivencias, las que son transformadas en símbolos por el inconsciente del sujeto.* Cabe aclarar que dichos deseos reprimidos no se componen únicamente de insatisfacciones o prejuicios personales, sino que puede intervenir en forma activa —y es así frecuentemente— la percepción consciente de la realidad (ver parte II).

La fotografía, como obra de arte, no es ajena a este fenómeno. En el laboratorio, por ejemplo, se ponen en funcionamiento miles de asociaciones en la mente del creador que tienen por resultado nuevos y sorprendentes aspectos de la realidad interior. Una sola fotografía puede tener varios aspectos tan diferentes uno del otro, pero tan significativos y válida la realidad misma.

Lo expuesto anteriormente pretende dar una idea de la complejidad del fenómeno artístico y de su importancia social. Asimismo, se trató de demostrar que el empleo de la fotografía como instrumento de creación artística es válido y que su negación como tal, requiere de argumentos más fundamentales y convincentes que los expuestos en este trabajo. Obviamente no todo aquel que utiliza una cámara puede considerarse un artista; la cámara es, principalmente, un instrumento de trabajo; como tal, adquiere otras funciones. La segunda parte del presente trabajo aborda el análisis de la fotografía publicitaria y las relaciones que guarda con la sociedad y, en menor grado, con el arte.

1.- QUÉ ES PUBLICIDAD

SE ENTIENDE NORMALMENTE por publicidad "el conjunto de medios que se emplean para divulgar o extender la noticia de las cosas o de los hechos". De manera más concreta: "el establecimiento de una comunicación para informar, motivar e instruir a un público determinado con fines comerciales". Aseguramos nosotros que el acto de informar, motivar e instruir a un público determinado con fines comerciales. Agregamos nosotros que el acto de informar y convencer al público de las supuestas características y ventajas de una mercancía específica sobre otras.

Y bien ¿Qué es una mercancía? Según la teoría marxista, en la sociedad capitalista, es todo aquel objeto extraño producido por el hombre apto para satisfacer cualquier necesidad humana, sea esta real o ficticia; además, el productor, por lo general, no es el consumidor directo de tal objeto, es decir, éste es producido siempre para su intercambio en el mercado.

Una mercancía, es, por tanto, un satisfactor.

En nuestro país, la producción de satisfactores se encuentra en manos de la iniciativa privada nacional y, en gran parte, de los monopolios extranjeros, estadounidenses principalmente. Una ley del sistema capitalista explica que producción de satisfactores no se determina por el grado de necesidades que satisfacen, sino por las ganancias que ofrecen. La República Mexicana se incluye, naturalmente, dentro del círculo de países capitalistas, con la salvedad de que, al igual que muchos otros, se encuentran en un estado de subdesarrollo, ¿Cuál es, pues, la función de la publicidad? A lo largo de este trabajo trataremos de explicarlo. Por lo pronto, es importante que se quede claro el aspecto de la producción de las mercancías-satisfactores, en

BIBLIOGRAFÍA

1. Michel Ragon, *El arte, para qué?* Ed. Extemporáneos, col. A Pleno Sol, México, 1974.
 2. Roger Garaudy y otros, *Estética y marxismo*. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1971.
 3. Lázaro Blanco, "La difícil facilidad de la fotografía" *Revista de Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, México, primavera, 1977.
 4. Juan Roura Parella "La función de los símbolos en el proceso de creación artística" *Estudios sobre Sociología del Arte. XVII Congreso Nacional de Sociología*. Tomo I, México, 1968.
 5. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era, México, 1977.
- Relacionados con el tema:*
 Daniel E. Schneider, *El psicoanalista y el artista*. FCE, col. Popular 132, México, 1974.
 Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*. FCE, México, 1976.
 Malraux, Breton y otros, *Arte, ciencia y libertad*. Asociación Mexicana por la libertad de la Cultura, México, 1954.
 Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, col. Punto y línea, Barcelona, 1976.

* En realidad, este punto es el que ofrece mayor dificultad, pues hasta la fecha se desconoce el mecanismo psíquico que origina y determina el carácter de los símbolos. Sin embargo, las relaciones encontradas por numerosos psicoanalistas y el mismo Freud entre la realidad y su interpretación subjetiva, permite suponer con cierta seguridad que este proceso realmente se lleva a cabo. Posiblemente, en el futuro, la neurología ofrecerá bases más concretas sobre las cuales estas ideas puedan asentarse definitivamente.

manos de intereses privados y particulares. ¿Cuándo se originó la publicidad? Tuvo sus orígenes poco después de la revolución industrial (siglos XVIII y XIX), cuando los grandes sistemas de producción reemplazaron a los sistemas manuales o artesanales. La lógica abundancia en la producción obliga a los fabricantes a competir con la colocación de sus productos y a buscar nuevos mercados para ellos. Estos mercados se consiguieron, como sabemos, mediante las invasiones militares y económicas de países no desarrollados por parte de los principales países industrializados, Inglaterra, Alemania, Francia y posteriormente Estados Unidos. Ya sea que los países fueran ocupados capital o militarmente, la función que cumplían era la de proveer de materia prima a los países industrializados o "metrópolis" y, en su calidad de colonia, constituir un mercado consumidor de para esa misma materia prima transformada en satisfactores. Posteriormente, la publicidad reafirmaría esa situación al convencer al público con sus grandes campañas, de que la posesión de determinados satisfactores contribuiría a hacer más llevadera e incluso placentera su vida dentro del nuevo estado de cosas en la sociedad.

La situación es válida actualmente para México, y la publicidad se ha desarrollado a tal grado que ocupa uno de los primeros lugares en la actividad económica del país.

II LA FOTOGRAFÍA EN LA PUBLICIDAD

TRATAREMOS AHORA el aspecto que más nos interesa: determinar cuál es la función y la importancia de la fotografía dentro de la publicidad.

La publicidad se vale de varios medios para hacer llegar su mensaje al público. Estos se conocen como medios masivos de información, y son el cine, la televisión, la radio y la prensa. Existen, además, otros creados exclusivamente por y para la publicidad; como los anuncios gigantes colocados en edificios y distribuidos por toda la ciudad y los anuncios circulantes en los autobuses.

Todos estos medios constituyen poderosas formas de llegar al público y darle a conocer determinados productos. Prácticamente, el individuo está en contacto permanente con algunos o con todos los medios de que se sirve la publicidad para sus fines. Dos de los medios más importantes son la televisión y la prensa. La televisión por su enorme capacidad de penetración y

divulgación y la prensa por su carácter material, tangible y duradero. La publicidad en la prensa está constituida, en su mayor parte, por anuncios que contienen una o más fotografías. En sus principios, la publicidad utilizaba, para ilustrar sus anuncios, dibujos o viñetas alusivas al producto que se ofrecía. Al descubrir a la fotografía como un medio de reproducción gráfica más fiel del producto y presentarlo de una manera más real al público, los publicistas la prefirieron sobre otras representaciones. No tardaron en encontrar que gracias a los efectos técnicos el producto adquiría propiedades nuevas y más atractivas, lo que combinado con textos que exaltaban las cualidades de dicho producto, se transformaba en mayores beneficios.

Nuevas ideas vinieron a enriquecer la imagen del producto y no tardó en aparecer al lado de hermosas mujeres o elegantes hombres "de éxito". Rápidamente, la publicidad adoptaba todos los adelantos técnicos de la fotografía para tratar de conseguir la perfección en su obra. Se acondicionan estudios y se forman equipos especiales de trabajo. Se estudian los efectos que causan en el público determinadas maneras de tratar al producto y se encuentra que aquella manifiesta predilección por la publicidad inconsciente, es decir, aquella que maneja valores, que el individuo medio asume inconscientemente al adquirir el producto. Estos valores se resumen en toda la gama de valores humanos, es decir, los valores estéticos, morales, éticos, sentimentales, místicos y hasta los instintos. Esto ha intuito notablemente en la evolución de la fotografía en la publicidad. Podría afirmarse que la fotografía publicitaria es prácticamente igual para todos los productos, ya que observamos la constancia de dos factores en ella: 1) la intención de lograr la perfección técnica y 2) el manejo consciente o inconsciente de los valores paralelo a la presentación del producto.

III. LA VERDADERA FUNCIÓN DE LA PUBLICIDAD

1. *Creación de necesidades y manipulación de valores*

FUERA DE LO QUE es estrictamente necesario para subsistir (casa, vestido y sustento) todo lo demás puede ser considerado como secundario, superfluo o artificial. En la sociedad de consumo, el hombre se ve sometido a una serie de tensiones que lo impulsan a consumir. La

mayoría de las veces los estímulos son de tal magnitud que se ve impulsado a adquirir productos que no necesita, y que solo satisfacen requerimientos creados artificialmente.

Los recursos publicitarios son variados, a veces directos, sencillos y otras muy sutiles. El producto debe ser presentado adecuadamente si se quiere crear una necesidad. Los productos en una fotografía aparecen, por lo general, con otros elementos que contribuyen a realzar sus características, lo que constituye una fuerte atracción para el consumidor. Hay que movilizar al consumidor para que crea que adquirirá, junto con el producto, belleza, felicidad o posición social. Resulta necesario brindarle sensación de confianza, tranquilidad, contrarrestar todas sus resistencias. Deformar el producto, a veces, o si no erotizarlo, creando un intenso deseo de posesión del objeto de que se trate.⁵ Por tanto, la publicidad ejerce una manipulación a nivel inconsciente y ya con esta consideración estamos hablando de las motivaciones. Los sistemas publicitarios, que han ido perfeccionando rápidamente sus recursos, apuntan a la psicología del cliente tocando sus motivaciones más profundas.

