



Abril - Mayo
2004

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Fearful Symmetry Reflexiones Sobre el Concepto de Interface



Por Daniele Barbieri
Número 38

Abstract

La noción de interface se ha difundido y generalizado a partir del uso ligado al mundo de la informática. Pero, ¿hasta qué punto la difusión la generalización de la noción le permiten mantener una claridad de sentido suficiente? ¿Y como se relaciona dicha noción (que es indudablemente de carácter semiótico) con las nociones tradicionalmente semióticas?

Como veremos, no siempre es lícito hablar impunemente de interface, ni dentro ni fuera del mundo del ordenador. A veces, ni tan siquiera allí donde la costumbre consolidada nos induce a hacerlo.

Palabras clave: Interface, instrumentos, semiótica, lenguaje, objetos de escritura, simetría, William Blake.

En las páginas siguientes me gustaría reflexionar sobre el concepto de *interface*, sobre el uso que se hace de dicho concepto tanto en el mundo de la informática como en otros ámbitos y sobre su relación con la noción semiótica de *lenguaje*. Mi objetivo, a través del recorrido, quizás un tanto retorcido de estas páginas, es explorar los límites que tiene la noción de interface y poner en evidencia sus relaciones con otras nociones semióticas más tradicionales.

En primer lugar, intentaré principalmente extender la noción de interface a todo aquello a lo que parece posible aplicarla, a partir de la hipótesis de que los límites de su aplicabilidad son muy amplios. Pero, dado que este viaje me llevará demasiado lejos bien pronto y de manera inminente, luego me veré obligado a volver atrás y a reconocer el hecho de que este reflujo arrastra con él objetos y contextos que, a primera vista, podrían parecer fáciles de afrontar en términos de interfaces.

Me remontaré, por tanto, al lejano 1794, cuando William Blake publica *The Tyger*. En realidad, podría aplicar algunas de mis consideraciones a cualquier otra composición poética, pero ésta tiene algo especial que la convierte en un objeto particularmente adecuado para mi discurso.

Leamos, pues, la primera estrofa:

- 1 Tyger! Tyger! burning bright
- 2 In the forests of the night,
- 3 What immortal hand or eye
- 4 Could frame thy fearful symmetry?

Se trata de una poesía sobre la creación y sobre sus efectos potencialmente terribles. Pero, ¿de qué está hablando realmente Blake? ¿Por qué le interesa el tigre? A nosotros nos interesa el cuarto verso. Si leemos en alto la estrofa, sentimos claramente el ritmo martilleante, obstinado, de los tres primeros versos, con sus acentos fijos en las sílabas 1,3,5 y 7. Tras esta iteración tan obsesiva, tan marcada, llega un cuarto verso de carácter indeterminado o que por lo menos no se puede reconducir a la elemental simetría de los tres primeros.

A continuación observamos las primeras rimas: *bright* rima claramente con *night* y cuando llega *eye* se introduce una nueva rima, aunque el sonido "ai" también remite a las rimas

precedentes. Por ello, en el cuarto verso esperamos, todavía con más fuerza, una terminación con el sonido "ai", pero la palabra *symmetry* se pronuncia en inglés "simtri" (¡y no "simtrai" ni "simetrai"!), por lo que las expectativas del lector no se satisfacen en absoluto.

Es preciso subrayar que en inglés esta especie de rima visual (basada en la "y" que aparece tanto en *eye* como al final de *symmetry*) se considera formalmente correcta y se usa abundantemente a pesar de su deformidad sonora. Sin embargo, en este contexto el rol sonoro de las terminaciones en "ai" se afirma de un modo tan claro que la legitimidad formal de la rima termina acentuando aún más la incongruencia sonora. Es como si el poeta hubiera simulado que construía la rima, mediante una estructura cuya legitimidad formal evidencia aún más la deformidad fonética, sobre todo porque el sonido "ai" del cuarto verso es algo que está presente y situado, además, en una posición dominante, acentuada por el *thy* situado en el centro y que no puede sino ser percibido como una rima de *eye*, aunque esté anticipada y se encuentre desplazada.

