

ARTE
E INVESTIGACIÓN



Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ARTE E INVESTIGACIÓN

Directora

Lic. Silvia García

Comité Editorial

Lic. Sergio Balderrabano

Mg. María de los Ángeles de Rueda

Lic. Verónica Dillon

Mg. Cristina Fükelman

Dra. Silvia Furnó

Mg. Leticia Muñoz Cobeñas

Dr. Eduardo Russo

Secretaría de Publicaciones

Secretaría

Prof. María Elena Larrégle

Prosecretaría

Lic. Miriam Socolovsky

Edición y Corrección

Lic. Florencia Mendoza

Prof. Luis Maggiori

Lic. Adela Ruiz

Diseño

DCV Valeria Lagunas

Letra manuscrita de tapa Ana López

Secretaría de Ciencia y Técnica

Asistentes

Prof. Silvina Valesini

Prof. Jorgelina Sciorra

Karen Grandez

Primera edición: noviembre 2013

Cantidad de ejemplares: 300

Arte e Investigación es propiedad de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Diagonal 78 n° 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina. publicaciones@fba.unlp.edu.ar

Año 15 Número 9

ISSN 1850-2334

Registro de Propiedad Intelectual 954 181

Queda hecho el depósito que marca la ley 11 723

Impreso en Argentina - Printed in Argentina



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE

Dr. Fernando Alfredo Tauber

VICEPRESIDENTE ÁREA INSTITUCIONAL

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

VICEPRESIDENTE ÁREA ACADÉMICA

Ing. Armando de Giusti

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DECANA

Prof. Mariel Ciafardo

VICEDECANA

Lic. Cristina Terzaghi

SECRETARIO ACADÉMICO

Prof. Santiago Romé

SECRETARIA DE PUBLICACIONES Y POSGRADO

Prof. María Elena Larrègle

SECRETARIA DE CIENCIA Y TÉCNICA

Lic. Silvia García

SECRETARIO DE PLANIFICACIÓN,

INFRAESTRUCTURA Y FINANZAS

DCV Juan Pablo Fernández

SECRETARIO DE CULTURA

Prof. Carlos Coppa

SECRETARIA DE EXTENSIÓN

Prof. Victoria Mc Coubrey

SECRETARIO DE PRODUCCIÓN Y COMUNICACIÓN

Prof. Martín Barrios

SECRETARIO DE RELACIONES INSTITUCIONALES

DI Eduardo Pascal

SECRETARIO DE ASUNTOS ESTUDIANTILES

Prof. Esteban Conde Ferreyra

ARTE E INVESTIGACIÓN

EDITORIAL	5		
NORMATIVA EDITORIAL	6	LA PRODUCCIÓN DE IMPRESOS EN LA FORMACIÓN DE GRADO Lorena Gago	71
PEDAGOGÍA VOCAL COMPARADA: QUÉ SABEMOS Y QUÉ NO Nicolás Alessandroni	7	CARTOGRAFÍA DE LAS ARTES DEL FUEGO: VISUALIZACIÓN DE UN DISPOSITIVO María Celia Grassi, Ángela Tedeschi y Elena Ciocchini	75
PROYECTO MOPP. UNA HERRAMIENTA PARA PROYECCIONES DE VIDEO SOBRE UN VOLUMEN Francisco Álvarez Lojo, Ezequiel Rivero y Ariel Uzal	14	EL ROMANTICISMO Y SU RELACIÓN CON EL TIMBRE Gerardo Guzmán	81
LA ESTÉTICA BURGUESA EN EL DISEÑO DE SILLAS Ibar Anderson	20	ANÁLISIS ICONOLÓGICO DEL ESCUDO O SELLO MAYOR DE LA UNLP Luciano Passarella	88
EL CONCEPTO DE MENTE EN TEORÍAS SOBRE IMPROVISACIÓN MUSICAL María Victoria Assinnato	26	LA VERSIÓN EN LA MÚSICA POPULAR Alejandro Polemann	95
EL <i>STREET ART</i> Y LA PARADOJA DE LA INDUSTRIA CULTURAL Rosana Barragán	32	UN ANÁLISIS DE <i>HERMÓGENES CAYO</i> , DE CARLOS MASTROPIETRO Edgardo José Rodríguez	102
EL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO EN LA MÚSICA POPULAR Luciano Bongiorno	39	FOLKLORE ARGENTINO: ASPECTOS INTRODUCTORIOS, DEFINICIONES Y DEBATES Santiago Romé	106
LA CONSTELACIÓN BENJAMINIANA COMO EFECTO DE MONTAJE Cecilia Cappannini	45	JOSÉ SABOGAL Y LA IDENTIDAD DE LA REVISTA <i>AMAUTA</i> Jorgelina Sciorra	113
ESCULPIR SOBRE LO VIRTUAL Alejandra Ceriani	50	LA INTEGRACIÓN METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO DE PRODUCTOS María Sol Sierra, Federico Lagunas y Federico Del Giorgio Solfa	118
LA INICIATIVA NO ES INDICIO DE INNOVACIÓN Nora Del Valle	57	INDUMENTARIA IMPRESA: UN TERRITORIO PARA HABITAR LOS LÍMITES Guillermina Valent	123
EXPERIENCIAS PLÁSTICAS DE INTERVENCIÓN SOCIOEDUCATIVA Macarena Díaz Posse	61	<i>FANFARE FOR A NEW THEATRE.</i> FORMA Y MANIPULACIÓN SERIAL María Cecilia Villanueva y Mariano Etkin	131
EL DISEÑO ARTÍSTICO DE LA REVISTA <i>CLARIDAD</i> María Cristina Fukelman	65		

Editorial

Es muy grato poner nuevamente en consideración de nuestros investigadores la edición del noveno número de la revista *Arte e Investigación*. Los lectores encontrarán en las páginas que siguen una heterogénea colección de artículos que corresponden a la diversidad y a la complejidad de la investigación en diseño y en artes.

Las reflexiones expuestas constituyen valiosos aportes para la construcción conceptual que da cuenta de las incessantes transformaciones de las prácticas artísticas y comunicacionales en el contexto de nuestra cultura contemporánea. Los aportes incluidos en este volumen reflejan algunos debates sobre la relación entre el arte y la tecnología y abordan las denominadas “producciones con nuevas mediaciones”, como las esculturas digitales, el *video-mapping* y la incorporación de recursos digitales en la producción de impresos.

En el eje de la *música*, los artículos problematizan el campo de una carrera con escasa tradición en nuestra Facultad, como la música popular, y que reflexionan sobre términos y categorías de uso frecuente, pero cuyos significados no han sido estudiados aún.

Con respecto a las *carreras históricas*, este número presenta estudios acerca de la música del siglo *xx*, de la música académica contemporánea argentina, de las performances –conocidas como “improvisaciones musicales”–, de los estudios tímbricos producidos durante el Romanticismo y de las posibles vías de desarrollo de la Pedagogía Vocal en un futuro cercano.

Con relación a los *diseños*, los artículos versan sobre aspectos identitarios presentes en el escudo de la Universidad Nacional de La Plata, el análisis de procesos y el desarrollo de nuevos productos –según el enfoque del diseño industrial, de la ingeniería y del marketing–, y las influencias del arte y de la arquitectura en el diseño de un tipo especial de muebles.

El eje de las *artes visuales* presenta exploraciones sobre las artes del fuego, sobre el *street art* y su relación con la industria cultural y, también, sobre el aporte potencial del arte en la reconstrucción subjetiva de los jóvenes a partir de dos experiencias de taller realizadas en contextos de encierro.

Por último, en el eje de los *estudios históricos y sociales* se incluyen indagaciones sobre las divergencias y las convergencias en revistas culturales de la primera década del siglo *xx*, sobre la estética indigenista en la producción plástica latinoamericana, sobre la constelación benjaminiana como efecto de montaje y sobre el modo en el que el concepto de iniciativa no siempre es indicio de innovación, en el caso concreto de la experiencia PYME.

Una vez más, agradezco a los autores, verdaderos protagonistas de la revista, que de forma generosa fortalecen la investigación de nuestra Facultad; a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, por la ayuda económica otorgada para la edición de este número, y a la Secretaría de Publicaciones y Posgrado por sus aportes y sus sugerencias.

Lic. Silvia García

Revista Arte e Investigación

ISSN 1850-2334

Alcances de la publicación

Arte e Investigación es una revista de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes. Tiene por objetivo la presentación de artículos en los que se expongan resultados de proyectos de investigación que se encuentren en desarrollo o recientemente concluidos, radicados en la Facultad de Bellas Artes; como así también se desprendan de trabajos de Becarios y Tesistas de Posgrado.

Normativa editorial

Los artículos presentados deben cumplir con esta normativa.

Los trabajos deben ser inéditos en castellano. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo simultáneamente a otra revista.