Para que la publicidad cumpla su cometido, que es el de lograr que el consumidor adquiera el producto, apela a todas nuestras motivaciones, desde las más superficiales hasta las más profundas. A sí, nadie puede escapar, nadie puede ser totalmente indiferente, los medios publicitarios, a través de su constante bombardeo, obligan al sujeto a pronunciarse. Esta actitud puede ser de rechazo o de aceptación ante los productos publicitarios, pero en un nivel más interno, sus necesidades han sido tocadas, se le ha estimulado en su actitud adquisitiva.⁵

En nuestra sociedad se van generalizando diversos modos de enfrentar los sentimientos de vacío y soledad a los que se halla muy expuesto el hombre de nuestra cultura. El método típico es el de poseer bienes como una forma de sentirse más seguro, de incrementar la autoestima. Además, permite situarse, de una manera irreal, en medios sociales privilegiados. Una vez que el producto ha sido adquirido, va transformándose en una extensión del sujeto mismo; va sintiendo que lo tiene de su propio valor económico. De algún modo, es como si la personalidad fuera ampliándose con sus propiedades, sus posesiones. Por consiguiente, se idealiza un producto por nuestras propias necesidades afectivas, que se colman cuando lo adquirimos,

Desde luego, todas las representaciones psicológicas que atribuimos al producto no nacieron de la nada; se trata de significaciones existentes a nivel social, en el medio en que se desenvuelve el individuo, y son difundidas y reforzadas por los aparatos publicitarios. Lo importante es en tender el proceso de la publicidad; las significaciones aceptadas socialmente y su incorporación psicológica que las convierte en propias del individuo. Supuestamente, el consumidor siente su libertad en el momento que compra o gasta motivado por algo que parece una decisión personal. Sin embargo, esta actitud adquisitiva es justamente la evidencia de que el consumidor no es libre en sus decisiones. Está atrapado, la mayoría de las veces sin saberlo, en una red de deseos y necesidades que le son impuestos desde fuera y que llega a sentir como propios.

Podemos afirmar, por tanto, que el producto adquirido cumple dos funciones principales: primero, la función objetiva, que es prestar la utilidad para la que fue creado, y segundo, un cúmulo de funciones psicológicas para quien lo compra de acuerdo con sus necesidades afectivas. En muchas ocasiones, la función objetiva del producto es desplazada por las funciones psicológicas o subjetivas de posesión. Muchas personas hacen realmente un esfuerzo económico para comprar un producto determinado que posteriormente no utilizará.

En relación con lo mencionado anteriormente respecto a la idealización de un producto, citaremos el ejemplo siguiente. Un adolescente compra una cajetilla de cigarrillos. ¿Que es objetivamente fumar? Inhalar humo de tabaco, lo que, como ya se ha demostrado, es perjudicial para la salud. Sin embargo, ¿que es lo que piensa el muchacho al respecto? ¿Algo que le esta haciendo daño? Posiblemente no. El cigarrillo para él puede ser —en opinión de numerosos psicoanalistas— un medio ficticio para liberar algunos traumas, complejos o deseos reprimidos. De la misma forma, puede también "convertirlo" en hombre, crecer, entonces puede sentirse más macho, ganar seguridad, es capaz de conquistar a una chica, que fuma para sentirse más mujer, etc. Es decir, el muchacho reviste al cigarrillo de una cantidad de deseos reprimidos que existen en él de manera profunda y que sentirá realizados al fumar. Otro ejemplo clásico lo es el de la cerveza *Superior*, mejor conocida como la "Rubia Superior". El consumidor de este producto

adquiere un placer inconsciente de posesión de la modelo. Los objetos de consumo, como hemos dicho, se convierten en símbolos de status y poder. Un buen ejemplo sería el de aquel que tiene un lujoso automóvil último modelo. En este caso, la utilidad funcional del producto, la facilidad de desplazamiento, queda relegada frente a su importancia como indicador de pertenencia a un determinado grupo social. Por esta razón, no pocas veces el ascenso social tiene que ser evidenciado por medio de la compra de artículos no siempre necesarios, reservados por su alto precio a las esferas de mayor poder.⁵

Los efectos de la publicidad —y no olvidemos que la fotografía es uno de los auxiliares más valiosos de esta— se ven reflejados también en los artículos que son de primera necesidad o, dicho de otra manera, en mercancías que constituyen las necesidades básicas o reales, y no superfluas. El caso del vestido es uno de los más notorios y constituye el fenómeno de la moda. Estar a la moda resulta una manera de mostrar la ubicación social del individuo, o bien, de hacer creer que se pertenece a determinada clase social. Como intento de semejanza a los grupos económicamente más poderosos, los estratos inferiores comienzan a adoptar esos usos. Ello provoca un nuevo cambio en la moda, que permite diferenciar otra vez las clases sociales, y el proceso continúa indefinidamente, sujeto a la voluntad de los grandes fabricantes de telas, los famosos diseñadores y los creadores de espectáculos y superproducciones. El tema de la moda permite entender vino de los pilares de las técnicas publicitarias. Se trata del aprovechamiento de la necesidad psicológica de renovación, de cambio, existente en todos nosotros. A esa necesidad se contraponen un intenso temor al cambio en niveles más profundos de la personalidad. Esto ha sido estudiado por la psicología social con el nombre de resistencia al cambio.⁶ La publicidad se vale de la necesidad de cambio para compensar nuestros miedos a las modificaciones profundas de nosotros mismos como personas. Sobre esa necesidad de cambio, la publicidad nos presenta los productos como novedades. Es un intento por mostrar lo viejo como lo superado y lo nuevo como un progreso. Al adoptar todo el mundo lo "nuevo", el consumo adquiere también una forma de adhesión al grupo al que pertenece, "ser como los demás", tener una identidad aparente que ahuyente los sentimientos

de vacío y de ansiedad desbordantes.⁵

Lo anterior puede deducirse de la observación minuciosa y persistente de los anuncios publicitarios. Una gran parte de ellos están elaborados con elementos fotográficos. Seguramente, este tipo de fotografía es la más vista y conocida en el mundo occidental.

2. *La ideología**

AUN CUANDO LA fotografía publicitaria es algo con que nos topamos a diario, no debe concebirse en forma aislada. Todas las imágenes que encontramos en revistas y otras publicaciones, así como en la calle y en los autobuses, están en estrecha correspondencia con aquellas que nos ofrecen los anuncios del cine y de la televisión y con los mensajes radiofónicos. Esta es la base de la fuerza de la publicidad: una red enorme que impide ser ajeno a ella. "Esta imagen publicitaria, a la vez que nos vende artículos y tecnología, difunde ideas. Ideas necesarias para que podamos asimilar todo ese fenómeno como algo coherente en su relación con nosotros, para que no nos demos cuenta de la monstruosa inutilidad que significa todo eso dentro de nuestra pobreza, para impregnarnos de un sentimiento de inferioridad, de incapacidad insalvables, al proponernos las deslumbrantes realizaciones de una técnica y una ciencia más desarrolladas, como una expresión de una cultura superior, y no como producto de ciertas circunstancias históricas."⁴

Encontramos, pues, un objetivo concreto oculto tras la imagen publicitaria: la afinación entre las grandes masas de que los productores de satisfactores, o sea las empresas extranjeras en su mayoría y nacionales las menos, son elementos de una cultura y un orden social superiores y que, por tanto, la situación debe seguir así, en el mismo estado de cosas. Como consecuencia lógica, la difusión y la afinación de la idea de que quienquiera puede tener lo que desee —siempre y cuando lo pague— y así poder ocupar mejores lugares dentro de la rígida escala social. Como ya mencionamos, esto se deduce de la observación de las imágenes publicitarias y la relación que guardan con sus creadores y con la sociedad en general. La publicidad es un factor de divulgación ideológica burguesa, capitalista e imperialista, pues la industria publicitaria se compone en su totalidad por empresas privadas al servicio de empresas también privadas, relacionadas directamente con la producción.

Resulta natural que esta situación les complazca y que, desde luego, se esfuercen por vencer al público de que no existe mejor opción.

IV ¿TIENE ALGUNOS ASPECTOS POSITIVOS LA PUBLICIDAD?

1. Fuente de trabajo

EL DESARROLLO QUE ha alcanzado la publicidad en los últimos años se refleja en la cantidad de gente que trabaja para ella, directa e indirectamente. En 1970 la actividad publicitaria daba trabajo a 35 mil personas en toda la república, e indirectamente absorbía a otras 180 mil (vendedores y distribuidores de periódicos y revistas, locutores, autores, compositores, impresores y otros). Ese número significaba el 8.4% de la población económicamente activa dedicada a la rama de servicios.⁶ Tomando en cuenta la escasez de estadísticas al respecto y que van han transcurrido casi diez años desde 1970, es lógico suponer un considerable aumento en las cifras de empleados por la publicidad.

2. Monopolización de la industria publicitaria

LA POBLACIÓN DE LA REPÚBLICA asciende a 67 millones de habitantes (1977), donde la urbana es de 31 millones y la rural de 36 millones. El país cuenta con 696 emisoras de radio, o sea, una emisora por cada 96 mil habitantes, y con 80 canales de televisión, esto es, un canal por cada 836800 habitantes.⁶ Hay aproximadamente 400 periódicos y 600 revistas de aparición regular. El gasto publicitario estimado fue, en 1977, de 6500 millones de pesos y, en 1978, de 7000 millones.

En 1977 la distribución del gasto publicitario fue: 65% televisión, 15% radio, 12% periódicos y revistas, 4% cine y 4% otros (folletos, carteles, correspondencia, etc.). Un cálculo calificado como conservador estima que la publicidad en México produce, por lo menos, un millón de piezas al año (Mitre anuncios de T.V. y radio, anuncios de prensa, folletería, carteles, correspondencia directa, puntos de venta, etcétera).

En 1977, las quince agendas de mayor facturación fueron: 1. *Noble y Asociados*. 2. *McCann, Eriksson and Stanton*. 3. *Walter Thompson*. 4. *D'Arcy*. 5. *Young and Rubbicam*. 6. *Leo Burnett*. 7. *Arellano NCK*. 8. *Panamericana*

de Publicidad. 9. *Augusto Elias*. 10. *Paulino Romero y Asociados*. 11. *Olivo Alba*. 12. *Doyle, Dane y Berbach*. 13. *Everardo Camacho*. 14. *Maqueda Gibert*, y 15. *Iconic*. Con respecto a la primera facturación se manifestaron 400 millones de pesos.⁶

Las ramas que más se anuncian son las de alimentos, productos de aseo e higiene, bebidas no alcohólicas (se incluye a la cerveza), bancos y productos autorotativos. Las marcas o empresas que más se anuncian (1977) son: *Domecq, Bacardi, Castillo, Cervecería Modelo, Cervecería Cuauhtemoc, Cervecería Moctezuma, Procter and Gamble, Colgate Palmolive, Serfin, Bancomer, Banamcx, Comercial Mexicana*, las marcas de automóviles (con la salvedad de que entran y salón del morcado), *Cigarrera La Moderna y La Tabacalera*.