En definitiva, en este cuarto verso, el ritmo y el consiguiente sistema de expectativas construido por los tres primeros versos se trunca tres veces de golpe: cambiando el sistema de los acentos, anticipando la rima sonora y situando en la posición que legítimamente le correspondía a la rima un sustituto de esta última tan sólo formalmente correcto.

Si seguimos leyendo la poesía, los cuartetos sucesivos son, por el contrario, regulares, a excepción del quinto, cuya irregularidad no está tan marcada como en el caso del primero. El sexto y último cuarteto es, sin embargo, idéntico al primero, excepto en la sustitución en el cuarto verso de la palabra *could* por *dare*, más lenta y más larga, que intensifica ulteriormente el efecto de ruptura prosódica.

¿Porque construye Blake rupturas de la regularidad tan fuertes en esas dos posiciones cruciales (el final del primer cuarteto y el final de la composición)? Me lo he preguntado muchas veces, hasta que me he dado cuenta de que la *ruptura del ritmo* significa también *ruptura de simetría* en estas dos posiciones cruciales y el hecho de que una ruptura de simetría encuentre su punto de apoyo precisamente en la palabra *simetría*, en una poesía sobre la creación, es algo que no puede dejar indiferente al semiólogo.²

En resumen, creo que Blake está hablando aquí (también) de la creación poética y de su propia simetría. Es decir, está focalizando justamente aquello que está utilizando y que sin ese juego de ruptura rítmica hubiera permanecido tranquilamente en segundo plano (como ocurre generalmente en la poesía y con más frecuencia también en la prosa).

Estamos obligados, por tanto, a preguntarnos por el papel de la simetría en la poesía o, mejor aún, por el de todo el sistema de recurrencias poéticas, metro, rima, organización de las estrofas, etc. La simetría constituye ciertamente un sistema de regularidades, que permite realizar previsiones con las que el texto juega para modular el efecto emotivo del lector³. Pero no se trata únicamente de esto. Son muchas las personas que recuerdan poesías de memoria y no me parece aventurado decir que, en cierto modo, todos cuantos lean poesía hagan quizás un uso parecido o incluso identificable a los mantra. Un mantra es una fórmula verbal cuya recitación es capaz de sumergirnos en un particular estado espiritual o, mejor aún, en un particular *estado emotivo*.

La poesía es, por tanto, un *instrumento* (que alguien, es decir, su autor, me ha facilitado) para cambiar nuestro estado emotivo. No importa que dicho cambio no sea estable ni duradero. Mientras mis labios, o los labios de mi mente, recitan "Córdoba, lejana y sola", mi estado emotivo se ve ciertamente alterado y

transportado a la dimensión mítica y fabulosa que Federico García Lorca ha preparado para mí. De no ser así, difícilmente la recordaría de memoria. Pero, si la poesía es un instrumento, aunque se trate de un instrumento particular ¿no se necesita una interface? ¿No tendrá que exhibir algún elemento que mi permita entender que puedo utilizarla de un determinado modo? Es decir, algo que transforme la recepción "informativa" normal de las palabras del lenguaje con las que ha sido construida en una funcionalidad operativa.

Observemos, sin embargo, que la prosa no funciona generalmente como un mantra y que precisamente lo que distingue la poesía de la prosa es su sistema de recurrencias, de simetrías. ¿Será precisamente este sistema de simetrías lo que permita utilizar de este modo un texto poético? Pero, si así fuera, ¿cómo funciona? Mi hipótesis es que el sistema de recurrencias de la poesía construye una versión local e interna del tiempo (*construye*, no *remite a*); una versión del tiempo interna al propio texto, que espacia la presentación de los eventos lexicales al igual que el tiempo real espacia el modo de presentar los eventos reales en el mundo real. De esta manera, a diferencia de cuanto sucede en la prosa, en la poesía los eventos lexicales (el modo de presentar las palabras, las frases y todo aquello que expresan) se perciben realmente como si se tratara de eventos. Gracias a sus simetrías y a la reconstrucción interna del ritmo del tiempo, una poesía funciona como una pequeña puesta en escena teatral, en la que los eventos son palabras. Palabras, no sonidos lexicales. Es decir, sonidos y significados a la vez.