Cada autor puede presentar un trabajo por número, sea individual o en coautoría.

Los textos publicados serán incorporados periódicamente al repositorio de la UNLP (sedici.unlp.edu.ar), bajo la licencia Creative Commons by-nc-nd (atribución- no comercial- sin obras derivadas).

El envío de trabajos con pedido de publicación debe ser remitido por vía electrónica a arteinvestigacion@gmail.com. La aceptación o rechazo de los artículos presentados corre por cuenta de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la FBA-UNLP, que comunicará el resultado de la evaluación al autor.

Se deben respetar las siguientes normas de presentación:

1. Tamaño de página A4
2. Formato Word .doc. Cuerpo Arial 11, interlineado 1,5.
3. Los artículos deberán tener un mínimo de 15000 caracteres con espacios y un máximo de 30000 caracteres con espacios (incluyendo notas al pie y bibliografía).
4. En la primera página de cada artículo se deberá respetar el siguiente formato:
 - a. Título (no más de 10 palabras). Puede ir acompañado por un subtítulo de hasta 5 palabras.
 - b. Nombre de autor o autores, filiación institucional y dirección de correo electrónico.
 - c. Resumen en castellano de no más de 10 líneas. El resumen debe sintetizar los alcances del trabajo, nunca reproducir textualmente un párrafo del mismo.
 - d. Entre 3 y 5 palabras clave. Las palabras clave deben aludir a los principales conceptos tratados en el trabajo.
5. **Para destacar texto se utilizará negrita, nunca subrayado.**
6. Citación de autores: en el cuerpo principal, según sistema anglosajón (Autor, fecha). Por ejemplo: (Bourdieu, 1984).
7. **Las notas al pie se utilizarán para aclarar un concepto, indicar un ejemplo o agregar en lengua original un fragmento incluido en el cuerpo principal, nunca para citar bibliografía.**
8. Citas textuales: hasta 3 renglones, deben ir entre comillas e integradas al texto. A partir de 4 renglones, en párrafo aparte con doble sangría e interlineado a 1 espacio.
9. Se limitará la presentación de imágenes (sean reproducciones, fotografías, cuadros o gráficos) a las necesarias para la comprensión del texto. Toda imagen que no esté referenciada en el cuerpo del artículo se considerará prescindible.
10. Las imágenes deberán tener una resolución de por lo menos 300 dpi. Deben presentarse en archivo aparte (**nunca insertas en el archivo de texto**), en jpg o tiff. Las partituras se presentarán en eps. Cada archivo de imagen debe nominarse con el apellido del autor y el número de figura correspondiente, por ejemplo: LÓPEZ-Figura 1.jpg
11. En el caso de las publicaciones impresas, el autor debe enviar las imágenes en blanco y negro.
12. Al final del texto se listarán los epígrafes con la información necesaria. Si se trata de la reproducción de una obra debe consignarse título, año de realización y nombre y apellido del autor. Por ejemplo:

Figura 1. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1914), Kasimir Malevich.
13. Bibliografía: sólo serán incluidos los libros, capítulos y artículos mencionados en el artículo. Figurará al final del texto y se utilizará la normativa APA.

Libro: Apellido del autor, Inicial del nombre (año de publicación). *Título en cursiva*. Ciudad: Editorial.
Por ejemplo: Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
Capítulo de un libro: Apellido del autor, Inicial del nombre (año de publicación). "Título del capítulo entre comillas". En Apellido del compilador o editor, Inicial del nombre (comp./ed.). *Título del libro en cursiva*. Ciudad: Editorial.
Por ejemplo: Castorina, J. (2005). "La epistemología genética como una epistemología naturalizada". En Faas, H.; Saal, A. y Velasco, M. (Eds.). *Epistemología e Historia de la Ciencia*. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Volumen 11, Tomo I.

Artículo de Revista: Apellido del autor, Inicial del nombre (año). "Título del artículo entre comillas". *Título de la publicación periódica en cursiva*, volumen (número). Ciudad: Editorial.
Por ejemplo: Jaureguiberry, F. (2011). "Análisis de sonidos multifónicos de base Bb3". *Clang*, 3. La Plata: FBA.
14. Fuentes de internet: se consignarán a continuación de la bibliografía, de la siguiente manera:

Apellido del autor, Inicial del nombre o Autor institucional (fecha consignada en el sitio). "Título del artículo entre comillas". *Título de la publicación*. Disponible en dirección URL.
Por ejemplo: Alonso, R. (2012). "Mariano Sardón, morfologías de la incerteza". *TodaVía* 28. Disponible en <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia28/28.artenota.html>

Pedagogía vocal comparada: qué sabemos y qué no

Nicolás Alessandroni

// Docente de Técnica Vocal I e integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo ofrece una exploración epistemológica de un campo de conocimiento que constituye un área de vacancia y cuyo abordaje científico y sistemático es relativamente nuevo: la Pedagogía Vocal.

Mediante el relevamiento de la bibliografía especializada, el estudio distingue en el desarrollo de este campo dos momentos: el primero, que suele ubicarse entre 1795 y 1950, y el segundo, que se extiende de 1950 a nuestros días, al tiempo que se detiene en las características de los paradigmas de la enseñanza del canto que signaron estos períodos.

Por último, el artículo expone los resultados de una encuesta realizada por el autor a 285 docentes de canto de todo el país, que proporciona evidencia respecto de cómo se aplican estos paradigmas en la práctica, y reflexiona sobre posibles vías de desarrollo de la Pedagogía Vocal en el futuro.

Palabras clave

Pedagogía vocal - Entropía conceptual-vocal - Entrenamiento - Diagnóstico

La Pedagogía Vocal Tradicional

El primero de los períodos formales de la Pedagogía Vocal lo constituye la Pedagogía Vocal Tradicional. Muchos autores se han ocupado de conceptualizarlo por su importancia histórica, pero también por las derivaciones que ha tenido sobre las formas de enseñanza, sobre todo en ámbitos institucionales (Tutoli, 1950; Venard, 1968; Walders, 2012; Ware, 1998). Su inicio se corresponde con la fundación del Conservatorio Nacional de París, en 1795, hecho que aceleró la cristalización

de modelos hegemónicos para la formación de músicos profesionales. Estos modelos pedagógicos pronto se expandieron a otras instituciones y consolidaron el así denominado Modelo Conservatorio (Hemsy de Gainza, 2002).

En relación con la enseñanza específica del canto, este paradigma presenta las siguientes características centrales:

- 1- Los alumnos deben aprender a efectuar las diferentes destrezas técnicas tal como las realiza el profesor, considerado un estándar a copiar, siguiendo sus indicaciones e instrucciones, sin cuestionarlas y

aceptándolas como un artículo de fe (Lavignac, 1950). La tradición en la enseñanza está asegurada por esta cadena interminable de eslabones maestro-alumno.

2- El proceso por el cual el alumno logra copiar a su maestro es la observación directa. Así, en una clase tradicional de canto, el docente muestra cómo se canta y espera que el alumno lo haga de igual modo, sin mediar explicación alguna (Mauléon, 2005).

3- En esta educación imitativa y por turnos, el docente se ocupa de registrar si el alumno fue capaz de sortear los inconvenientes. De no prosperar la destreza técnica, se da por sentado que el alumno no posee el talento natural para la disciplina. De este modo, para ser un cantante, resulta ineluctable ser portador de un don divino.

4- Lo que da la pauta al docente respecto del estado actual o del avance de un alumno es el *sonido* que éste logra producir. Tal postura, evidentemente objetivista, niega todo tipo de referencia a otras dimensiones del proceso vocal, tales como la corporal o la psicológica.

5- Los docentes de canto son reconocidos por su trayectoria artística, sin importar la formación pedagógico-metodológica. Los requisitos para ser un buen maestro de Técnica Vocal son: poseer un oído musical excelso, un gusto estético refinado, una personalidad ególatra y una carrera exitosa como cantante profesional (Hemsey de Gainza, 2002).

6- El establecimiento de las nociones pedagógicas se da, de manera unívoca, mediante la recopilación y la transmisión oral de un *saber hacer* entre el maestro de canto y el alumno (futuro maestro).

El surgimiento del paradigma tradicional de la enseñanza del canto no se produce desvinculado del contexto general de la época. Hasta hace sesenta años, el funcionamiento de la voz, en tanto instrumento regido por las leyes acústicas e inscripto en el cuerpo humano y, por lo tanto, gobernado por los mecanismos fisiológicos, era un misterio. La voz humana se configuraba como un instrumento totalmente invisible. Este desconocimiento de los procesos intervinientes en la

producción del sonido vocal determinó que toda la Pedagogía Vocal Tradicional se apoyara en las percepciones y en las apreciaciones individuales de cada maestro de canto, así como en la forma en que éstos traducían en palabras sus percepciones acústicas y fisiológicas. Como consecuencia de estas prácticas, muchos conceptos relativos a la Técnica Vocal, en lo que atañe a su dimensión semántica, no gozan aún de acuerdo universal entre los docentes de canto.