El directorio de Medios Publicitarios Mexicanos de abril de 1977 ticMie registradas en México 165 agendas de publicidad, 26 de investigación de mercados, 14 de relaciones públicas, 44 de servicios creativos, 47 de producción y 4 de modelos.⁶ Cada año mueren veinte agencias de publicidad y nacen otras tantas, a partir de la ilusión de incautos que todavía creen que podrán participar en el negocio. Hagamos algunas conclusiones:

a) La industria publicitaria en México se encuentra, en su mayor parte, en manos de quince grandes empresas, de las cuales seis son estadounidenses y las demás de capital mexicano y extranjero.

b) Las empresas que más solicitan los servicios de la publicidad son también, en su mayoría, extranjeras.

c) Los principales medios de información y divulgación publicitaria, la televisión, el radio y la prensa, están controlados por pequeños y poderosos grupos de la iniciativa privada mexicana.

d) Por tanto, la producción y distribución de la publicidad en México es obra de un pequeño sector, constituido en su mayoría de capital e inversión extranjeros, y de una importante participación de la iniciativa privada mexicana. Este fenómeno recibe el nombre de monopolización y es un hecho invariable en la sociedad capitalista.

¿En realidad podemos afirmar que se trata de algo positivo? El sistema capitalista se encuentra, indiscutiblemente, en una etapa crítica. Se acentúa cada vez más la lucha por el dominio del mercado. Las pequeñas empresas desaparecen

absorbidas inmisericordemente por los grandes monopolios. La economía es tan solo la expresión de la voluntad de estos, resultando graves desajustes, crisis e inflación. El costo de la vida aumenta mientras la publicidad insiste en la conveniencia de poseer tal o cual producto. En el mundo reflejado en la publicidad no aparecen mas que la calma de los poderosos y la sonrisa de los privilegiados. La fotografía publicitaria contiene, pues, material informativo aprovechable, "en el cual se proyecta, como en un espejo, el sistema de poder que nos gobierna". En estos momentos podemos ver, ya, fuertes indicios de la descomposición del sistema. La publicidad, portavoz del capital, al lado de la corrupción política, la burocracia, la miseria, la explotación y otros males, se convierte en un factor que acelera el proceso histórico que culminara con la desaparición del actual sistema y la sustitución por otro en que tales situaciones y problemas serán, por su estructura, inexistentes. Esto nos permite apreciar, aunque de manera un tanto irónica y a largo plazo, algo de positivo en la triste y nefasta publicidad.

3. Creatividad

Es NECESARIO aclarar tres cosas:

a) El producto del trabajo del fotógrafo publicista (específicamente) es el resultado de una orden, de una obligación contraída por necesidad. Aun cuando lo revista frecuentemente con elementos subjetivos de creación, no puede ser considerado propiamente como arte, por cuanto no es producto de vivencias personales experimentadas libremente y no satisface, de ninguna manera, una necesidad subjetiva inmediata. El publicista no siente como un artista.

b) No obstante, el fotógrafo publicitario utiliza en su trabajo una gran parte de su imaginación, de su creatividad, de ahí que los mismos publicistas se atrevan a calificar su producción como arte. El trabajo publicitario es visto frecuentemente por el fotógrafo como un medio de expresión. Por la sola producción de arte el fotógrafo difícilmente podría subsistir.

c) Aun cuando nos encontramos a diario con imágenes publicitarias, las más de ellas menores, reconocemos que aquellas en que inter-

viene un alto grado de subjetividad, creatividad y originalidad, a más de sensibilidad y cultura estética, ejercen notable influencia sobre nuestra propia cultura visual, siendo posible así el enriquecimiento de determinadas formas de expresión artística. Como en toda relación dialéctica, el proceso también es en sentido contrario, es decir, el arte influye a su vez, sobre las imágenes publicitarias.

V. CONCLUSION

EL OBJETIVO DE LA imagen publicitaria comercial es el de contribuir a "realizar el valor de ciertas mercancías en la esfera de la circulación, buscando en esa redistribución, ante todo, un resultado altamente beneficioso para quienes la manipulan, y para ella sonios un mercado abierto y moldeable".

El fotógrafo que trabaja para la Industria publicitaria es tan solo un empleado que se ve en la necesidad —como la inmensa mayoría de nosotros— de vender su fuerza de trabajo para subsistir.

En nuestro país, los excesos y engaños de la publicidad han dado origen a organismos oficiales, como el Instituto Nacional del Consumidor y la Procuraduría Federal del Consumidor. Aun cuando sus esfuerzos y propósitos han servido para crear una especie de conciencia acerca del fenómeno social de la publicidad, es más fuerte todavía el poder real, económico e ideológico, de esta. Es una lucha desigual en la que el consumidor y sus defensores aun se encuentran en desventaja. Y lo estarán mucho tiempo más, porque el grave problema de la publicidad no puede resolverse, obviamente, por reglamentaciones que no tienen el apoyo suficiente para poder enfrentarse realmente a una fuerza económica tremenda.

Para terminar, haremos notar que la publicidad, tal y como la entendemos aquí, no existe en los países de régimen socialista, ya que resulta absolutamente innecesaria. La economía en dichos países esta planificada, es decir, se toman en cuenta, ante todo, las necesidades que se deben satisfacer y no, como en nuestros países libres y subdesarrollados, las ganancias enormes que se pueden obtener.

BIBLIOGRAFÍA

1. Xavier Campos Ponce, *Efectos económicos de la publicidad*. México, 1951.
2. Ethiel Cervera, *Publicidad lógica*, México.
3. Francisco Zamora, *Elementos de Economía Teórica*. Ed. América. México, 1943. (Ver, además, los primeros párrafos del 1er. capítulo del Tomo I de *El Capital*, de C. Marx. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1974)
4. Mario García Joya, "Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina" *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México. D.F., 1978.
5. *Revista del Consumidor*. No. 13. México, D.F., 1978.
6. *Revista Expansión*. México, febrero de 1978.
7. "Comentario de Camilo Lleras a la ponencia de Mario García Joya" *Memorias del primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, D.F., 1978.

Existe, además una abundante bibliografía sobre el tema. Se recomienda especialmente, por su contenido fotográfico, *La publicidad os hará libres*, de Raúl Cremox. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

Nicolau, Dimitri, et al: *Las técnicas de la imagen*, Barcelona, Editorial Mitre, 1982. pp. 85-89



DISEÑO GRÁFICO E INFORMACION VISUAL

Sergio Vezzali

Las acepciones en que se utiliza en el lenguaje corriente el término grafismo pueden dar lugar a confusiones en torno a la figura del grafista y a sus funciones reales, debido también a la fecha relativamente reciente en que esta labor profesional se ha establecido. En nuestras latitudes, donde el llamado "sentido artístico" adquiere las proposiciones de un fenómeno casi genérico (frecuentemente con perjuicio del aspecto técnico y metodológico) no queda bastante clara la diferencia que existe entre grafista y artista gráfico, y las dos definiciones tienden a coincidir.

El artista gráfico tiene la prerrogativa de producir arte utilizando técnicas de imprenta de tipo artesanal (xilografía, aguafuerte, litografía, etc.) ligadas a la tirada de un número bastante limitado de obras. El diseñador gráfico (según la terminología más precisa de la cual el término corriente —grafista— no es sino una abreviación) se ve trabajando, a través de una metodología funcional, para los mass media con una gama vastísima de mensajes, desde la palabra escrita en la actividad editorial hasta la información publicitaria, de los indicadores callejeros a las siglas televisivas. Así pues, en el sentido más amplio, puede decirse que el grafista organiza y proyecta la comunicación visual traduciendo la idea en forma de imágenes.

La metodología, en la tarea del grafista, es la condición esencial que permite conocer y

seleccionar según el objetivo los medios de impresión, las técnicas, las formas y colores a través de los cuales el mensaje que ha de ser comunicado alcanza la máxima eficacia (legibilidad, agrado, incisividad, etc.). La belleza en sí de la imagen o del carácter pasa por lo tanto a segundo plano respecto a la coherencia formal y a la funcionalidad del conjunto.

Entre los diversos sectores de intervención del grafista, tomaremos en consideración las más específicamente relacionadas con la imprenta, con actividades editoriales y con la publicidad. En general podría decirse que en la actividad del grafista existen dos momentos fundamentales y complementarios entre sí: la fase creativa y la de la realización. Para diferenciar definitivamente el campo de los ambiguos conceptos de inspiración y de improvisación que con frecuencia se asocian a este tipo de actividad, es conveniente precisar que entre ambos procesos el presupuesto operativo del grafista es esencialmente el de mediar y coordinar toda una serie de intervenciones de especialistas. En la fase de proyección, por ejemplo, cabe recabar la participación de técnicos expertos en los distintos campos de los que de vez en cuando se ocupa. Con mayor razón las intervenciones de especialistas sectoriales (fotografía, tipografía, ilustración, reducción, etc.) son insustituibles en la fase de realización en la que el grafista actúa de coordinador.

La información visual

En la comunicación visual, al igual que en todas las demás formas de información, existen un emisor y un receptor. El grafista se convierte en un intérprete de un mensaje, es decir hace de trámite entre el emisor y el receptor utilizando como código la imagen. El vehículo por medio del cual se efectúa la comunicación (manifiestos, folletos desplegados, marcas, etc.) se produce posteriormente una serie por las industrias gráficas: por eso la proyección de la imagen deberá tener en cuenta los requisitos precisos para su reproducción técnica.

La información no debe considerarse una actividad en sí misma en la medida en que presupone un "hecho" originario que debe hacerse notorio y que puede ir del concepto pensado y expresado a través de la comunicación verbal hasta un bien de consumo cualquiera (un automóvil, una

marca de medias de señora, un licor) cuya prerrogativa quiere darse a conocer.

El proceso informativo se inicia en el momento en que el contenido original sale de su origen primario (por ejemplo, el sujeto pensante o la industria productora) para ser comunicado a través de cualquiera de los canales de que se dispone. Sin embargo, por varios y complejos que sean los canales y los procesos que a través de ellos se desarrollan, el elemento básico de la información sigue siendo el "hecho" o en la jerga de los mass media, el "detalle". Sucede que los hechos a que el grafista debe adaptarse no son esencialmente diferentes de aquéllos que se transmiten con el lenguaje, el telégrafo o con el semáforo: todos ellos alcanzan igualmente al emisor y al receptor del mensaje transmitido. En este aspecto el riesgo que corre quien se ocupa de las técnicas de comunicación, y lógicamente también el grafista, es el de privilegiar el lado técnico de todo el proceso respecto a la naturaleza del mensaje originario, al significado de los detalles y a la correlación entre ellos. En contraposición ningún proceso de comunicación puede ser correctamente preparado sin que vaya precedido por la fase de estudio y de profundización de los detalles de que se compone el mensaje, datos que habrán de ser metodológicamente reunidos, clasificados y seleccionados hasta aclarar al máximo su naturaleza y características.