A esto se debe, en mi opinión, la mayor icasticidad de la palabra poética, así como la posibilidad de que pueda ser usada como si se tratara de un mantra, de algo capaz de conducirnos a través de un recorrido de eventos que nos producen un determinado estado emotivo. Se trata de un efecto de la simetría que tiene algo de terrorífico, como el tigre de Blake, sobre todo si tenemos en cuenta hasta qué punto puede alejarse de las intenciones de su creador la utilización que hagamos de estos elementos. Por tanto, la poesía también existe para que pueda ser *utilizada* como mantra. Pero la poesía se puede *utilizar* de muchas otras maneras, al igual que la prosa narrativa y, con frecuencia, incluso la prosa argumentativa.

No es difícil admitir que el lenguaje es un instrumento (a pesar de que esto nos lleve directos a la fatídica pregunta sobre si, al ser un instrumento, no tiene una interface). Aunque la semiótica tienda a veces a descuidar esta dimensión, es fácil admitir que los textos tienen una función instrumental. En otras palabras, los textos existen porque los usamos. Los usamos desde niños para aprender a leer y a escribir; los usamos continuamente de modo lúdico-emotivo; los citamos para referirnos a resultados ya adquiridos, de modo que nos permitan establecer rápidamente bases comunes con nuestros interlocutores y los utilizamos de otras mil maneras diferentes.

Los textos escritos por otras personas, además de los textos que escribimos nosotros mismos, son instrumentos que utilizamos para modificar el mundo, a través de la persuasión o de la simple información (que también es una modalidad persuasiva aunque diferida). Pero, si los textos son instrumentos, ¿tiene sentido pensar en una semiótica de los objetos (es decir, de los instrumentos) diferenciada de una semiótica de los textos? O mejor dicho, si los textos son instrumentos (*y no los instrumentos son textos*), ¿tiene sentido intentar fundar una semiótica de los objetos a partir de una semiótica de los textos? ¿No sería más sensato intentar más bien hacer lo contrario? Realmente lo sería si ya existiese una semiótica de los objetos... Pero, de esta manera, estamos condenados a comportarnos como el señor de aquel chiste que buscaba las llaves bajo la farola, a pesar de que las hubiera perdido en otro lugar, porque "aquí hay luz".

Es cierto que los textos son instrumentos que actúan sobre un

mundo que actúa e interpreta. Se trata del mundo de los *para sí*, de los *Da-sein*, mientras que los instrumentos en sentido estricto actúan sobre un mundo que experimenta nuestra acción, el mundo de los *en sí*, aunque, a decir verdad, esta diferencia no es pertinente para nuestro discurso. Aquí no nos estamos ocupando de cómo funcionan los instrumentos, sino de cómo comunican sus propias modalidades de uso.

Por lo demás, Charles Sanders Peirce ya había afirmado la idea de que el lenguaje y sus producciones son instrumentos y sostenía que la finalidad de todo acto de interpretación era el establecimiento de un hábito, es decir, de una disposición al comportamiento⁴. Todo el lenguaje, es más, toda la comunicación es evidentemente operativa en este sentido. A partir de este principio, la distinción más interesante se plantea entre los signos (o textos) que producen un comportamiento inmediato y aquéllos que se limitan a modificar la conciencia de los intérpretes, predisponiéndolos en relación a sus futuros comportamientos. Podemos definir los primeros como "directamente operativos" y los segundos como "indirectamente operativos" o simplemente "informativos".

Volvamos de nuevo a la noción de interface. Como bien es sabido, su origen no tiene nada que ver con una teoría de la interacción comunicativa entre personas. En el lenguaje informático, *interface* designa todo tipo de aparato de *hardware* o de *software* que permita a dos sistemas interactuar e intercambiarse informaciones. Son por tanto interfaces, los *driver* que permiten a mi ordenador proyectar en mi pantalla forma con sentido. También es un interface el cable que conecta mi ordenador con la impresora, al igual que una tarjeta de red, etc. Es tan sólo en un segundo momento cuando la *interface hombre-máquina* se convierte en la interface por antonomasia y los problemas que plantea el modo en que los objetos informáticos comunican su propia función se reducen, según modelos de la ingeniería, al problema de la interacción entre dos *sistemas* complejos, como el hombre y el ordenador.