La entropía conceptual-vocal

Como consecuencia de las conceptualizaciones personales de cada maestro de canto y del escaso acuerdo terminológico, el sistema conceptual de la Técnica Vocal se volvió altamente entrópico: un mismo término empezó a emplearse para designar cosas diametralmente opuestas (Mauleon, 1998).

Al tratar de explicar al estudiante lo que él o ella debe sentir (en los dominios aural, estético, expresivo o motor), los maestros se refieren primeramente a su propia experiencia, y no tienen acceso a la experiencia de sus aprendices. Aparecen serios problemas si los consejos verbales, las imágenes y las metáforas –típicas herramientas usadas para estimular la imaginación creativa– no funcionan para un estudiante en particular (Miklaszweski, 2004).

Dentro del conjunto de conceptos inherentes a la enseñanza del canto, existen aquellos que son más entrópicos, es decir, que sufrieron grandes y diversas deformaciones desde su formulación inicial. Por ejemplo, en un trabajo anterior (Alessandroni, 2010) se demostró que el concepto de *appoggio* (o apoyo en español), central en la historia de la Pedagogía Vocal –por entenderse que permite una administración correcta del aire a partir del control muscular y, por tanto, una función vocal adecuada–, es uno de los más controvertidos. Los distintos enfoques sobre el término tenían como sustento la observación externa del comportamiento de la musculatura y sus correlatos pro-

pioceptivos y acústicos, cuestión que explica la vaguedad conceptual resultante. De este modo, es posible encontrar en la actualidad más de diez descripciones fisiológico-funcionales divergentes entre sí, parcial o totalmente.

Esta situación no pasa desapercibida para los alumnos de la disciplina, quienes, al cambiar de profesor, observan modificaciones esenciales en el significado de los conceptos utilizados en las clases:

Durante mis estudios vocales he recibido al menos una decena de imágenes diferentes usadas por mis profesores y colegas para explicarme qué es el apoyo. Éstas son algunas de ellas: (i) Una oportunidad, una reconocida asesora de técnica vocal me dijo que para apoyar correctamente debía imaginar que tenía un balón en el estómago y que el apoyo consistía en empujar hacia abajo y hacia arriba a la vez ese balón. (ii) Otra excelente profesora me dijo que se trataba de empujar el estómago hacia abajo y afuera al mismo tiempo mientras emitía sonido. Un profesor me dijo que debía desinflarme hundiéndolo el abdomen hasta expulsar completamente el aire. La verdad es que todas estas son formas que sólo describen lo que cada una de esas personas sentía que estaba haciendo mientras cantaba, pero que no ataca la raíz del problema (Carrillo, citado por Alessandroni, 2010).

En forma análoga, conceptos como resonancia, registro y colocación de la voz se desarrollaron en la historia de la Pedagogía Vocal de modos confusos y poco claros. Así, por ejemplo, es posible encontrar textos que postulan que existen entre uno y siete registros vocales totalmente diferentes (sólo por citar algunos: registro de pecho, de cabeza, modal y mixto) (McKinney, 2005); que el pecho es un importante resonador (postulado incorrecto, dado que el pecho no es una cavidad de aire y, por lo tanto, no es un resonador); y que un buen timbre vocal se logra dirigiendo el sonido hacia los senos nasales (lo cual resulta imposible, pues el aire ingresa a toda cavidad disponible sin que sea posible *colocarlo*, y constituye una idea falsa,

pues es sabido que la vibración de los senos no añade ningún componente acústico al sonido producido)².

La Pedagogía Vocal Contemporánea

Como respuesta a la Pedagogía Vocal Tradicional, y producto de la integración de investigaciones con sustento científico proveniente de diferentes áreas del conocimiento, en 1950 se inaugura un nuevo paradigma de la enseñanza de la Técnica Vocal: la Pedagogía Vocal Contemporánea (PVC), que surge, fundamentalmente, de la construcción colaborativa del conocimiento entre profesores de canto con inquietudes científicas, fonoaudiólogos, médicos, físicos, ingenieros acústicos, matemáticos, antropólogos y psicólogos de la música.

El objetivo de este programa de investigación estuvo vinculado a conocer en detalle el funcionamiento fisiológico-orgánico del proceso fonatorio y a analizar las condiciones evolutivas del instrumento vocal. Resulta insoslayable resumir algunos de los resultados más sorprendentes de este movimiento pedagógico, para comprender la dimensión de los aportes:

1- A partir de la contribución de los profesionales, fue posible definir a la voz como un instrumento y describir su funcionamiento acústico, delimitando las tres partes que la constituyen como tal: un generador de energía, compuesto por el sistema respiratorio; un vibrador, dado por los pliegues vocales ubicados en la laringe; y un resonador, conformado, principalmente, por el vestíbulo laríngeo, la faringe y la boca (Sundberg, 1987; Titze, 2008). El ciclo fonatorio pudo ser descrito en términos matemáticos y se propusieron modelos algorítmicos del tracto vocal para cada vocal posible.

2- Se profundizó el estudio de la acústica vocal, lo que permitió comprender la habilidad del cantante para sobrepasar una orquesta, vinculándola con la presencia de un formante específico –una zona del espectro acústico que se ve reforzada por la configuración del resonador del instrumento– cercano a los 3000 hz, que recibió el nombre de *formante del cantan-*

te (Sundberg, 1987, 1991; Vennard, 1968). Dentro del mismo campo fue posible caracterizar en términos físicos tres tipos de fonación –normal, soplada y prensada– y vincularlos con las causas prácticas que los ocasionan.

3- Se logró una comprensión más acabada de la funcionalidad de los músculos posturales y de su relación con la respiración, atendiendo a la configuración de las fascias corporales y a la función de antagonismo muscular. La fisiología también permitió conocer de qué forma se vinculan la resonancia y la articulación con los movimientos de la columna vertebral, la cabeza y el cuello; cómo los músculos inspiratorios intervienen en la postura erecta y el movimiento; y de qué modo la musculatura laríngea tiene relaciones reflejas con varios movimientos y funciones corporales (Busquet, 2000; Germain, 2003).

4- En un nivel más profundo, fue posible ubicar el surgimiento de los pliegues vocales en uno de los estadios evolutivos filogenéticamente más avanzados (el período arbóreo), en el cual tienen lugar grandes modificaciones en la cintura escapular y en el tórax como respuesta a la necesidad de trepar (Rabine, 2002). La importancia de considerar las relaciones entre cintura escapular, diafragma, músculos del tórax, músculos de la espalda y cuerdas vocales reside en que, al haberse integrado en una respuesta adaptativa común, determina circuitos motores vinculados, cuyas relaciones neurales tienen gran importancia para la función vocal (Parussel, 1999).

La acumulación de nuevos conocimientos permitió entender íntimamente el instrumento vocal (al punto de demostrar serias incompatibilidades con el conocimiento anterior) y reflexionar seriamente sobre la disciplina en sí misma. Lo que le permitió a este grupo de *científicos vocales* (Miller, 1996) oponerse con tanta vehemencia al modelo pedagógico anterior, en pos de abolir una pedagogía vocal fundada en la tradición, el empirismo o la sola intuición del maestro, fue la existencia de evidencia objetiva, precisa y medible respecto del funcionamiento de la voz.

A partir de estas investigaciones, dos conceptos se volvieron centrales para la PVC e inundaron los textos específicos del área de la Técnica Vocal: *entrenamiento* y *diagnóstico*.

El entrenamiento vocal

Con el advenimiento de la Pedagogía Vocal Contemporánea y de su confluencia con las nuevas tecnologías emergió un marco teórico eficaz para reemplazar a la enseñanza por imitación y dar paso a un concepto mucho más preciso: el de entrenamiento vocal (Anderson, 2009; Miller, 2000; Rabine, 2002). El análisis de las condiciones evolutivas del instrumento y de la función primaria de las estructuras fisiológicas que se ensamblan al cantar permitió comprender que la formación del cantante no se produce de modo “natural”, sino que debe entenderse como el entrenamiento de un esquema corporal-vocal diferente del que utilizamos para el habla, en el cual las estructuras intervinientes en la producción del sonido se ensamblan según los patrones más eficientes para cantar o, lo que es lo mismo, alcanzan el mayor grado posible de diferenciación funcional. Aún más: los teóricos contemporáneos advierten que durante la producción vocal tienen lugar ciertos procesos no conscientes (como la actividad diafragmática o de ciertos músculos laríngeos) que deben ser reconfigurados de modo indirecto (actuando sobre otras estructuras que las afectan secundariamente).