Veamos concretamente cómo se da este proceso. Una industria farmacéutica produce un fármaco adelgazante: para que dicho medicamento pueda ser prescrito se hace necesario que los médicos tengan conocimiento de él. La industria farmacéutica será la emisora de la que parte la información y el médico es el receptor. Admitido de antemano que el vehículo más adecuado para este género de comunicación es el folleto, por cuanto puede contener una serie de informaciones articuladas y complejas (esquemas, diafragmas, fórmulas químicas, pruebas de laboratorio, ilustraciones científicas, datos técnicos, etc.) el grafista recoge los datos relativos al fármaco, examina el texto explicativo y organiza todo ese material para la proyección del prospecto. En el mensaje que llegue al médico la lectura deberá ser inmediata y absolutamente precisa respecto a las ventajas, las indicaciones y contraindicaciones de fármaco: ello teniendo en cuenta el

tipo de lectura relativamente breve que el doctor reserve presumible al prospecto, dada la excesiva abundancia de publicaciones existentes. La exigencia de síntesis sugiere por lo tanto el empleo de una imagen que recoja en sí el mayor número de informaciones y que, acompañada de un slogan corto e incisivo, haga inconfundibles las características del fármaco.

ESQUEMA DEL PROCESO DE COMUNICACIÓN

EMISOR La industria	MENSAJE El producto	INFORMACIÓN CODIFICADA PARA LA TRANSMISIÓN El copywriter y el designer gráfico traducen el mensaje en forma imprimible
------------------------	------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

TRANSMISIÓN-Cartel, folleto, catálogo, tarjeta, etc.

RECEPTOR El potencial adquirente.	DECODIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN. Imagen mental	RESPUESTA El potencial adquirente adopta el producto o no según sus propias exigencias.
-----------------------------------------	----------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------

1. *Recogida y selección de los datos.* En la base del proceso de comunicación está la definición del problema, que viene dada por el conocimiento del mensaje a transmitir y de los canales que se pretende utilizar. Los tipos de mensaje, como se ha dicho, son extremadamente variados y pueden ir de la información sobre un congreso científico o de una exposición de arte (divulgados a través de un manifiesto o de un anuncio local) a la publicidad de un producto comercial de extenso consumo, obtenida con una clase concreta de confección o con un "carrusel", de las cubiertas del libro de bolsillo dirigido al público de los kioscos, al gran cartel callejero y al stand de feria.

El conocimiento del mensaje a transmitir debe ser por parte del grafista, lo más amplio y articulado posible. La cantidad de datos recogidos tiene que ser suficiente para seleccionarlos hasta obtener los elementos verdaderamente esenciales para la comprensión del mensaje y, por lo tanto, para la eficacia de la lectura. La información se confía así a un soporte que tiene ante todo que satisfacer las exigencias del proceso comunicativo. Si se pretende, por ejemplo, trabajar en el cartel, será necesario tener presentes durante el proyecto los típicos requisitos de este medio de comunicación, al igual que la legibilidad a larga distancia y a distancia corta o bien la competitividad con los otros carteles. Consecuentemente, la información (palabras e

imágenes) vendrá seccionada en información primaria (la de leer de prisa y a gran distancia) y en información secundaria (para leer a distancia más cercana situado justamente frente al cartel). Hay que tener en cuenta además: en el cartel que anuncia una exposición artística el elemento determinante, además de la denominación, la ubicación, el horario y el período de apertura, estará constituido por el argumento que caracteriza a la muestra.

Los datos así recogidos y seleccionados proporcionan los elementos que compondrán el conjunto (boceto).

2. *Elaboración de los datos.* Esta es la verdadera y propia fase creativa. El boceto es en general el resultado de numerosas hipótesis de trabajo (realizadas mediante esbozos, diseños particularizados, collages, etc., y por ello a través de técnicas que permiten una rápida verificación) cada una de las cuales debe ser estudiada y examinada hasta poner de relieve los elementos que permitan elegir la más válida. Corrientemente la mejor solución es desarrollar una idea, tras haber verificado su eficacia, y exponerla del modo más detallado posible.

En esta elaboración no hay que perder nunca de vista la realización de la imprenta, los tiempos de proyección y los costes de producción, que debería mantenerse en límite del budget preestablecido por el cliente. Aquellos elementos que mayormente inciden sobre los costos de impresión son el formato, el número de páginas, el gramaje del papel y el número de tintas, ya que cada color requiere un pase por la máquina.

El boceto ultimado ha de ser sometido a la aprobación del cliente. Es sumamente importante cuidar escrupulosamente el trabajo en los mínimos detalles: eso permitirá adelantarse a cualquier posible interpretación arbitraria. Preocuparse en serio de esta fase resulta esencial además por dos motivos: porque sirve al grafista para tener las ideas claras acerca de los resultados de la imprenta, y porque el boceto debe grabarse en quien lo ve por vez primera.

3. *Diseño original e impresión.* Obtenida la aprobación del cliente el boceto se traduce en un original a fin de preparar las matrices para la imprenta. De ahora en adelante los contactos

entre el grafista y los varios técnicos de la imprenta se intensifican, de modo que permitan entre ambas partes una intervención tempestiva y competente ante los problemas técnicos que de vez en cuando se presentan.

En la tabla que ofrecemos a continuación damos relación de una típica secuencia del método de trabajo desde el proyecto a la imprenta. Es posible leer el esquema en dos direcciones: horizontal, donde se describen tres recorridos paralelos del fotógrafo, del grafista y del ilustrador, y vertical con los diversos momentos de elaboración interagente entre sí. (Véase pág. 90.)

anexo

-¿Que necesita un alumno para titularse?.

En un primer momento será conveniente desde los primeros semestres de la carrera de Artes Visuales que el alumno se profile en el medio en que desarrollará su proyecto. Si este esta dentro del campo de la pintura: donde se desarrollan los alumnos en los talleres durante los cursos afinando sus elecciones afectivas, sus conocimientos y habilidades por medio de una actividad crítica a través de normas y principios estético-plásticos en la experimentación, conocimiento y práctica del color donde es necesario que el alumno perciba los vínculos con la participación de la memoria y los sentimientos en sus propósitos creativos. Y es por lo que debe el estudiante de pintura en un momento avanzado de su carrera encaminar su proyecto mediante una investigación teórico-practica dotado ya de instrumentos metodológicos para lograrlo.

Como el objetivo de la titulación es que el alumno demuestre su profesionalización dentro del campo de la pintura. Es necesario que el proyecto de investigación teórico alterne con la practica a modo que el resultado pudiera ofrecer nuevo conocimiento en el sentido de que el alumno pueda mostrar una metamorfosis en sus poéticas consistentes en una serie de pinturas por ejemplo al óleo. Esta metamorfosis es un proceso o manera de cursar la investigación donde la organización de la información pueda ser contrastada por medio de un aparato crítico que el estudiante sea capaz de manejar y de aplicarlo a su tema. Pero para que nuevas percepciones del mundo que lo rodea surjan depende la combinación de tres procesos fundamentales y complementarios: el primero es el de la contrastación que se desarrolla en la diferenciación o discernimiento de aspectos cada vez mas específicos de la realidad observada con el propósito de que el pintor no copia lo que ve, sino que crea imágenes para ser vistas, las cosas que tenemos a nuestro alrededor son como las raíces de un árbol, como nos dice Paúl Klee ; el pintor es como el tronco de ese árbol que extrae el alimento de las raíces y lo transmite a las hojas; las hojas son las pinturas surgidas del tronco-pintor. De ahí que las ramas se parezcan

a veces a las raíces pero son algo completamente nuevo. Por eso el segundo paso del proceso consiste en la generalización que es una reagrupación por categorías de la savia que extraen las raíces producto del estudio o investigación que realiza el tronco, es decir el alumno-pintor y que consiste básicamente en lo que nos dice Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis* el estudiante puede proponerse un tema donde quizá ser oportuno como consideración dentro del método hermenéutico trazar en torno a los problemas de la percepción visual un cuadro de la problemática psicológica porque el creador o los propósitos creativos siempre dependen de la expresión vital o renovación del significado de lo que se produce como obra artística. Así que sería importante realizar un estudio sobre psicología de la forma, nos dice Eco y después se puede considerar la temática de tres autores por ejemplo Arnheim por su enfoque de la Gestalt, Gombrich por el semiológico informacional y Panofsky por sus ensayos sobre la perspectiva histórica desde un punto de vista iconológico en estos tres autores se debate bajo tres puntos de vista diferentes la relación entre naturalidad y culturalidad. Es lo que Wittgenstein ve desde el punto de vista teórico: entre los elementos de diferente magnitud como la cultura, el arte en general, las artes particulares y el texto artístico se da una relación de isoformismo como resultado de una analogía profunda a nivel de significado a nivel de forma profunda como ocurre en la organización de los planos de la expresión y los planos del contenido. Así el estudiante querrá comprender los aspectos problemáticos que a encontrado a la luz de su tema particular como podría ser por ejemplo el estudio del movimiento del agua en los dibujos de Leonardo o un análisis de la perspectiva en Piero de la Francesca en contraste con la perspectiva poliangular en la pintura mural de Siqueiros pero cualquiera que sea su tema el estudio deberá conducirlo a la reestructuración de su espacio vital como proyecto o proceso necesario en la tercera fase, consistente en renovar el significado de sí mismo como pintor que es la modificación de su percepción del mundo que lo rodea en su relación entre arte y cultura como experiencia que sufrimos al retornar a la casa en que transcurrió nuestra infancia.

TITULACIÓN

Mtro. Eugenio Garbuno Aviña

La importancia de la teoría en las artes visuales (aspectos del marco teórico en las tesis de licenciatura y maestría en Artes Visuales)

En México, las escuelas de arte cuentan con una gran tradición, sobre todo en el campo de las artes plásticas, que se inicia con la Academia de las tres nobles artes (arquitectura, escultura y pintura) de San Carlos, fundada en el año de 1783, bajo el auspicio de Carlos III, rey de España y sus reformas borbónicas, las cuales impulsaron el programa estético del neoclasicismo. Resulta evidente que, desde sus inicios, la Academia de San Carlos funcionó de acuerdo a los preceptos de una estética de procedencia occidental cuyas raíces culturales se hundían en el pasado greco-latino. Los alumnos recibían una instrucción "academicista", en el pleno sentido del término, copiando las formas del pasado, sin cuestionar las reglas del "buen gusto", sin conocer de fondo las teorías de Lessing y de Winkelmann.