Todo esto ya pertenece a la historia y la noción de interface ha transcendido felizmente sus propios orígenes plebeyos, proponiéndose como expresión de referencia para indicar todo tipo de sistema de comunicación instrumental, el modo en el que cualquier instrumento comunica al usuario sus diferentes modalidades de uso.

Volvamos, pues, a la pregunta que habíamos sugerido más arriba y planteemos el problema de si ese instrumento crucial que es el lenguaje tiene una interface. Observemos que el hecho de que el propio lenguaje sea ya una interface no evita la pregunta. Es más, nos permite generalizarla en los siguientes términos: si las interfaces son instrumentos comunicativos de los instrumentos operativos, ¿tienen interfaces las interfaces? ¿Y cuáles son las interfaces de las interfaces?

Parece posible intentar responder de modo específico a esta pregunta. Si consideramos *Los misterios de París* de Eugène Sue como un instrumento para denunciar las condiciones de vida del lumpemproletariado francés del siglo XIX, ¿podríamos considerar su estructura narrativa a un determinado nivel como la interface de dicho instrumento? Y además tendríamos que considerarla como una excelente interface, si es cierto que dicho texto fue mucho más útil a la causa del proletariado que un montón de precisos aunque aburridos tratados sobre el mismo tema. La estructura narrativa nos permite usar este texto de un modo que su ausencia hubiera hecho imposible, aunque, desde el punto de vista de su funcionalidad, los otros textos tuvieran todas las credenciales posibles para poder ser mucho más eficaces!

Sin embargo, hay algo en el modo en el que estamos intentando utilizar la noción de interface aquí que no nos termina de convencer, a pesar de que tan sólo estemos intentando aplicar el uso extremo de la noción a determinados casos comunes. El

hecho que subyace a un análisis más concreto es que ni la estructura narrativa de la novela, cuando se usa como instrumento de propaganda, ni la simetría de la poesía, cuando se usa como mantra, son realmente aquello que me comunica el modo de utilizar ambos instrumentos. Se trata más bien de la parte crucial de sus componentes funcionales, al igual que el motor en el caso del automóvil, pues, incluso no pudiendo funcionar sin ruedas, carrocería, etc. el motor lo cualifica de un modo mucho más decisivo que sus otras partes.

Se trata, por tanto, de componentes funcionales, cruciales. Pero, sin duda alguna, se trata también de componentes perceptivos⁵. A partir de esta observación, no está del todo claro si todavía tiene sentido hablar de interface en relación a lo que otras veces llamamos objetos de escritura. Si reducimos las propiedades perceptivamente más evidentes de un texto a la posibilidad de identificarlas como una interface, es posible establecer algo más razonable, aunque sea más limitado, como por ejemplo que la *brevedad* de una poesía nos invita más a usarla como mantra de cuanto no consigan hacerlo los textos más largos.

La articulación en artículos y apartados de las leyes nos sugiere utilizarlas de modo segmentado, ya que no se necesita la ley completa sino que basta con un segmento pertinente. Los títulos y los índices de los artículos y los libros me sugieren diferentes modos de utilizar los textos. La propia forma del libro está hecha para sugerir la modalidad correcta de lectura de un texto. En definitiva, parece posible adscribir al paratexto la función de interface, pero no es difícil observar de que, bajo determinados aspectos, el paratexto forma parte de la función instrumental del propio texto. Nos percatamos de ello cuando intentamos leer *Guerra y paz* en la pantalla de un ordenador y nos parece que no se trata del mismo texto que leemos en papel impreso, icontra la identidad de cada palabra!

Pero, si vamos aún más allá y consideramos las ideas que se expresan en los textos y que se usan (y se producen) continuamente como *instrumentos* dialécticos, tal y como se hace de manera cotidiana en la política, ¿cuál es su interface? ¿Es posible y razonable encontrar en las ideas en cuanto instrumentos una disposición entre propiedades funcionales y perceptivas que me permita dar un sentido a la noción de interface cuando se aplica a dichas ideas?