Según Mark Johnson (1987), un esquema está constituido por patrones corporeizados de experiencia significativa organizada como estructuras de movimientos corporales e interacciones perceptuales; por lo tanto, para lograr construir un esquema corporal-vocal será necesario contar con dispositivos pedagógicos que permitan organizar la experiencia sensorial de manera efectiva para el canto; esto es, con ejercicios.

Un ejercicio es una herramienta que puede ser descripta, que requiere una actividad cuyo propósito es de aprendizaje y que, repetida en el tiempo, tiene un efecto de entrenamiento (Rabine, 2002).

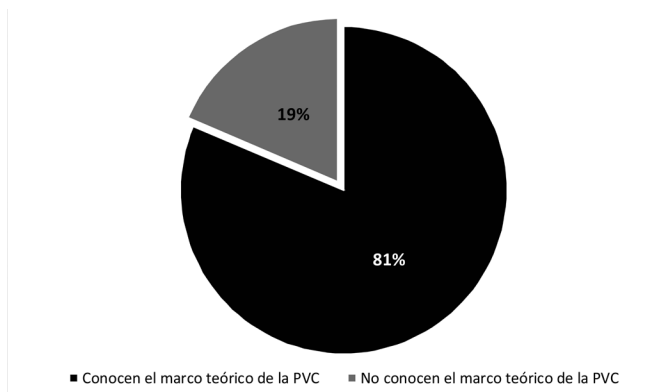


Gráfico 1. Conocimiento del marco teórico de la pvc sobre el total de encuestados

Así aplicado, tiene influencia sobre la conducta del cantante al modificar sus esquemas físicos y psíquicos. Durante la realización de un ejercicio el alumno tiene la oportunidad de comparar su desempeño vocal previo con las nuevas sensaciones y resultados acústicos, de vivenciar y de confrontar sus sensaciones fisioacústicas momentáneas con su concepto mental y su intención comunicativa. Según este modelo, como resultado el individuo encontrará nuevas propiocepciones que deberán ser seleccionadas, ordenadas y, eventualmente, nombradas. Los ejercicios, por lo tanto, permitirán conceptualizar la práctica vocal para luego instrumentalizarla.

De esta manera, será posible planificar un entrenamiento vocal de larga duración cuyos objetivos principales contemplen la enseñanza del canto desde el equilibrio de la función vocal (sistema postural y de movimiento, respiración, emisión, resonancia y articulación), la maduración de nuevos conceptos mentales, el reconocimiento de la voz por parte del cantante y el desarrollo de un modo de producción vocal adecuado y eficiente para la comunicación artística.

El diagnóstico y la prescripción

Desde hace algunos años, los principales autores de textos específicos sobre Técnica Vocal incluyen una sección dedicada a un concepto revolucionario: el diagnósti-

co. Este término se encuentra tradicionalmente vinculado al campo de la medicina y, de hecho, la Real Academia Española lo ha definido como el arte o acto de conocer la naturaleza de una enfermedad mediante la observación de sus síntomas y signos.

En efecto, el método de diagnóstico médico prevé tres técnicas básicas: la observación informal que realiza el médico sobre el paciente, la autoevaluación que pueda realizar el paciente sobre sí mismo y el testeo sistemático que lleva a cabo el profesional.

El primer paso se vincula con todas las observaciones que el médico pueda realizar sobre el paciente y que no requieran de un análisis exhaustivo, como por ejemplo: el tono de la voz, la postura y la apariencia general, el color de la piel, el modo de caminar y el estado anímico. Este procedimiento inicial puede proveer de una gran cantidad de información valiosa que enriquecerá el posterior examen formal. El segundo paso consiste en preguntarle al paciente cómo se siente, es decir, en solicitar información que le permita al profesional interpretar qué síntomas aquejan al individuo. El paso final involucra la realización de testeos específicos para recolectar evidencia médica: toma de temperatura corporal, medición de presión arterial, conteo de pulsaciones por minuto y demás análisis específicos. Una vez que el profesional ha encontrado una conexión entre la información rele-

vada sistemáticamente y otros patrones de indicadores previamente estudiados, elaborará las hipótesis sobre qué puede estar causando el problema que originó la consulta.

Usualmente, los profesionales de la medicina acuerdan en que el proceso de diagnóstico no finaliza con la elaboración de una hipótesis explicativa de una enfermedad, sino que incluye, además, el proceso de prescripción, es decir, la planificación sistemática de los procedimientos de cura. Un esquema simplificado del método de diagnóstico involucra entonces: síntomas-causas-cura.

Este método de diagnóstico puede ser aplicado en el campo de la Técnica Vocal. Una de las premisas más importantes de la pedagogía vocal –que difundieron los autores de bibliografía sobre Técnica Vocal pertenecientes a la corriente científica– establece que el instrumento vocal es *en* el cuerpo del instrumentista; por lo tanto, además de estar controlado por las leyes acústicas que gobiernan el modo de producción de los otros instrumentos, se ve regido por los procesos fisiológicos que permiten la función vocal. Por ello, el éxito de un profesor de canto para modificar un sonido vocal estará determinado por su grado de conocimiento sobre los mecanismos que subyacen a la producción de ese sonido y de las técnicas correctas para modificar esos mecanismos (McKinney, 2005). A este tipo de práctica Richard Miller (1996) la denominó Pedagogía Analítica.

En primera instancia, el docente de Técnica Vocal deberá identificar los problemas del sonido producido por el alumno mediante los pasos del proceso de diagnóstico descriptivo: la observación informal, la autoevaluación del alumno y el testeo sistemático.

En el primer paso, el docente podrá observar los aspectos fisonómicos generales, las relaciones posturales fundamentales y la actitud corporal resultante, las tensiones musculares que se vean destacadas, el tono y la calidad de la voz hablada del alumno y la fluidez lingüística, entre otros. En todo momento, el objetivo fundamental del docente debe

ser la recolección de la información que pueda conducir el proceso de diagnóstico. La segunda y la tercera fase abordan la autoevaluación que pueda realizar el alumno sobre su propia voz, el análisis sistemático de la producción vocal y otros factores de importancia. Algunos aspectos analizables, entre muchos otros, son: el tipo de vibrato que presenta el alumno (normal, muy rápido, muy lento, exagerado o irregular); la fonación resultante (blanda, soplada o prensada); la entonación de las notas (precisa, calante o crescente); la capacidad respiratoria y la posibilidad de ejecutar frases sin interrumpirlas; los aspectos resonanciales de la voz; la posición de los articuladores móviles (como la lengua o los labios) y la resolución de la articulación de un texto dado; la posición de la cabeza y la postura general del cuerpo.

La prescripción consiste en aplicar herramientas de solución correctas, que estén fundamentadas en el funcionamiento fisiológico y acústico del instrumento vocal y no en la experiencia individual de la resolución de los problemas vocales que afectaron al profesor ni en la repetición sin sentido de ejercicios que, tal vez, nunca favorezcan al alumno. En otras palabras, no existen dos instrumentos configurados de igual manera, ni fisonómica ni funcionalmente (cada individuo desarrolla en el tiempo combinaciones de compensaciones personales), y mucho menos psicológicamente. Por este motivo, no existen fórmulas mágicas o remedios unívocos que deban ser utilizados con religiosidad para solucionar los problemas vocales.

El paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea en la Argentina

Entre octubre de 2011 y mayo de 2012 llevé a cabo una encuesta a 285 profesores de canto que residen en diferentes provincias de la República Argentina, con el objetivo de averiguar en qué medida el paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea había logrado difusión y ad-

hesión en nuestro país y cuáles eran las causas que podían motivar los resultados obtenidos.

En una primera etapa se les presentó a los docentes una serie de postulados de textos específicos de autores internacionales, pioneros en el paradigma estudiado, y se les pidió que señalaran si conocían los enunciados. Luego, se citó la bibliografía utilizada en el diseño de la encuesta (Bunch Dayme, 2009; Gumm, 2009; Sundberg, 1987; Vennard, 1968) y se les solicitó que indicaran si estaban familiarizados con dicho material. Por último, se les pidió que informaran si habían asistido a eventos de carácter científico que trataran temáticas vinculadas con la encuesta, y que respondieran las siguientes preguntas:

- 1- ¿Conoce el marco teórico de la Pedagogía Vocal Contemporánea?
- 2- Si es así, ¿considera este marco teórico a la hora de enseñar canto?
- 3- Si su respuesta fue negativa, ¿por qué no lo hace?

Para esta pregunta, además de permitir no contestarla, se brindaron dos respuestas factibles de ser seleccionadas: no lo hace porque discrepa con los postulados teóricos de la Pedagogía Vocal Contemporánea; no lo hace porque carece de herramientas específicas para llevar el marco teórico a la práctica.