A lo largo del siglo XIX, la formación de artistas en la Academia de San Carlos estuvo a cargo de maestros europeos, principalmente. La influencia del realismo paisajista de Courbet, llega a nuestro país por las enseñanzas del pintor italiano Eugenio Landesio, maestro de José María Velasco e instaurador de toda una tradición de la pintura de paisaje en México, y que encontraría en Gerardo Murillo, el Dr. Atl, a otro de sus más connotados exponentes. Sin embargo, las corrientes artísticas europeas, desde el Romanticismo, arriban muchos años después, desfasadas, como modas retrasadas, como un proceso de aculturación eurocentrista producto de la imitación indiscriminada y de una ausencia de conciencia e identidad del artista mexicano.

La Escuela Mexicana de Pintura surge como oposición a este clima de academismo carente de autocrítica. Ya en el periodo posrevolucionario, el movimiento muralista, que inicialmente pretendía reivindicar el movimiento social y la lucha de clases, se transformó, asimismo, en una política cultural del Estado mexicano, convirtiéndose en doctrinario y dogmático, tanto por el anquilosamiento de una "revolución institucional", como por el empecinamiento ideológico de Siqueiros, resumido en

su sentencia: "no hay más ruta que la nuestra". A pesar de cierto carácter panfletario del realismo socialista, el muralismo ha sido el único movimiento de gran importancia, y el único que se ha constituido de valores estéticos y plásticos más auténticos, debido a la ola de nacionalismo, que también se desbordó hacia la literatura y la música, y que resultó como consecuencia del movimiento revolucionario.

El esteticismo de Tamayo y el movimiento de "ruptura", liderado por Cuevas, tuvieron sus antecedentes en las preocupaciones estéticas del grupo de literatos Los Contemporáneos, entre ellos, Jorge Cuesta y Octavio Paz. Nuevamente se produjo un vínculo con las tendencias artísticas provenientes de fuera, tanto europeas como estadounidenses. La Escuela Nacional de Artes Plásticas, refundada a principios de la década de los setentas del siglo pasado, pretendió desde su programa original, la reconciliación entre ambas perspectivas, tanto la extranjera como la nacional. Se ha visto que es no sólo beneficiosa esta fusión sino también necesaria, como integración de un discurso que pretende la "universalidad", misma que se confirma en los últimos tiempos, como efecto de la posmodernidad, en el fenómeno denominado "globalización", en el que se asiste a un mundo más intercomunicado y en el que se aprecia el concierto de la pluralidad cultural.

Debido a la gran cantidad de enfoques, no sólo culturales sino también teóricos, es de suma importancia que los estudiantes de las artes visuales asuman la responsabilidad de adquirir los conocimientos teóricos que les permitan construir un discurso lo suficientemente coherente y congruente con su producción plástica. Podemos identificar tres razones por las cuales un artista visual requiere de un marco teórico bien sustentado:

Σ porque el estudio académico de las artes visuales implica el conocimiento teórico práctico de esta disciplina

Σ porque en el arte, en general, la práctica debe estar fundamentada en la teoría y viceversa

Σ porque las artes visuales también producen conocimientos, tanto teóricos como prácticos.

La pregunta inicial sería ¿para qué sirve la teoría en las artes visuales?, tanto conocerla, como hacerla (generarla). La respuesta es muy simple: para usarla. Pero, ¿cómo se emplea la teoría en las artes visuales? Su aplicación se concentra en la práctica, como metodología, como modelos epistemológicos, como parámetros de comuni-

cación y socialización, etc.

Los distintos enfoques teóricos que un artista visual puede abordar son muchos, desde la filosofía como estética, desde la psicología en el psicoanálisis o en la gestalt y la percepción, desde la sociología en la historia social, desde la semiótica, la antropología, etc. En cada uno de estos enfoques, encontramos autores y libros sumamente interesantes, que enriquecen el conocimiento de las artes visuales. También encontramos obras sobre historia del arte con un enfoque meramente historicista. Pero, también es muy importante la teoría generada por los mismos artistas, ya que se ocupa de las artes visuales desde las artes visuales, o bien, enriquecido por otro u otros enfoques. El artista visual comprende de esta manera, cuál es el impacto del arte en la sociedad, o qué papel desempeña en la relación de los distintos campos del saber y hacer humanos. Pretender, de una manera romántica, que el arte no está relacionado con la sociedad, despojándolo de todo bagaje cognoscitivo, teórico, filosófico, o aun, meramente académico, es pensar ingenuamente que ese "tipo de arte" pueda tener alguna trascendencia en la sociedad, alguna función social, ya que, si no la tiene, simplemente no existe.

Por otra parte, cuando un estudiante de las artes visuales concluye sus estudios superiores, está obligado a presentar la redacción de un documento académico, que todos conocemos como tesis de licenciatura. Este texto debe reunir un cuerpo de conocimientos que avale su formación profesional. La manera de exponer este cuerpo de conocimientos se hace a través de un tema determinado sobre las artes visuales. Umberto Eco es muy claro en este punto: una tesis de licenciatura es una recopilación de conocimientos sobre un tema específico, sin una profundización muy aguda, pero sí con la claridad de exposición de argumentos en los que se esgrimen los conocimientos pertinentes al caso o tema. Se trata, en suma, de una comprobación de un problema específico (no muy complicado), con el empleo de ciertos conocimientos teórico prácticos sobre las artes visuales. Un ejemplo sería el siguiente: el tema es "la influencia de Giorgio de Chirico en la pintura surrealista" y vendría aparejado a la influencia de la pintura tanto metafísica como surrealista, en la obra del ponente; la investigación trataría sobre la obra de Chirico, conocer los postulados de la pintura metafísica, la obra de los pintores surrealistas influenciados por Chirico y los postulados del

surrealismo, y en última instancia, el desarrollo del señalamiento de ambas influencias en la obra del postulante.

Para el artista visual que concluyó los estudios de maestría y va a presentar una tesis de grado, el nivel de complejidad aumenta. Ya no se trata de una mera recopilación de conocimientos, o de la comprobación de un problema no muy complicado de las artes visuales; ahora, la investigación tiene características distintas. Podemos enunciar dos: tiene un tratamiento más profundo del tema y se trata de una investigación más exhaustiva, de una mayor madurez en la exposición de los argumentos y en el empleo de los conocimientos. El ejemplo en este caso sería: "la pintura abstracta informalista desde el enfoque hermenéutico de Gadamer"; esta investigación obliga al ponente a conocer sobre los postulados de la pintura informalista europea, tanto francesa como catalana, según sea el caso, e incluso contraponerla con el expresionismo abstracto neoyorquino, y como telón de fondo, la filosofía de posguerra del existencialismo, lo que implica leer *El ser y la nada* de Sartre, y finalmente dar el salto dialéctico a la hermenéutica de Gadamer para analizar la pintura informalista del ponente. Esto último significa que el artista visual ha llegado a un nivel elevado de comprensión de su disciplina, y que los conocimientos teórico prácticos que ha alcanzado, los puede exponer con toda claridad, generando de esta manera, conocimientos sobre las artes visuales

Mtro. Eugenio Garbuno Aviña
Ciudad de México, 29 de abril de 2004.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Cuahtémoc García Rosas
¿Tesis o tesina?

En el medio escolar universitario se conoce como tesis a un escrito de carácter monográfico, que sirve como disertación o trabajo recepcional para obtener un grado académico universitario. Es resultado de una investigación documental amplia, que presupone un plan de trabajo y un cierto método; y su principal objetivo es demostrar la validez de una o varias hipótesis, que devienen en tesis (de allí, el nombre del trabajo).

En México, algunas universidades admiten como requisito para obtener una licenciatura un trabajo monográfico de menor extensión y alcance al cual han llamado tesina y, como una forma de compensar el menor trabajo que ésta representa, exigen algunos requisitos adicionales para obtener el título, tales como un examen general de conocimientos.

Así planteado el asunto, la frontera entre tesis y tesina es difusa y sujeta al criterio subjetivo del sustentante, del director de tesis y de las autoridades responsables de aprobar estas modalidades de titulación. Así que intentemos una definición.

La Tesis

En primer lugar hay que destacar el carácter monográfico de la tesis, con el fin de distinguirla de otro tipo de escritos, v.gr. un tratado. Es decir, la materia de la tesis es un solo tema en el universo de conocimientos de la disciplina de que se trate.

Una tesis [...] es un trabajo mecanografiado [...], en el cual el estudiante trata un problema referente a los estudios en que quiere [graduarse] (Eco, p.18).

En segundo lugar, habría que hacer referencia a la extensión del trabajo. Umberto Eco habla de entre cien y cuatrocientas páginas. Otros autores (Fragnière, p. 13) proponen de cuarenta a doscientas (o más) páginas.

En tercer lugar, quizá más importante que los dos criterios anteriores, es el carácter del trabajo de tesis. La tesis es un trabajo monográfico original, ya sea por su contenido, su enfoque o ambos. Normalmente, cuando un estudiante registra su tema de tesis se verifica que no exista algún otro registro con igual o similar título. Esto garantiza hasta cierto punto la originalidad

del trabajo. Sin embargo, puede darse el caso de dos trabajos sobre el mismo autor o tema, pero con diferente enfoque o planteamiento.

La elaboración de la tesis presupone una investigación exhaustiva del tema: la consulta de las fuentes de información generalmente agota todos los estudios que sobre el tema se hayan escrito, además que busca redondear dicho estudio mediante un recorrido bibliográfico sobre temas semejantes. El tesista debe trabajar con cierto rigor metodológico, algunos dirían la aplicación de "El" método científico; llamémosle simplemente, búsqueda de objetividad.

La exposición de los resultados presenta los argumentos, los contrargumentos o refutaciones y las conclusiones plausibles; el aparato crítico (citas y referencias) es vasto y convincente.