Por otra parte, ¿un martillo tiene verdaderamente una interface? O mejor dicho, ¿esta última es una pregunta a la que podamos encontrar un sentido definido? ¿Tiene sentido hablar de interface de un instrumento que declara de modo tan explícito, al menos para nosotros, su función y, sobre todo, que aprendemos a conocer tan prematuramente en nuestra experiencia que, de hecho, no nos planteamos nunca el problema al respecto, puesto que generalmente ya lo sabemos?

La mítica navaja Opinel de la que habla Foch (1995:181), ¿tiene una interface? Foch lleva razón cuando pone en evidencia la idea de que la forma tiene que derivar de la función y, sin embargo, hay un número quizás realmente infinito (pero un infinito que tiene ciertamente límites⁶) de formas que una navaja puede asumir, si quiere continuar siendo una navaja, y toda forma comunicará algo diferente (aunque no sea completamente diferente). No obstante, la lama de una navaja no puede desaparecer, mientras que una interface electrónica puede asumir teóricamente cualquier forma, sin hacer que el instrumento pierda su funcionalidad.

Está claro que el problema de la interface tan sólo se puede plantear cuando ya exista un sistema de prácticas, así como un sistema de comunicación relativo a dichas prácticas. El problema básico del aprendizaje de la interface es, en el fondo, el problema básico del aprendizaje del lenguaje: ¿cómo comprendemos las interfaces si previamente no las conocemos ya? Es decir, ¿cómo aprendemos el lenguaje si no lo conocemos ya? Aunque en

términos de lenguaje es posible responder de modo sensato a esta pregunta (como hace Maurice Merleau-Ponty cuando afronta el problema de la intersubjetividad y, en mi opinión, facilita las respuestas más convincentes hasta la fecha), me parece que es más difícil plantear el problema en relación a las interfaces.

Sabemos que el lenguaje se aprende, que el aprendizaje del lenguaje requiere *años* de interacción guiada con el mundo. No obstante, si tuviésemos que valorar el lenguaje (es decir, nuestra principal interface con el mundo) en términos de *user-friendliness* nos veríamos obligados a considerarlo en fracaso. Además, el lenguaje no es la única interface crucial que requiere un aprendizaje. ¿Tendremos entonces que elogiar las interfaces disfuncionales?, ¿las interfaces que nos obligan a estudiar, a razonar durante mucho tiempo, para comprender el funcionamiento del instrumento?, ¿aquellas interfaces que nos obligan a realizar tantos *breakdown* cognitivos que al final de un largo y cansado proceso de aprendizaje acabamos sabiendo mucho más que antes y nos hemos convertido en personas mucho más competentes y maduras? Las ventajas de la no inmediatez son tantas que nuestro propio concepto de *educación* se basa en todas ellas.

Para nuestros fines, sin embargo es suficiente observar que el valor de la no inmediatez pone de relieve la relatividad del valor de la inmediatez, de la eficacia comunicativa de la interface. Si el problema consiste en comprender cómo se usa un instrumento, en el intervalo de tiempo más breve posible, es obvio que lo pertinente, lo más importante, no es el instrumento en sí mismo, sino que reside en alcanzar el objetivo para el cual resulta útil dicho instrumento. Si lo que cuenta es alcanzar dicho objetivo, todo aquello que constituya un obstáculo al respecto tiene que ser aligerado en la medida de lo posible.

La noción de interface presupone, evidentemente, que el objetivo y la función del instrumento estén claros, aunque es evidente que la interface en cuanto tal no puede formar parte del mismo tipo de función. Por ello, si la función de un instrumento está clara y ha sido bien definida y si las propiedades perceptivas del instrumento no se pueden superponer a las propiedades funcionales, el problema de la interface adquiere un sentido suficientemente delimitado. Por razones diferentes, tanto en un martillo como en una navaja Opinel, en un tratado o en una poesía, las propiedades perceptivas y funcionales se superponen decididamente, mientras que eso no ocurre en un coche. Hay casos intermedios, como la bicicleta, aunque la extremada familiaridad de este último objeto hace que sea difícil pronunciarse al respecto.