El procesamiento de los resultados parciales permitió analizar en qué medida el paradigma de la Pedagogía Vocal Contem-

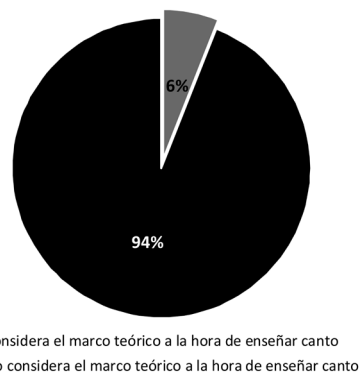
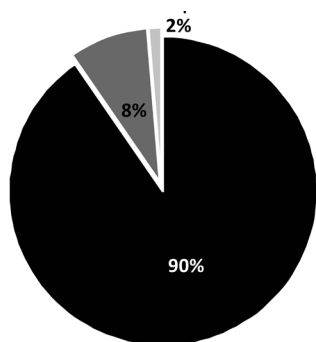


Gráfico 2. Consideración del marco teórico de la pvc a la hora de enseñar canto

poránea ha logrado extensión y adhesión en nuestro país y obtener algunas conclusiones interesantes.

En primer lugar, de los 285 profesores participantes 232 conocen el paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea, han leído total o parcialmente la bibliografía citada y han asistido al menos a un evento vinculado con la temática, lo cual supone una difusión significativa del material específico de este área de conocimiento [Gráfico 1] Este resultado fue alentador, al menos provisoriamente, pues daba por sentado que un gran número de docentes estaba enterado de la existencia de nuevos conocimientos en el área de la Pedagogía Vocal –cimentados en experimentaciones y mediciones científicas, como así también en análisis exhaustivos de los aspectos anatómicos y fisiológicos de la producción vocal– y, por tanto, había ampliado su horizonte teórico-conceptual en relación con el estudio de la voz.

En este punto, se procedió a considerar las respuestas que daban cuenta del modo en que los docentes consideraban estos conocimientos [Gráfico 2] y lograban traducir el marco teórico en práctica concreta; es decir, la forma en que instrumentalizaban el saber en pos de una mejor enseñanza del canto [Gráfico 3]. Si bien 232 docentes declararon conocer el paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea, sólo 14 indicaron que lo consideraban a la hora de enseñar canto,



- Porque carece de herramientas específicas para llevar el marco a la práctica
- Porque discrepa con los postulados teóricos de PVC
- No contesta

Gráfico 3. Motivos por los cuales quienes conocen el marco teórico de la pvc no lo consideran en sus prácticas docentes

dejando abierto el interrogante de por qué 218 docentes no lo hacen.

Dentro de este subgrupo de 218 profesores, 3 decidieron no contestar la tercera pregunta, 18 contestaron que discrepaban con los postulados teóricos de la Pedagogía Vocal Contemporánea, y 197 señalaron que carecían de herramientas específicas para llevar el marco teórico a la práctica. De esta forma, se arribó a un indicador devastador: el 90% de los profesores de canto, que están al tanto de los nuevos avances en Pedagogía Vocal y en Técnica Vocal, no consideran este nuevo marco teórico por desconocer el modo de utilizarlo pragmáticamente para una mejora planificada del sonido vocal.

Conclusiones

En 1986, Richard Miller, uno de los exponentes actuales de la Pedagogía Vocal Contemporánea, incursionó en las problemáticas pedagógicas vinculadas a la enseñanza del canto y forjó un concepto que, en su bibliografía y en la de otros autores, pasó a ser central: el profesional prospectivo. Esta noción alude a un ideal profesional: un docente capaz de estar actualizado teóricamente y de correlacionar los avances conceptuales y estructurales con la práctica concreta.

Para Miller, un profesional sólo logra

ser prospectivo en la medida en la que hace uso del método del diagnóstico y logra una prescripción que se adecua a las particularidades del sujeto observado, es decir, una prescripción situada. El problema de este punto de vista radica en que la prescripción a la que se refiere el método de diagnóstico es sólo anatómico-fisiológica y no considera otros aspectos del proceso de aprendizaje vocal.

Si bien al interior de este paradigma se incursiona en una fundamentación científico-teórica exhaustiva, en las funcionales que permiten la producción vocal, y en algunos de sus aspectos psicológicos, también se denigra el lugar que ocupan en el proceso de enseñanza-aprendizaje la imaginación, la comunicación intersubjetiva y los procesos cognitivos subyacentes. Esto hace que este nuevo marco teórico se vuelva un paradigma altamente descriptivo, que no aborda en forma exhaustiva los aspectos didácticos, cuestión que se refleja en los resultados de la encuesta y hace que aquello que muchos autores han llamado Pedagogía Vocal Contemporánea bien pueda denominarse Teoría Vocal Contemporánea. Dicho esto, es importante concluir que si bien este paradigma resulta un marco teórico interesante, en tanto que añade información valiosa y precisa para el profesional de la voz, no se constituye como autosuficiente.

Existen nuevas perspectivas que inten-

tan dar una explicación más acabada de la práctica vocal como una práctica instrumental corporeizada, como producto de la experiencia de nuestra acción e interacción corporal y mental en un contexto particular. Nuevos avances en Psicología de la Música postulan que la imaginación también juega un rol central en la cognición, ya que por su intermedio asignamos significado a la música cuando la escuchamos, la interpretamos, la componemos o la conceptualizamos (Martínez, 2005). En línea con estos puntos de vista, dos trabajos anteriores (Alessandroni, Burcet y Shifres, 2012; Alessandroni, 2013) señalan la importancia del pensamiento metafórico para la comprensión y el desarrollo de las habilidades técnicas necesarias para el cantante profesional. Del mismo modo, nuevos estudios neurocognitivos relacionados con el control motriz, el desarrollo de la percepción y la producción vocal, y con la actividad neuronal asociada al aprendizaje vocal prometen inaugurar nuevas fronteras de investigación que podrían arrojar resultados fascinantes para una mejor comprensión del fenómeno vocal.

Notas

- 1 En el campo de la física, la entropía es definida como la medida del desorden de un sistema; los teóricos matemáticos de la información también definen el término como la medida de la incertidumbre ante un conjunto de mensajes de los cuales se va a recibir sólo uno.
- 2 Para una discusión en profundidad respecto de estos temas, se recomienda recurrir a la bibliografía citada al final del artículo.

Bibliografía

- Alessandroni, N. (2010). *El appoggio: diferentes visiones y derivaciones del término*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Alessandroni, N.; Burcet, M. I. & Shifres, F. (2012). "Aplicaciones de la Teoría Contemporánea de la Metáfora a la Pedagogía Vocal". *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*. Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).
- Alessandroni, N. (2013). "De libélulas, elefantes y olas marinas. La utilización de imágenes en Pedagogía Vocal: un problema de dominio". *Actas del 11vo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).
- Anderson, M. (2009). *When Singing Becomes Knowing: Developing Self-Knowledge Through Vocal Pedagogy*. Ontario: Queen's University.
- Bunch Dayme, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. New York: Springer-Verlag/Wien.
- Busquet, L. (2000). *Les chaînes musculaires. Tome I. Tronc et colonne cervicale*. Paris: Éditions Frison-Roche.
- Germain, P. (2003). *La armonía del gesto*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Gumm, A. (2009). *Making More Sense of How to Sing*. Galesville: Meredith Music Publications.
- Hemsey de Gainza, V. (2002). *Pedagogía vocal: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- Johnson, M. L. (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lavignac, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Martínez, I. C. (2005). "La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la Música". *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA-FBA, UNLP.
- Mauleon, C. (1998). "La pedagogía del canto. Aportes desde la investigación multidisciplinaria". *Orpheotron*, (4). Buenos Aires: Conservatorio Alberto Ginastera.
- _____. (2005). "Arte y ciencia. Hacer y pensar la Pedagogía Vocal". *Actas del 1º Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: FBA-UNLP.
- McKinney, J. C. (2005). *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors*. Long Grove, IL: Waveland Press, Inc.
- Miklaszweski, K. (2004). "Music Psychology Research and Music Teaching". En J. Davidson (ed.). *The Music Practitioner*. New York: Ashgate Publisher.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.
- _____. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
- _____. (2000). *Training Soprano Voices*. New York: Oxford University Press.
- Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.
- Parussel, R. (1999). *Querido maestro, querido alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Buenos Aires: Ediciones GCC.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- _____. (1991). "Comparisons of pharynx, source, formant and pressure characteristics in o". *STL-QPSR*, 32 (2-3). New York.
- Titze, I. R. (2008). "The Human Instrument". *Scientific American*, (January). New York.
- Tutoli, B. D. (1950). "The Terminology of Singing". *American Speech*, 25 (4). New York.
- Vennard, W. (1968). *Singing: The Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.
- Walders, P. M. (2012). *Fundamentals of Vocal Pedagogy and Applications for Conductors not Trained in Singing*. Maryland: s/e.
- Ware, C. (1998). *Basics of Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing*. New York: McGraw-Hill.