El trabajo inicia con la determinación de un tema, cuya validez debe justificarse por parte del sustentante y su director de tesis. En seguida, se identifican las fuentes de información y se elabora un plan o proyecto de investigación, que en líneas generales contiene los objetivos de la tesis, las hipótesis, metodología, recursos, técnicas, agenda y esquema de trabajo. Luego inicia la fase de recopilación de la información, mediante la investigación documental. Procede la lectura de libros y artículos sobre el tema, y el archivo de la información con ayuda de las fichas de trabajo y/o de la computadora. Eventualmente, si el proyecto lo amerita, auxiliarnos de técnicas de investigación de campo (entrevista, encuesta, muestreo, observación directa) o experimentales (v.gr., pruebas de laboratorio). De modo simultáneo, el investigador procederá al análisis y crítica de la información, mediante recursos previstos por la lógica (argumentación, refutación, demostración), pero singularizados en la disciplina específica de que se trate; e irá sistematizando los avances de sus pesquisas. La etapa final es la exposición de los resultados. El tesista tendrá que resolver el problema de la redacción de su tesis: forma de exposición, estilo, disposición del material y preparación del original para la imprenta. La tesis tiene la estructura formal de un libro: cubierta; portada; índice general; introducción; contenido organizado en capítulos, subcapítulos, apartados e incisos; conclusiones; anexos; bibliografía. Por lo común, el contenido se enriquece con citas bibliográficas, ilustraciones y viñetas, sin olvidar las referencias y notas de pie de página.

La Tesina

La tesina también es un trabajo monográfico sobre un tema de la disciplina del sustentante, pero de una extensión inferior al trabajo de tesis. Podríamos proponer entre veinte y cuarenta páginas de texto corrido, aunque ello depende del tipo de licenciatura a optar.

La tesina, a diferencia de la tesis, no es un trabajo monográfico original, sino una monografía de compilación o de análisis de experiencias.

La monografía de compilación

El estudiante elige un tema de estudio, reúne la bibliografía esencial sobre el particular, la analiza y redacta una presentación crítica de ésta. Trata de demostrar su capacidad de comprensión de los trabajos realizados, su percepción de los distintos puntos de vista y, dado el caso, su habilidad para exponer el estado en que se encuentra la polémica al expresar una posición personal.

La monografía de análisis de experiencias

Ésta es más frecuente en las carreras profesionales superiores, cuando los estudiantes han realizado trabajos prácticos o ejercido ya una actividad profesional. Pone el acento en la presentación de una experiencia, su análisis y, con frecuencia, la comparación con actividades similares. Suele conducir a la formulación de proposiciones que permitan continuar e incluso reorientar la investigación. (Fragnière, p.15)

La tesina casi siempre arroja como resultado una visión panorámica acerca de un tema, es decir, ubica en un marco de referencia el problema tratado, con el mayor grado de objetividad. Las fuentes de información no agotan los estudios que sobre el tema se hayan escrito, pero sí los textos o fuentes básicos para comprender el tema. La exposición de los resultados presenta en líneas generales el "estado de la cuestión" si trata de temas teóricos o los antecedentes y presupuestos del trabajo si se refiere a un tema más práctico.

El trabajo inicia con la determinación de un tema, cuya validez debe justificarse por parte del sustentante y su director de tesis. En seguida, se identifican las fuentes de información y se elabora un plan o proyecto de investigación, que en líneas generales contiene el planteamiento del problema y el esquema de trabajo. Luego inicia la fase de recopilación de la información,

mediante la investigación documental o de campo. La etapa final es la exposición de los resultados. La tesina tiene la estructura formal de un trabajo monográfico universitario: portada; índice general; introducción; contenido (que puede organizarse en partes con su respectivo título); conclusiones; bibliografía. El texto puede enriquecerse con ilustraciones y viñetas.

Tesis o tesina

A diferencia de la tesina, la tesis no se limita a presentar el conocimiento de manera sintética y descriptiva, sino que aspira a demostrar la validez de una propuesta teórica y, dado el caso, sus implicaciones prácticas. En nuestro medio, aunque se llama tesis a los trabajos de titulación, muchos de ellos más bien son informes de trabajo o monografías de compilación más o menos extensas, es decir, tesinas. No por ello, el trabajo del "tesinista" es menos noble: a la tesina le podemos dar un valor agregado si, por ejemplo, insertamos cuadros estadísticos, encuestas, muestreos, en el caso de las ciencias sociales; ilustraciones, viñetas, gráficos, obra plástica, en el campo de las artes visuales o el diseño; mapas, croquis, en las ciencias de la tierra; planos, maquetas, modelos, en la arquitectura o la ingeniería; etc.

Bibliografía

Esquema comparativo

Tesis	Tesina
Trabajo monográfico creativo	Trabajo monográfico descriptivo
Superior a cuarenta cuartillas	Extensión de veinte a cuarenta cuartillas
Monografía de investigación	Monografía de compilación o de análisis de experiencias
Cuestionados	Objetividad
hipótesis a validar	Síntesis temática
Aparato crítico	Fuentes de información básicas
Proposición	Descripción
Texto fundamental	Texto ilustrativo
Texto fundacional	Texto analítico
Estructura compleja (introducción; capítulos - subcapítulos - apartados, conclusiones, apéndices)	Estructura simple (introducción, apartados, conclusiones)
Texto argumentativo o demostrativo	Texto expositivo o enunciativo

- Blaxter, Loraine et al. *Cómo se hace una investigación*. Barcelona. Ed. Gedisa. 2002. 351 p.
 Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. 6ª. Ed. México. Ed. Gedisa. 1984. 267 p.
 Fragniére, Jean-Pierre. *Así se escribe una monografía*. México. Ed. FCE. 2001. pp. 175

Joaquín Rodríguez Díaz.

CÓMO SE HACE UNA TESIS (técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura) Umberto Eco./ versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez.

Síntesis de texto: Joaquín Rodríguez Díaz./ Escuela Nacional de Artes Plásticas./ UNAM./2003

Uno de los aspectos fundamentales que se han de hacer para empezar a trabajar con un proyecto de tesis es escribir el título, la introducción y el índice final; esto implica, escribir cuanto antes el índice como hipótesis de trabajo ya que ello permitirá definir el ámbito de la tesis y según se vaya avanzando en el proyecto, este índice hipotético habrá de ser reestructurado varias veces e incluso asumir una forma completamente diferente a la inicial.

Un buen título se puede considerar ya un buen proyecto, siempre y cuando el área temática tenga un enfoque específico y perfectamente delimitado.

Se puede hacer una tesis digna si se recupera el sentido positivo y progresivo del estudio no entendido como una cosecha de nociones, sino como elaboración crítica de una experiencia, donde se localicen los problemas para afrontarlos con un método y exponerlos siguiendo ciertas técnicas de comunicación.

Dicho lo anterior es prudente aclarar que el libro en cuestión, nos indica: (1) qué se entiende por tesis de doctorado; (2) cómo se escoge el tema y se disponen los tiempos de trabajo; (3) cómo llevar a cabo una búsqueda bibliográfica; (4) cómo organizar el material encontrado; (5) cómo disponer materialmente el trabajo elaborado siendo esta precisamente la más importante ya que es la única para la cual existen reglas bastante exactas.

Una tesis de doctorado es un trabajo mecanografiado de una extensión media que varía entre las cien y las cuatrocientas páginas, en el cual el estudiante trata un problema referente a los estudios en que quiere doctorarse, para tal efecto habrá que sumar los esfuerzos de ambas partes; es decir la capacidad y disposición del profesor quien se responsabiliza como tutor y sigue día a día su trabajo y por el otro lado que el tema corresponda a los

intereses del doctorando, por afinidad, conocimiento, experiencia, valores culturales, religiosos, políticos y sociales; que las fuentes a que se recurra sean asequibles, en cuanto idioma, lenguaje, cultura y nivel intelectual del doctorando; que el esquema y cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la capacidad de respuesta y experiencia del doctorando. Esto nos permite aclarar que el estudiante pudiera en cierta medida confundir la relación que existe entre una tesis de compilación, de investigación y aportación es decir: (licenciatura, maestría y doctoral). Para ser más precisos habría que comentar que una tesis de compilación se limita a demostrar con claridad una panorámica inteligente desde el punto de vista informativo de un problema particular, mientras que la tesis de investigación esta ligada a la madurez y capacidad de respuesta, ya que es más larga, profunda, esforzada y prolongada. Cabe pensar que hay muchos estudiantes que se ven obligados a hacer una tesis al vapor, para sacar el título a toda prisa y lograr el ascenso de categoría deseada, sin considerar las variables contextuales de su proceso de aprendizaje.

Hacer una tesis puede significar (1) localizar un tema concreto; (2) recopilar documentos sobre dicho tema; (3) poner en orden dichos documentos; (4) examinar el tema partiendo de cero a la luz de los documentos recogidos; (5) dar una forma orgánica a todas las reflexiones precedentes; (6) hacerlo de modo que quien la lea comprenda lo que se quería decir, y si así lo desea, acudir a los mismos documentos para reconsiderar el tema por su cuenta.

Hacer una tesis significa aprender a poner orden en las propias ideas y a ordenar los datos: es una especie de trabajo metódico; supone construir un "objeto" que, en principio, sirva también a los demás, y para ello no es tan importante el tema de la tesis como la experiencia de trabajo que comporta.

La primera decisión de un estudiante es hacer una tesis que hable de muchas cosas, siendo necesario restringir el tema, ya que una tesis demasiado panorámica constituye siempre un acto de soberbia intelectual. Que quede claro, por otra parte, que el término monográfico, puede tener una aceptación más amplia, como por ejemplo el tratamiento de un solo tema y como tal se opone a una <historia de>, a un manual, a una enciclopedia. Naturalmente es más interesante hacer la tesis panorámica, pues pudiera ser aburrido tener que ocuparse uno o

dos años del mismo autor. Pero se comprende que hacer una tesis rigurosamente monográfica no significa en modo alguno perder de vista el panorama. A modo de recordar: cuanto más se restringe el campo mejor se trabaja y se va más seguro, es por ello que una tesis monográfica es preferible a una tesis panorámica. Es mejor que la tesis se asemeje más a un ensayo que a una historia o una enciclopedia.