En un texto artístico (caso extremo y por ello interesante), difícilmente se puede hablar de una función (instrumental) clara y definida, pues el carácter polifuncional y la capacidad de reconfigurarse continuamente forman parte de la naturaleza del propio texto artístico. El metro podría ser un ejemplo de interface de un texto poético; pero, al mismo tiempo, también puede formar parte del propio objeto del discurso.

La semiótica sabe que tanto los textos no artísticos, como los de la comunicación funcional cotidiana, ofrecen también, aunque en menor medida, las mismas posibilidades de ser reconfigurados a nivel funcional. Incluso un texto tan claramente instrumental como "Cierra la puerta" (dicho en la situación adecuada), se puede interpretar sobre todo como un instrumento para reafirmar una relación de poder entre las personas presentes y no como una simple manera de obtener que se cierre la puerta. Y también sabemos que incluso los objetos se pueden reconfigurar de modo funcional, aunque en menor medida.

Llegados a este punto, se observa que si para dar sentido a la noción de interface es necesario que la función del instrumento sea clara y unívoca, sin incertidumbres, la oposición *interface/instrumento* se revela como algo peligrosamente

semejante a la oposición *forma/contenido*, es decir, a una oposición que la semiótica había descalificado hace tiempo, cuya inutilidad aprenden pronto los estudiantes de semiótica a favor de otras oposiciones como forma y sustancia o expresión y contenido.

La oposición tracional, presemiótica, entre *forma/contenido* no carece sin embargo de sentido en incluso tiene valor heurístico, pero sólo a condición de que el objetivo de la comunicación esté perfectamente claro. A condición de que el *contenido* sea lo pertinente desde un punto de vista comunicativo, mientras que la forma incluya todo el resto⁷. De modo alternativo, la oposición *interface/instrumento* se puede asimilar también (quizás de manera más impropia) a otra oposición más cercana a la semiótica, como *comment/topic*, entendido por *topic* aquello de lo que se habla, mientras que el *comment* sería lo que se dice. Pero esta oposición, al igual que la precedente, requiere un acuerdo preliminar respecto al uso que se está haciendo del instrumento, se trate o no de un instrumento comunicativo. A raíz de todas estas consideraciones emerge la sospecha de que la noción de *interface* no sea sino una versión más primitiva (presemiótica) y limitada que la noción de lenguaje, desplazada hacia un enfoque más operacional, pero en absoluto depurada de toda una serie de ingenuidades presemióticas. Sin embargo, dado que esta noción se utiliza, me parece inútil eliminarla, mientras que el intento de delimitar su campo de aplicación sin causar demasiado daño podría ayudarnos a esclarecer las cosas.

Por ejemplo, en un primer intento de delimitar el campo se puede alegar que hablar de interface tiene sentido en todos aquellos casos en los que el componente funcional del instrumento es heteromatérico respecto a su componente comunicativo. Se trataría tan sólo de una aproximación, pero en líneas generales nos permitiría eliminar de la problemática de las interfaces los instrumentos de carácter cognitivo (como los objetos de escritura) y los utensilios elementales que no conlleven máquinas ni mecanismos (como el martillo o la navaja Opinel). Estarían en juego todos aquellos instrumentos cuya función instrumental se realiza mediante un aparato separado de la función comunicativa, como ocurre por ejemplo con los instrumentos informáticos, aunque en este caso sea preciso añadir que la heteromaterialidad ha referirse a un objetivo funcional. En la medida en que un automóvil constituye un instrumento para viajar, está claro cuáles son sus características funcionales y cuáles pertenecen a la interface. Pero, si se tratara de un instrumento para declarar el estatus social de su poseedor, entonces ya no estaría tan claro cómo se podrían distinguir ni cuál sería su interface. El software tiene, sin embargo, una interface y esta tranquilizadora constatación nos demuestra que quienquiera que haya inventado la noción no era del todo insensato.