Proyecto mOpP

UNA HERRAMIENTA PARA PROYECCIONES DE VIDEO SOBRE UN VOLUMEN¹

Francisco Álvarez Lojo
Ezequiel Rivero
Ariel Uzal

// Laboratorio Emmelab², Departamento de Multimedia, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Gracias a la disponibilidad de equipos tecnológicos avanzados y a la proliferación de comunidades y de foros en internet, el *video-mapping* se utiliza cada vez con mayor frecuencia. Sin embargo, existen pocas herramientas que tengan en cuenta los problemas que suelen presentarse durante el desarrollo de una pieza de este tipo.

Frente a esto, el grupo Emmelab comenzó a realizar un trabajo que utiliza *mapping* y un *software* capaz de abordar sus principales problemas. El resultado del proyecto, que se describe en este artículo, se denominó mOpP, y consta de una escultura envuelta por una proyección de imágenes interactivas generadas en tiempo real.

Palabras clave

Mapping - Proyecciones volumétricas - Realidad aumentada - *Processing*

En estos años hemos visto utilizar, cada vez con más frecuencia, el recurso visual denominado *video-mapping*. Esta técnica es una manifestación de realidad aumentada, cuya principal intención es generar una fusión verosímil entre la imagen proyectada y el aspecto de un objeto físico, ya sea una escultura, una escenografía o la fachada de un edificio.

El problema que plantea una representación mapeada es que la imagen virtual, al incidir de manera no perpendicular sobre la superficie que debe mapearse, sufre una deformación de naturaleza óptica [Figura 1].

La solución es contrarrestar la deformación óptica con una deformación inversamente proporcional sobre la imagen emitida [Figura 2].

Para llevar a cabo este proceso hay dos caminos: uno consiste en crear un modelo virtual o físico del objeto, que sirva como soporte para la proyección; el otro, que fue el seguido en la investigación, consiste en calibrar manualmente las deformaciones que afectan a la proyección.

Otro de los problemas que presenta el *video-mapping* es que al producir los contenidos que serán mapeados se debe atender una serie de consideraciones que

varían según las características de cada proyecto. A la hora de planificar un contenido, sin importar las metodologías que se utilicen para realizarlo, es deseable saber qué nivel de detalle tendrá la deformación compensatoria y cuán estrecha será la relación semántica entre el objeto físico y la imagen virtual. Siempre será más rico mostrar imágenes que produzcan un diálogo interesante entre los dos aspectos de la representación, y la ilusión será más fuerte si los detalles que tiene la superficie proyectada están mapeados.

Los elementos predefinidos del contenido son los que se crean antes de hacer el mapeo. En la mayoría de los casos, en los que la imagen y el objeto tienen una fusión fuerte, suele haber una gran cantidad de elementos predefinidos, sobre todo un modelo virtual o físico del objeto que se quiere mapear.

Los elementos dinámicos del contenido son aquellos que se generan o que se modifican durante la ejecución del mapeo; son los que permiten que un proyecto tenga mayor o menor variabilidad, y los que posibilitan la interactividad con estímulos producidos por usuarios, las bases de datos o por cualquier otra entrada de información en tiempo real. La flexibilidad que aportan estos elementos radica en que permiten, en vivo, variar tanto la imagen virtual como el objeto físico, y en que brindan más posibilidades para resolver los problemas que puedan surgir durante una puesta.

Desarrollo del Proyecto mOpP

La intención del Emmelab fue crear una obra que permitiera explorar el uso del *video-mapping* para reconocer y para estudiar sus principales problemas y sus posibilidades expresivas. El resultado del Proyecto de Investigación, que se denominó mOpP, consta de una escultura completamente envuelta por una proyección de imágenes interactivas generadas en tiempo real.

Al observar que en la mayoría de los casos de *video-mapping* se trabajaba con videos creados de manera previa al



Figura 1. Proyección de una imagen sobre un plano y sobre un cuerpo



Figura 2. Imagen emitida y proyección resultante

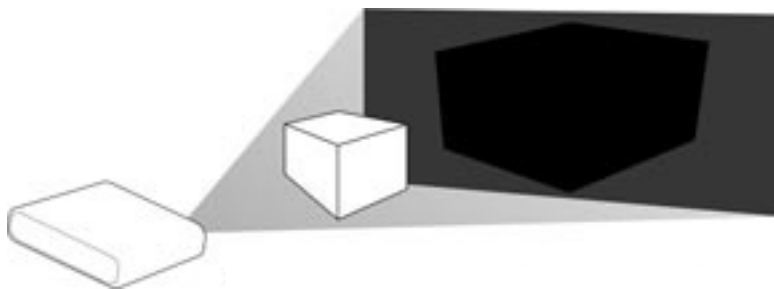


Figura 3. Volumen abarcado completamente por la proyección



Figura 4. Volumen con una sola fuente de proyección

montaje y ejecutados en forma autónoma, se propuso desarrollar un trabajo que incluyera tanto el *video-mapping* como la interactividad y las imágenes generadas en tiempo real. También se decidió usar como objeto de proyección una escultura a la que se la llamó mOpP, creada por el Emmelab especialmente para este caso, para aprovechar las ventajas que esto conlleva: es más fácil e interesante generar una estética si se tiene el control del aspecto virtual y del aspecto físico. Esta escultura, además, podía estar disponible para cualquier prueba durante el proceso de producción y para cualquier modificación que fuera necesaria.

Para construir las imágenes que se proyectaron sobre la escultura se decidió trabajar con arte generativo⁴, puesto que permite un interesante dinamismo y contrasta sobre la firmeza del objeto físico. El software con el que se crearon las imágenes fue *Processing*⁵.

En las pruebas iniciales, se usaron como soportes para la proyección dos cubos blancos de 20 cm de lado. En primer lugar, se texturizó un polígono por cada cara de los cubos; es decir, se tomó una imagen digital y se la aplicó sobre un polígono, de manera que pudiera verse estirada, recortada y/o repetida. Como resultado, la imagen fue generada automáticamente en el código del sistema mOpP. Luego, se proyectaron sobre el cubo los polígonos texturados y se movieron los vértices de las figuras proyectadas hasta hacerlos coincidir con los vértices de las caras físicas del cubo.

Como la intención era cubrir el objeto por completo, comprobamos que el proyector debía colocarse de manera que el cono de proyección abarcara todo el objeto que se quería proyectar o, al menos, la zona que se deseaba mapear [Figura 3]. Esto causó que buena parte de la proyección quedara por fuera del objeto, y por



Figura 5. Dos superficies del mismo tamaño ocupan menos píxeles a causa del ángulo de incidencia

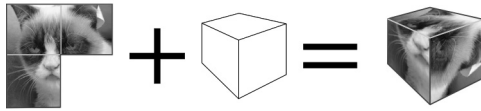


Figura 6. La misma imagen es continua, desenvuelta en un plano, pero no en un volumen

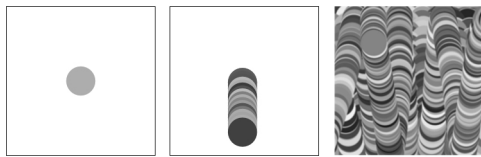


Figura 7. Un solo elemento genera una textura a partir del movimiento y de la repetición

lo tanto, que una parte importante sea desperdiciada. En algunos casos, incluso, puede ser problemático que se vea parte de la luz del proyector –si se emiten píxeles negros también se suele observar un rectángulo de luz gris oscuro– más allá de los límites del objeto proyectado.

Otra consecuencia fue que la luz que emitía el proyector tenía una dirección dada, lo que quiere decir que había caras del cubo que quedaban ocultas [Figura 4]. Esto sucedió porque es imposible que un objeto se envuelva, por completo, desde un único punto de emisión. La solución obvia al problema de la oclusión consistía en tener un proyector extra colocado de manera que alcanzara con su luz las caras que el primero no podía iluminar. Entonces, los trapecios podrían estar en cualquier lugar de la imagen emitida siempre y cuando, al caer sobre el objeto, coincidieran con el objeto físico. De este modo, si se colocara un espejo más allá del objeto, que redirigiera aquellos haces que sobran del cono de proyección, se podrían aprovechar estos píxeles perdidos y caerían en las caras ocultas.

Además, se observó que la dirección de la luz tenía otro efecto sobre la proyección [Figura 5]. Un ángulo de incidencia per-

pendicular sobre un plano proyectado es óptimo para una representación fiel, pero a medida que el haz se vuelve más rasante menos píxeles caen sobre una misma cantidad de superficie física. Esto hace que cada cara del cubo tenga diferentes niveles de resolución en su imagen.