Resulta válido para ciertas materias, como alternativa desarrollar una tesis histórica, mientras que una tesis teórica es una tesis que propone afrontar un problema abstracto que ha podido ser, o no, objeto de otras reflexiones, pero también existen otras materias como sociología, o antropología cultural, en que se pueden hacer tesis de los dos tipos. Más sin embargo en un estudiante, con experiencia científica necesariamente limitada, es probable que intente resolver en el espacio de unas pocas páginas el problema y cuestionamiento de Dios o la definición de la palabra libertad, siendo su producto muy breve, sin apreciable organización interna y más parecido a un discurso demasiado personalizado, informal, genérico y privado de verificaciones historiográficas, en donde también puede ocurrir que sea verdad, pero una vez más se puede demostrar la falta de experiencia por un aspirante con las ideas confusas y falto de capacidad comunicativa. Si partimos de la hipótesis de que el estudiante es consciente de haber comprendido un problema importante tendrá que trabajar su pensamiento bajo la influencia de algún autor, y si tiene ideas originales, estas emergen también en la confrontación con las ideas del autor tratado, porque un pensador precedente referido pone en juego sus conceptos ya que son públicamente verificables.

Afrontar que también una tesis puede ser clásica o contemporánea, obedece a que muchas veces surge la elección por una auténtica vocación y es difícil contradecirla. Otras veces surge de la falsa convicción de que un autor contemporáneo es más fácil y más ameno, pero en la realidad el autor contemporáneo es siempre más difícil ya que sus opiniones son todavía vagas y discordantes, nuestra capacidad crítica se ve falseada por la falta de perspectiva y madurez. Es indudable que el autor clásico imponga una lectura más fatigosa, una investigación bibliográfica más atenta, da la ocasión de aprender a construir una investigación menos dispersa. Si más tarde el estudiante se siente inclinado a la crítica

contemporánea, la tesis puede ser la última ocasión que tenga de enfrentarse a la literatura del pasado para ejercitar el propio gusto y la propia capacidad respuesta como lectura. Esto permite entender que muchos grandes escritores contemporáneos, incluso de vanguardia, no han producido tesis clásicas pero en realidad no existiendo reglas precisas: un buen investigador puede llevar a cabo un análisis histórico o estilístico sobre un autor contemporáneo con la misma penetración y precisión filológica con que se trabaja sobre un clásico.

Desarrollar una tesis en tiempo y forma significa haber delimitado el tema y haber encontrado la documentación necesaria en no menos de seis meses y en no más de tres años, si esto no es posible: se ha elegido una tesis equivocada superior a sus fuerzas, pertenece al tipo de los eternos descontentos que querían decirlo todo y siguen trabajando en el proyecto muchos años más, cuando en realidad hay que ser capaz de fijarse unos límites, aunque modestos, y producir algo definitivo dentro de estos límites de manera verdadera y concreta. También es lógico sentir declarada la neurosis de la tesis; la deja de lado, la vuelve a coger, no se siente realizado, llega a un estado de gran dispersión, y a un grado de conflicto personal interno, con el profesor, asesor, director, tutor y ponente de la tesis.

La pertinencia ideal es escoger la tesis (con el respectivo ponente o tutor) al finalizar de preferencia el segundo año de carrera. En ese momento ya se está familiarizado con las diversas materias y se conocen también el tema, la dificultad e incluso la situación de las disciplinas que ni siquiera se han examinado todavía. Una elección tan a tiempo no es comprometedora ni irremediable. Se dispone de un largo año para percatarse de que la idea era errónea y cambiar de tema, de ponente o hasta de disciplina. También porque una buena tesis tiene que ser discutida a cada paso con el ponente, dentro de los límites de lo posible. Y no tanto por atosigar al profesor, sino porque escribir una tesis es como escribir un libro, es un ejercicio de comunicación que supone la existencia de un público y el profesor es la única muestra de público competente de que dispone el estudiante en el curso de su propio trabajo.

Una tesis hecha en el último momento sin práctica frecuente de revisión por parte del profesor, obliga al ponente a hojear rápidamente los capítulos o directamente el trabajo ya terminado lo

que puede implicar un descontento, como conclusión de la investigación, con desagradables resultados tanto del estudiante como por parte del profesor ya que ello implica una derrota para ambos.

Todas estas observaciones deducen que la tesis debe de estar dispuesta y razonada, bajo un prisma selectivo de decisiones como: el tema tiene que estar delimitado; el tema de ser posible será contemporáneo; los documentos serán de fácil consulta.

Por otro lado, cabría mencionar que es preciso escoger una tesis que no implique el conocimiento de lenguas que no conocemos y que no estamos dispuestos a aprender, ya que muchas veces se escoge una tesis sin saber los riesgos que se corren. Por ello antes de establecer el tema de una tesis hay que ser astuto y echar una primera ojeada a la bibliografía existente para estar seguros de que no hay dificultades lingüísticas notables. Por otro lado una investigación científica, es aquella que versa sobre un objeto reconocible y definido de tal modo que también sea reconocible por los demás, así mismo este objeto de estudio tiene que decir cosas que todavía no han sido dichas o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido mencionadas, para darle un sentido de utilidad a los demás; la investigación por otro lado debe suministrar elementos para la verificación y la refutación de las hipótesis que presenta el estudiante, y habría que preguntarse que es más útil, hacer una tesis de erudición o una tesis ligada a experiencias prácticas, donde se imponga una intervención directa en la contemporaneidad, sea esta de orden teórico o de orden práctico, la pregunta queda abierta.

CÓMO SE HACE UNA TESIS (técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura) Umberto Eco./ versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez.

Síntesis de texto: Joaquín Rodríguez Díaz./ Escuela Nacional de Artes Plásticas./ UNAM./2003

LA TESIS DE LICENCIATURA COMO EJERCICIO
DE LA LIBERTAD

La elaboración de una tesis profesional podría ser siempre una actividad que se disfrute de principio a fin. Culminar más o menos 16 años de vida estudiantil (si contamos desde el ingreso a la primaria) tendría que ser motivo de una gran satisfacción: se acabarían las tareas escolares impuestas por otros; se mostraría a los padres, a los profesores y al mundo profesional que uno está ya listo para practicar una disciplina y obtener la licencia correspondiente. Convertirse en un licenciado sería, pues, pisar el ancho terreno de la libertad. Mas, ¿de qué libertad se trata? De la que implica autonomía y a la vez sentido de pertenencia a un grupo social; de la que conlleva el ejercicio responsable de una profesión. Realizar la tesis profesional y obtener con ella un título sería un modo (entre otros) de poner en práctica la libertad de acción y de pensamiento, la libertad de expresión y de investigación.

Pero caben algunas preguntas: ¿por qué la elaboración de la tesis se convierte más bien en un dolor de cabeza para una gran cantidad de estudiantes?; ¿en qué momento esa liberación se convierte en una cadena que se arrastra volviéndose cada vez más pesada?; ¿sería que el estudiante no sigue el método adecuado?; ¿o que las instituciones universitarias se aferran a métodos asfixiantes, obsoletos y contraproducentes?; ¿habría que desechar la tesis profesional típica como un trasto viejo?; ¿o habría que adecuarla a los tiempos actuales?... Son demasiadas preguntas para sólo unas cuantas páginas. Por tanto, me centraré en una, cuya respuesta puede resultar interesante: ¿qué debemos entender por 'método'?

Si nos atenemos al significado estricto de este concepto, vemos que quiere decir, simplemente, «caminar». Por sus raíces griegas (metá, hacia, y odós, camino), esta palabra nos hace pensar en un caminar dirigido, un caminar hacia una meta establecida. En otras palabras, un caminar sabiendo a dónde se quiere llegar. Esta aclaración nos permite entender que no existe algo como «el» método, sino que más bien hay

los métodos. Y no sólo hay distintos caminos hacia la misma meta, sino que hay distintos caminos hacia distintas metas. Por tanto, queda claro que no puede haber métodos supremos, absolutos o infalibles. Si ni siquiera en las investigaciones de las ciencias «exactas» (física, geología, astronomía, por ejemplo) existe un método universalmente seguido, ¿qué podrá esperarse de las investigaciones en ciencias humanas (sociología, economía, psicología, por ejemplo)? Y, más aún, ¿qué podrá esperarse de otras disciplinas como la filosofía, la comunicación visual o las artes visuales? En todos estos casos es de esperarse la aplicación libre de métodos ya establecidos y probados, o bien de métodos novedosos y que se desea poner a prueba. Desde luego —y esto es de crucial importancia—, tal libertad no debe confundirse con la carencia de método, es decir, con la falta de caminos y objetivos claramente definidos.

En los campos eminentemente humanísticos de las artes visuales y de la comunicación visual, conviene saber hacia dónde se dirige la investigación que desembocará en una tesis; saber qué se quiere hacer. De esta manera, será más fácil determinar cuándo se llega a la meta, o cuánto camino queda por avanzar, o cómo se hará para llegar al final del recorrido. Ahora bien, la claridad sobre el cuándo, el cuánto o el cómo derivan de la claridad sobre el qué y sobre el hacia dónde. Cuando se sabe esto último, el caminar (el seguir un método) se vive no sólo como una experiencia libre (yo sé hacia dónde voy, sé cuándo y cómo llegaré, y quiero hacerlo), sino como una experiencia muy placentera (me agrada ser libre, me gusta ser consciente de mis metas, mis alcances y mis estrategias). Libertad y placer en la investigación son, desde luego, independientes de los escollos por sortear: el camino no tiene que ser llano y fácil para ser recorrido con gusto; puede, incluso, estar erizado de dificultades, y el mayor placer puede radicar en vencerlas conscientemente.

Finalmente, conviene agregar unas breves palabras sobre el carácter de la tesis.

Una tesis puede ser descriptiva o informativa: en ella se dice cómo fue realizada una obra; por ejemplo, una serie de carteles o de esculturas, un libro o una campaña publicitaria, una exposición de grabados o un producto multimedia. De preferencia (aunque esto no tiene por qué ser obligatorio, sobre todo en el campo de la comunicación visual), deberá tratarse de una obra realmente producida, presentada a un cliente o

público real.

Una tesis puede ser analítica, sintética o analítico-sintética: en ella se estudia un fenómeno descomponiéndolo en sus partes (análisis), para después reunir en un nuevo todo comprensivo (síntesis) el resultado a que se llegue. Por ejemplo, cuando el tema de la investigación sea alguna corriente del arte o del diseño, primeramente se separan las etapas, los autores, los estilos, etc., y después se reúne la información recabada en una concepción global de dicha corriente. Según la complejidad del tema, la investigación puede ser sólo analítica, esperando que futuras investigaciones hagan otros análisis y otras más hagan la síntesis correspondiente. O bien, puede darse el caso de que la aportación principal de la tesis sea sintetizar informaciones dispersas dándoles una coherencia.