Los programas de escritura tienen una interface, así como los programas para escuchar música. Los *browser web* poseen una interface y eso es evidente, aunque por desgracia el principio de heteromaterialidad que hemos establecido más arriba revele algo bien diferente en este caso, pues lo que está en el marco de la ventana del *browser* y lo que está dentro de la ventana son del mismo tipo, hasta el punto de que un usuario inexperto podría tener dificultades a la hora de captar su diferencia.

Es probable que para llegar a establecer una distinción más precisa hubiera que reformularla a partir de un criterio cualquiera de distinción, que estuviera suficientemente claro en relación al contexto en el que se utiliza, del mismo modo que está clara y es neta la separación espacial en el *browser* entre lo que pertenece al espacio destinado a las páginas web y lo que se sitúa en el marco. Pero, entonces, ¿tiene sentido hablar en un sentido tan general de interface de una página web? ¿O de la interface de un videojuego? En realidad, no hay manera de estar seguros de que sea posible separar netamente las funciones operativas y las funciones comunicativas de un instrumento cognitivo como una página web. Una página web es un texto comunicativo como

cualquier otro, donde la finalidad que crea las pertinencias (y por tanto, la distinción entre lo que es funcional y lo que es una interface, lo que es un *topic* y lo que es un *comment*) puede desplazarse perfectamente, al igual que se desplazan las finalidades en relación a cualquier tipo de texto posible en función del punto de vista desde donde se observe.

¿Cómo se explica entonces que se hable de páginas web en términos de interface y que incluso se escriban libros de éxito sobre este tema? Si queremos entenderlo, no hay que olvidar que incluso cuando parece algo indudable, la finalidad operativa es fruto de hábitos sociales-naturales y que siempre se puede desplazar, tanto en los textos como en los objetos. Pero dicho desplazamiento es aún más probable (es decir, más difuso) en los textos que en los objetos (o más bien en determinados objetos). Sin embargo, tanto en los textos como en los objetos no es difícil hipotizar, por razones de tipo contingente, la validez de *una única finalidad específica* y decidir que ésta es la finalidad central, mientras que el resto serían secundarias. Evidentemente, esto simplifica mucho la vida, desde un punto de vista didáctico, a quien tiene que explicar cómo se construyen las páginas web, pero también simplifica la comunicación e implica el riesgo de caer en la banalidad.

Las recetas de la *web usability*⁸ parecen razonables porque abstraen, con finalidad didáctica, un conjunto específico de finalidades comunicativas y las proponen arbitrariamente como si se tratara de universales. Todo aquello que no se refiere a las finalidades comunicativas propuestas, que constituyen por tanto "los contenidos" de las páginas web, es materia de interfaces. De este modo, una vez esclarecida la diferenciación, es posible enunciar toda una serie de principios de construcción de interfaces que son realmente tales principios y que, por ello, son comunicativamente neutros, es decir extraños a las finalidades comunicativas específicas, aunque funcionales a su éxito.

Esta manera de actuar remite a determinados pequeños métodos para escribir música, que estaban muy de moda a finales del siglo XVIII y que permitían a cualquiera realizar fragmentos musicales razonables y agradables sin conocer las técnicas de composición musical. Se echaban los dados o se escribía una secuencia de manera casual y, sucesivamente, toda una serie de reglas rigurosas permitían obtener de manera totalmente mecánica la secuencia de las notas del fragmento musical, algo tan mecánico que hoy día ha sido fácil implementar dichos métodos en el ordenador. Haydn e Mozart figuran entre los autores más apreciados por dichos métodos⁹.

A diferencia de la música escrita por Haydn y Mozart, la música obtenida de este modo constituye un objeto perfecto e impersonal, cuya construcción formal no comunica nada. La única diferencia entre un fragmento y otro viene dada por los valores casuales de los dados tirados al inicio, del mismo modo en que la diferencia entre una página web y otra parecería residir tan sólo en lo que llamamos "contenidos". Sin embargo, a partir de páginas como *yugop.com*¹⁰, debería ser evidente que no tiene sentido afrontar las cosas de este modo, pero sin llegar a extremos de virtuosismo comunicativo, cualquier página que plantee el problema de cómo presentar el mundo, una empresa, un ente, una persona o cualquier otra cosa, no puede razonar en términos de *interface vs contenidos*, porque, como bien sabe la semiótica, la comunicación funciona de manera bastante más compleja.