Las imágenes utilizadas para cada textura⁶ eran independientes entre sí, lo que no permitía generar una continuidad entre las diferentes caras del cubo y atentaba contra la ilusión de una textura envolvente, propia del objeto. La unificación de las texturas fue el más complejo e interesante de los problemas, pues es una fuerte restricción a la hora de generar texturas. Si no se soluciona, no puede esperarse que las imágenes generadas en tiempo real puedan conectar una cara con otra de forma coherente [Figura 6].

Otros programas que utilizan el mismo modo de polígonos texturizados para compensar las deformaciones no parecen abordar este problema; en general, sólo funcionan para mostrar las imágenes mapeadas, pero no las generan. Por este motivo, el objetivo del Proyecto fue crear una plataforma unificada que permitiera calibrar y producir imágenes sin necesidad de tener un modelo predeterminado

del objeto a proyectar, manteniendo la coherencia de la superficie entera.

Uno de los métodos más comunes para producir *arte generativo visual* consiste en tener uno o más elementos –llamados “agentes”– que dibujen, acumulativamente, en un marco dado, y dejar que, con el tiempo, se genere una textura que cambie continuamente hasta que los agentes se detengan [Figura 7].

Aproximación al software

Para generar una textura que cambiara continuamente, se buscó que los agentes pudieran recorrer toda la superficie como si fuera un solo espacio, pasando de una cara a cualquier otra cara adyacente de manera coherente [Figura 8].

La primera solución que se planteó fue diseñar un objeto de *Processing* que representara, en forma de segmentos que funcionaran como si fueran pares de portales⁷, las aristas del soporte proyectado. Pero aunque funcionaba, el sistema era inadecuado: la configuración era confusa, incluso para un objeto tan sencillo como un cubo, y los cálculos que debía realizar la computadora aumentaban demasiado rápido, pues cada elemento debía ser comparado con cada portal existente. Por este motivo, no podía esperarse un buen rendimiento y una buena calidad durante una ejecución en tiempo real.

Para resolver el problema de la continuidad, se propuso un nuevo sistema, orientado más hacia cada plano de proyección que hacia las aristas [Figura 9]. Cada cara del objeto tendría una representación virtual independiente, pero con información que indicase cuáles eran sus caras adyacentes y en qué posición relativa estaban.

De esta manera, se podría decir que había una percepción diferente del resto de las superficies de cada cara. Por ello, sin importar la cara que se usara como referencia, se podía tener una representación adecuada de la topología de los planos de proyección.

Con diferentes objetos interrelacionadas, se creó un sistema que consiste en varios objetos con la información necesaria para describir la superficie del volumen

a la computadora, y dos objetos especiales que tienen las funciones que hacen uso de dicha información [Figura 10].

La topología no es mucho más que un administrador para las diferentes instancias de cara y plano virtual. Sus funciones permiten recorrer fácilmente todos los elementos que contiene, para ejecutar las actualizaciones o para realizar alguna modificación.

Cada cara proyectada del volumen físico tiene una representación virtual en la forma de un objeto de programación cara y otro plano virtual. La cara virtual posee la información de forma para dibujar el trapecio que se proyecta; mientras que el plano virtual contiene la imagen que se utiliza como textura para este trapecio. El plano virtual tiene indexados, también, todos los planos virtuales que sean adyacentes y las matrices de transformación⁸ que describen su posición relativa.

Se crearon dos objetos, XVector y Gráfico –y las extensiones de éste último: gRect, gLine, gEllipse, gFill, gStroke y gBackground–, que al combinarse con los planos virtuales permiten resolver fácilmente las necesidades que surgen durante la generación de imágenes.

El objeto XVector permite trabajar con posiciones y con ángulos sin que se pierda la coherencia de la topología entera. Ya sea para mover un punto usando un vector de velocidad, o para calcular la distancia entre dos puntos que estén en diferentes caras, este objeto tiene la función de dar un resultado que respete la configuración que posee la superficie de proyección. Para utilizar las funciones de XVector se creó, inicialmente, una instancia temporal que usó como datos iniciales una coordenada cartesiana y un *plano virtual* como referencia de origen. Esta instancia temporal posee una serie de funciones que devuelven el mismo XVector con la información resultante de la operación realizada, éstas son: movPolar, PuntoDeMiCara, puntoDeCaraAMi, caraDePunto.

El siguiente esquema representa el uso de puntoDeMiACara, en el que el punto de origen es una coordenada en el Plano B, y se usa el XVector para que calcule ese

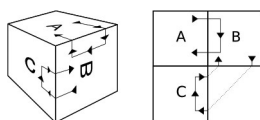


Figura 8. Representación de la continuidad en el volumen pasada a un plano bidimensional



Figura 9. Cada cara del cubo tiene su propia relación espacial con las demás

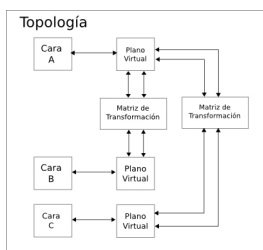


Figura 10. Esquema simplificado de los objetos y sus relaciones en el software creado

mismo punto pero desde la perspectiva del Plano C [Figura 11].

El objeto Gráfico funciona como una interfaz entre la topología y las funciones de dibujo de *Processing*. Cada una de estas funciones tiene un objeto que es una extensión de Gráfico, como por ejemplo gLine o gRect. Estos objetos permiten que el usuario pueda dibujar sobre la topología de la misma forma en la que dibujaría sobre un *applet* de *Processing* normal, con la única excepción que debe indicar la cara que está utilizando como referencia.

Cada una de las extensiones de la clase Gráfico tiene dos funciones: una es *caraTocada*, utilizada por el Programa para calcular qué texturas serían afectadas por la función de dibujo; la otra es *forma*, que posee las instrucciones que reproducen el gráfico.

El usuario del software sólo necesita llamar una de las funciones de dibujado basadas en las propias de *Processing* –por ejemplo, gEllipse– e indicar, con anterioridad, cuál es la cara que debe usarse como referencia, del mismo modo que se indica el color de relleno antes de dibujarse un polígono.

Producción de la pieza

Cuando el software estuvo terminado se pudieron analizar las ventajas y las limitaciones que proporcionaba y se comenzó a desarrollar la pieza específica con la que se implementaría el Sistema.

Los requerimientos necesarios para responder a la intención inicial estaban resueltos: el sistema soportaba la capacidad de mapear una escultura y de generar, en tiempo real, una textura que la cubriera. Sin embargo, el software presentaba una limitación: las texturas generadas tenían un marco rectangular, es decir, el objeto debía tener caras rectangulares para funcionar de forma óptima con el Programa. Esto condujo hacia una escultura con un estilo semejante al del movimiento arquitectónico metabolista, con características estructurales que sugerían rigidez, ya que en este caso el componente orgánico –propio del movimiento arquitectónico– lo aportaría el comportamiento de la imagen proyectada.

A pesar de surgir a causa de una limitación del Sistema, las cualidades de la escultura, como el aspecto físico, concreto y definido de la obra, eran un buen

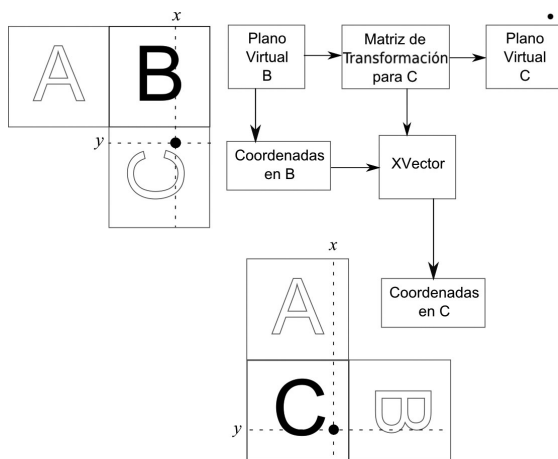


Figura 11. Transformación de las coordenadas de un mismo punto según el plano usado como origen

refuerzo semántico para el concepto de la escultura y, a su vez, generaban un fuerte contraste con su contrapartida virtual, intangible y potencial.

Para definir la interacción en la obra se propuso una *operación de usuario*; es decir, se le dio al usuario el rol de animar la escultura, usando el soplo o la voz como forma de ingresar estímulos al Sistema. El objetivo era que el sonido o el viento, a pesar de pertenecer al reino físico, pudieran asociarse con ciertas cualidades del reino virtual, como la falta permanencia y la intangibilidad, y funcionar como puente entre el aspecto virtual y el aspecto físico de la obra.

La escultura presentaba algunas zonas sensibles para el usuario, desde donde una textura se propagaba al resto de la escultura al detectar cualquier soplo o sonido que generase el usuario y cubría zonas inactivas o chocaba las propagaciones generadas por otros usuarios. Desde el momento en el que el usuario dejaba de estimular al Sistema, las texturas comenzaban a perder impulso y regresaban, poco a poco, al estado de pasividad inicial. No obstante, dejaban rastros de su paso sobre la escultura que solo se verán modificadas al ser cubiertas por una nueva textura.