Una tesis puede ser diacrónica o sincrónica: en el primer caso, se estudia un fenómeno según su desarrollo temporal; en el segundo, se lo estudia en un momento o etapa de su existencia, independientemente de los cambios a que esté sujeto. Las tesis sobre temas históricos pueden adoptar un punto de vista o el otro, e incluso ambos, según el interés del investigador. Los enfoques diacrónicos y los enfoques sincrónicos se complementan entre sí.

Una tesis puede ser comparativa: en ella se toman dos o más fenómenos y se establecen las diferencias y semejanzas entre ellos, sus puntos de contacto y de separación, su evolución contrapuesta o conjunta, o bien las diferencias y coincidencias en su origen y en su final. Se puede estudiar de esta manera la televisión y el cine, o la pintura y la fotografía, o la pintura y la poesía.

Una tesis puede ser interpretativa: en ella se elige un fenómeno (por ejemplo, la obra de un artista o de un diseñador específico) y se definen sus significados superficiales y profundos, sus efectos sobre el público, las intenciones del creador o las variantes históricas en la recepción de esa obra. La interpretación puede ser práctica y no teórica. Los mejores ejemplos al respecto son los del intérprete musical o el intérprete teatral, que al ejecutar una obra la están interpretando. Otro caso sería el de un artista visual que interpreta una obra mediante una instalación, una intervención o un performance (ejecución). En cualquiera de estos casos se tiene una tesis hermenéutica (del griego *ermeneia*, interpretación).

Una tesis puede ser propositiva: en ella se

experimenta, se inventa, se innova. La dimensión creativa de toda investigación se hace aquí especialmente manifiesta. Se puede proponer un nuevo método de diseño, se puede experimentar con una técnica de impresión nueva, se puede crear una estrategia publicitaria no aplicada antes, se puede crear un nuevo programa de estudios para cierta materia... No hay límites a la creación.

Una tesis puede ser teórica: en ella se aplican herramientas puramente conceptuales y reflexivas al estudio de algún tema, y el resultado será una forma original y bien fundamentada de enfocarlo, entenderlo y explicarlo. Teorizar es una actividad inherente a la práctica de las artes visuales y de la comunicación visual. Por ello es aceptable que se realice una tesis teórica, esto es, en la que el autor no esté obligado a presentar también su obra.

Por supuesto, estas modalidades de la tesis no tienen que ser las únicas. Lo principal será siempre la libertad, de manera que se pueda combinar entre sí todas ellas (o seguir otras no enunciadas aquí): habrá tesis teórico-descriptivas, comparativo-interpretativas, analítico-sintéticas o propositivo-teóricas, diacrónico-analíticas... Y, además de estas combinaciones, debe tomarse en cuenta que la tesis puede ser unidisciplinaria o interdisciplinaria (se da este caso cuando, por ejemplo, se conjuntan en una investigación enfoques de las ciencias naturales y de las artes plásticas).

La tesis es un trabajo en donde se pone sobre el papel o sobre algún otro soporte (con textos e imágenes, y a veces sólo con textos) los resultados de la investigación. Ésta es la prueba escrita del Examen Profesional. Después vendrá la presentación o réplica ante el Jurado de Examen Profesional, o sea, la prueba oral.

En resumen, es recomendable que desde el inicio de la prueba escrita hasta la realización de la prueba oral, aparezcan los tres rasgos principales señalados aquí, y que se implican mutuamente: la experiencia de libertad, la aplicación de un método y el disfrute por el trabajo.

Conclusiones

Como se ha visto, esta antología, que consta de veintinueve textos seleccionados minuciosamente por el Dr. Daniel Manzano va a ser de gran utilidad y muy valiosa para estudiantes de distintos niveles educativos; pues la puede aprovechar el estudiante de bachillerato, el cual necesita elementos básicos de metodología para realizar cualquier trabajo de investigación en cualquiera de sus materias; el de licenciatura, que necesita un plan de trabajo completo si desea realizar una investigación exhaustiva para su titulación, primer gran trabajo profesional de su carrera; y en especial para el de postgrado, cuya especialización requiere que utilice todos aquellos recursos y métodos de investigación que tenga a la mano, pues como todos saben, las tesis de maestría o doctorado requieren, además de tiempo, mucha información, la cual si no es organizada de forma adecuada puede resultar un contratiempo difícil de superar, he ahí uno de los motivos que justifican la existencia de esta obra.

También se puede apreciar el trabajo exhaustivo en el armado de este compendio de textos, el trabajo editorial y la parte de diseño, en la cual se tuvo que digitalizar muchas imágenes, ya sea de las portadas de los libros antes descritos y de sus imágenes de información tratando de recavar de la forma mas fiel posible, para no alterar el contexto de cada uno de ellos; por tal razón esta antología de textos que es uno de los primeros proyectos que la ENAP realiza como forma de titulación, podemos pensar que en un futuro se podrían realizar mas trabajos de esta calidad, con la participación de profesores de la talla del Dr. Daniel Manzano, quien en su preocupación como profesor, hace llegar esta antología a sus alumnos de maestría, los cuales sabrán valorar el trabajo del cual ahorrara en gran medida el esfuerzo e información de su investigación en el grado al que deseen llegar.

Luis Miguel Sánchez Tobilla.

Bibliografía

Abruch linder, Miguel (compilador): Metodología de las ciencias Sociales, 3a ed. México. ENEP-Acatlán, U.N.A.M. s/f pp.41-47

Barthes, Roland: La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, 3a. ed., Barcelona, Paidós, 1944. pp. 29-112

Bavaresco de Prieto, Aura M. :Las técnicas de la investigación. Manual para elaboración de tesis, monografías, informes, 4ª. ed, Cincinnati, South-Western Publishing Co., 1979. p.p 41-56

Beceyro, Raúl: La historia de la fotografía en diez imágenes, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980 (La Nueva Biblioteca 24). pp 65-115

Dufrenne, Mikel y Viktor Knapp: Corrientes de la investigación en las ciencias sociales, Madrid, Tecnos/ UNESCO, 1982 (Arte y Estética Derecho 3). pp. 277-317

Eco, Umberto: Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura, 3ª ed, México, Editorial Gedisa, S.A.+ Representaciones Editoriales, S.A. 1977 (Colección Libertad y Cambio. Serie práctica) p.p. 27-68

Eyssautier de la Mora, Maurice: Metodología de la investigación. Desarrollo de la inteligencia, 4ª ed. México. Thomson Learning. 2002. p 133-149

Galindo, Carmen, et al : Manual de redacción e investigación. Guía para el estudiante y el profesionalista, México, Grijalbo, 1977. p.p 135-142, 162-166, 172-175

García Fernández, Dora: Manual para la elaboración de tesis y otros trabajos de investigación. Normas básicas de estilo y redacción para investigadores del derecho, México, Editorial Porrúa México, Universidad Anáhuac / Facultad de Derecho, 2002 pp. 29-39

García Laguardia, Jorge Mario y Jorge Luján Muñoz. Guía de técnicas de investigación y cuaderno de trabajo, 3ª. México. Publicaciones Cruz O S.A. 1979. pp. 5-22

Garza Mercado, Ario: Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales, 2ª.. México. El Colegio de México. 1992. pp.17- 41.

González Reyna, Susana: Manual de redacción e investigación documental, México, Trillas, 1979, pp.121-127, 174-151.

Hernández Sampier, Roberto, et al: Metodología de la Investigación, 2ª. ed. México, Mc Graw-Hill, 1998. pp. 9-20

Jiménez Ottalengo, Regina y Ma. Teresa Carreras Zamacona, Metodología para la investigación en ciencias de lo humano, México, Publicaciones Cruz O. S.A. 2002. (investigación para la docencia 1) pp. 33-35

Knowles, Malcolm S.: El estudio autodirigido. Guía para estudiantes y profesores, México, Editorial Alhambra, 1982. pp. 16-29

Krauze, Rosa: Introducción a la investigación filosófica, México, U.N.A.M., 1978 (Colección: Opúsculos, 93/Serie: Investigación) pp. 9-34

Murcia Florián, Jorge, Investigar para cambiar. Un enfoque sobre investigación-acción participante, 2ª ed. México, Cooperativa Editorial Magisterio, 2001 pp. 30-31

Nicolau, Dimitri, et al: Las técnicas de la imagen, Barcelona, Mitre, 1982. pp. 85-89

Quesada Herrera, José: Redacción y presentación del trabajo intelectual. Tesinas, tesis doctorales, proyectos, memorias, monografías, Madrid. Paraninfo S.A., 1983

Raguso, Stefano: Manual de metodología para universitarios Estudio. Investigación. Documentación, Mérida, Consejo de Publicaciones Mérida-Venezuela, 1979. pp. 597-624

Rojas Soriano, Raúl: Trabajo intelectual e investigación de un plágio (Recomendaciones para redactar un texto), México, Plaza y Valdés , 1999. pp. 45-51

Rojas Soriano, Raúl: Métodos para la investigación social. Una proposición dialéctica, 16ª. Ed., México, Plaza y Valdés editores, 2001. pp. 49-56

Rojas Soriano Raúl: Guía para realizar investigaciones sociales. 8ª. Ed. México, U.N.A.M.1985.pp. 47-58.

Tecla J., Alfredo, et al : Metodología en las ciencias sociales, 4ª. ed. México, Ediciones Taller Abierto, 1998. (tomo II) (Diseño de Investigación 2). pp. 19-31

Torre Villar, Ernesto de la y Ramiro Navarro de Anda La investigación bibliográfica, archivista y documental. Su método, México. U.N.A.M. 2003. pp. 27-36

Villareal Macæias, Rogelio y Juan Mario Pérez Oronoz: Fotografía, arte y publicidad, México, Federación Editorial Mexicana S.A., 1979 (Serie Arte, Ciencia y Sociedad 1). pp. 17-49

Whitney, Frederick Lamson: Elementos de investigación, 4a. ed., Barcelona, Omega S.A., 1976. pp. 284-306

Zorrilla Arena, Santiago: Introducción a la metodología de la investigación. Casos aplicados a la administración, México, Océano, 1984. pp. 45-101

Zubirreta G., Armando F. : La aventura del trabajo intelectual. (Cómo estudiar y cómo investigar), Buenos Aires, Fondo Educativo Interamericano S: A., 1969. pp. 66-67, 83-87