No hay nada que temer de la simetría, regularidad o estructura de esos objetos artificiosos, obtenida a partir de las reglas de manuales para hacer música con los dados, al igual que ocurre con las reglas de la *web usability*. Cuando las cosas van bien, es tan estéril y tan vacía como la de un caleidoscopio y, cuando van mal, acaba por convertirse en algo completamente contraproducente desde el punto de vista comunicativo.

La simetría que aterrorizaba al creador William Blake es, por el contrario, una simetría productiva, que revela nuevos usos de los textos y de los objetos cada vez que se examinan, porque con cada nuevo reapso la interface y los contenidos se disponen de modo diverso en la apariencia del texto o del objeto. Es la simetría de los objetos de escritura, claramente rebeldes a cualquier tipo de reducción *ad unum* o la simetría del tigre, tan magnífica y tan cruel a la vez. Una simetría que nos produce un miedo identificable con sentimiento que nos generan también aquellos instrumentos prácticos cuya función consideramos clara y socialmente o incluso naturalmente definida y que, de manera no tan excepcional, también ellos se rebelan, recordándonos que aún es posible, lícito y deseable realizar uso creativo a pesar de las mejores, más estudiadas y más eficaces interfaces.

Notas:

¹ Este artículo reelabora y amplía mi intervención en el congreso *Gli oggetti di scrittura. Interfacce e interattività/ Les Objets d'écriture. Interfaces et Interactivité*, coordinado por Alessandro Zinna, Urbino, 14-16 luglio 2003.

² ¿Y que se puede decir cuando luego se observa que, mediante este mecanismo retórico basado por completo en la letra "y" (*eye, thy, symmetry*) Blake ha elegido por nombre del propio tema no la forma *tiger*, pero la *tyger*, inusual incluso en su época?

³ Cfr. Barbieri (2004)

⁴ Cfr. CP 5.486 y siguientes.

⁵ Sobre la oposición entre componentes funcionales y perceptivos, véase, Deni (2002:20).

⁶ ¿Cómo puede tener límites un número infinito? Exactamente como hace el conjunto de los números reales positivos menores de 1: son infinitos, pero tienen 0 y 1 como límites.

⁷ Evidentemente, lo que la semiótica pone en duda es precisamente la posibilidad de aplicar la cláusula limitativa "a condición de que sea perfectamente claro el objetivo de la comunicación". Sin embargo, probablemente hay contextos que, simplificando un poco, se puede interpretar de modo unívoco, o que de hecho lo son.

⁸ La referencia es evidentemente Nielsen (2000).

⁹ Véase, por ejemplo, <sunsite.univie.ac.at/Mozart/dice/, webplaza.pt.lu/public/mbarnig/pages/dicemus.html > o simplemente hágase una búsqueda en Google utilizando los términos "Mozart" y "dice".

¹⁰ <www.yugop.com>. Al respecto, véase Barbieri (2002).

Referencias:

BARBIERI, D. "L'argomentare sottile di yugop.com", in Trailer, spot, clip, *siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, en Isabella Pezzini (comp.), Roma, Meltemi, 2002.

BARBIERI, D. *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004.

DENI, M. *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, Franco Angeli, 2002.

FLOCH, J. M. *Identités visuelles*, Paris, P.U.F, 1995.

NIELSEN, J. *Designing Web Usability*, Indianapolis Indiana, New Riders Publishing, 2000.

PEIRCE, Ch. S. *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1931, 1932, 1934, 1935, 1958.

Daniele Barbieri

Semiólogo, enseña en Urbino y en Bolonia. Forma parte de los proyectistas de la enciclopedia multimedia Encyclomedia. Guida multimediale alla storia della civiltà europea, dirigida por Umberto Eco. Ha sido asesor de programación para la creación del canal por satélite RaiSat1.