Para llevar a cabo la propuesta, fue necesario resolver una serie de problemas técnicos, además de los relacionados con

el *video-mapping*. Los principales inconvenientes estuvieron vinculados con la forma en que sería capturado el sonido producido por los usuarios. Para mOpP, la captura de sonido se resolvió mediante cuatro micrófonos *electret*, un circuito electrónico de amplificación (desarrollado específicamente para este proyecto), una placa de microcontrolador Arduino, un puerto de comunicación inalámbrica Xbee y el software escrito en *Processing*.

Los micrófonos estaban ubicados en las cuatro caras de la escultura, ocultos bajo su superficie. El circuito amplificador alimentaba y amplificaba los micrófonos. Pasada la etapa de amplificación, la señal resultante de cada micrófono fue transmitida de manera independiente a cuatro conversores analógicos/ digitales de la placa Arduino. Esta plataforma muestrea el valor de amplitud de cada una de las señales y las envía mediante comunicación serial (a través del puerto Xbee) a la computadora. El software que recibe los datos utiliza un sistema de rampa para filtrar ruido en la señal y un parámetro de umbral para determinar si alguno de los micrófonos debería considerarse activado. La condición de activo/inactivo de cada micrófono es utilizada para disparar las animaciones que cubren la escultura, partiendo desde cada uno de los puntos bajo los cuales están ubicados los micrófonos.

Montaje de la obra

Dadas las dimensiones de la pieza escultórica y la necesidad de que la proyección fuese capaz de envolverla casi por completo, fue preciso usar dos proyectores que atacaran el volumen desde ángulos opuestos. Éstos se encontraban conectados a una computadora que generaba una imagen de 2048 x 768 píxeles, dividida entre los dos proyectores. El sistema de captura de sonido se ocultó dentro del volumen a proyectar y, junto con el enlace inalámbrico, sellaron la escultura de manera que el equipamiento electrónico no influyera en su aspecto visual.

Durante las etapas iniciales del desarrollo del software, para calibrar los polígonos compensatorios había que utilizar un modo especial de configuración en el propio programa. Como esta modalidad

era extremadamente tediosa e ineficiente, y la intención de la investigación era generar una herramienta al alcance de todos, se comenzó a desarrollar un sistema aparte para la calibración.

En una primera instancia, se reemplazó el modo especial de configuración por un simple sistema de carga e interpretación de archivos XML, de manera que cualquiera pudiese desarrollar un programa capaz de generar la calibración que utilizaba la topología. Luego, se generó un programa separado que evolucionaba constantemente en cada prueba de proyección que se hacía sobre la escultura física. De esta manera, el programa de configuración acabó siendo muy versátil, con suficientes funcionalidades para resolver las problemáticas que se encontraban durante la etapa de calibración del *video-mapping*.

Con mOpP se abordó el *video-mapping* desde una perspectiva relativamente inexplorada, diseñando una plataforma de desarrollo que permite generar contenidos independientes del modelo físico proyectado. El Proyecto demuestra que aún queda mucho terreno por explorar en el ámbito del *video-mapping* y que es necesario continuar el desarrollo de herramientas que faciliten el uso de este recurso.

El software de mOpP tiene el potencial, dada sus características, de ser expandido y de asociarse con diferentes proyectos dedicados a la producción audiovisual interactiva. Es importante valorar la postura de *código abierto* que posee el Proyecto, pues esto es lo que le permite, a esta clase de herramientas, crecer más allá de sus alcances iniciales.

Notas

- 1 El presente artículo se desprende del Proyecto de Investigación "Nuevos territorios de la Generatividad en las Artes Electrónicas: su convergencia con la Robótica, la Realidad Aumentada y el Net.Art", dirigido por el Ing. Emiliano Causa, en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación (2011-2012).
- 2 El Emmelab es un laboratorio de investigación, análisis y experimentación en nuevas interfaces para el arte formado por docentes y por alumnos de la carrera Diseño Multimedial de la Facultad de Bellas Artes.
- 3 El arte generativo es una pieza de arte que ha sido creada, en parte o completamente, por un sistema

autónomo que desliga al autor de cualquier decisión directa durante su desarrollo.

4 *Processing* es un lenguaje de programación abierto y gratuito muy utilizado actualmente en el campo de las artes digitales.

5 Se llamará textura a la imagen digital aplicada al polígono.

6 Los Portales, en este caso, son dos segmentos en un espacio bidimensional que generan entre ellos una continuidad espacial.

7 La matriz de transformación contiene información sobre rotación y posición que indica cómo se relacionan las caras adyacentes entre sí.

Páginas web consultadas

<http://gsvideo.sourceforge.net/reference/index.html>

<http://ubaa.net/shared/processing/opencv/opencv.html>

<http://www.generative-gestaltung.de/codes/generativedesing/index.html>

<http://arduino.cc/>

<http://www.sparkfun.com/datasheets/BreakoutBoards/Amplified-Mic-Electret-v14.pdf>

La estética burguesa en el diseño de sillas

Ibar Anderson

// Profesor Titular de Integración Cultural I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo tiene por objeto analizar las influencias del arte y la arquitectura en el diseño de un tipo especial de muebles: la silla. A partir de una introducción al diseño artesanal (premoderno), se repasan las influencias que éste ha tenido en su interacción con el campo de la cultura, lo que permite entender el pasaje al diseño moderno (industrial, de producción en serie), en el que la vanguardia artística y el Movimiento Moderno en arquitectura han cumplido un rol influyente y protagónico. El artículo se centra en un análisis cualitativo, a partir de una selección paradigmática de casos, y finaliza con un estudio del Movimiento Posmoderno.

Palabras clave

Estética - Burguesía - Diseño - Sillas

Quizás la pregunta que corresponda sea: ¿por qué analizar la historia de la silla? Charlotte y Peter Fiell, en *1000 Chairs* (1997), responden a este interrogante de una manera muy clara: sostienen que, luego del diseño automotriz, debe ser el producto moderno más diseñado.

La definición que se brinda sobre este producto es clara. Jesús Vicente Patiño Puente, en *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010), define a este mueble “para sentarse” como un objeto o producto destinado a hacer la vida del hombre más fácil y cómoda. Otros autores, como Luis Feduchi, en *Historia del mueble* (1946), y Sigfried Giedion, en *La mecanización toma el mando* (1978), han realizado un profundo estudio sobre el mueble en general, incluidas las sillas.

Quizás ningún otro producto de diseño para el ámbito doméstico haya recibido tantas influencias culturales como el diseño del mueble “para sentarse”. Son variados los casos más famosos de la historia del diseño artesanal, que no serán tratados aquí por su complejidad artística, entre otras razones, porque no son productos típicos del Diseño Industrial.

Si tomamos el caso del mueble “para sentarse” o sillas/sillones hasta los siglos XVI y XVII, observamos que su historia tiene un desarrollo que podría ser reconstruido con los siguientes ejemplos de diseños artesanales (se citan sólo los casos más importantes para brindar una idea de la magnitud de esta actividad en la historia).

-El trono egipcio de Tutankhamon (1336-1327 a. C.)

- La silla romana: *curul* (753-133 a. C.)
- La silla griega: *klismos* (600-323 a. C.)
- El taburete griego: *diphros* (600-323 a. C.)
- Los taburetes de tijera “X” medieval: *faldistorios* (470-1492)
- El *arquibanco* medieval: arca + respaldo alto + dosel o techo (470-1492)
- La silla monástica-eclesiástica Gótica: *cathedras / sitiales* (800-1450)
- La silla del Renacimiento Francés (Luis XIII): *escabel* (1610-1643)
- La poltrona del Renacimiento Francés (Luis XIII): *canapé* (1610-1643)
- Los bancos silla-taburete del Renacimiento Europeo: *sgabellos* (1515-1643)
- Los bancos arca del Renacimiento Europeo: *cassone* (1515-1643)
- La silla de tres patas del Renacimiento Europeo: *pancheta* (1515-1643)
- La profusa variedad de sillas del Barroco Francés (Luis XIV): *duchesse / canapé / bergère / marquise* (1643-1715)
- La profusa variedad de sillas del Rococó Francés (Luis XV): *fauteuil / voltair / bergère voyeuse / marquise tête-à-tête o confidante / duchesse / ottomanes (canapé à corbeille) / paphose* (1723-1774)
- La profusa variedad de sillas del neoclasicismo Francés (Luis XVI): *fauteuil (anse de panier – chapeau – cabinet) / chaise en cabriolet / chaises à l’anglaise / voyeuse / Fontainebleau* (1774-1793)
- La silla del estilo Directorio: *méridienne (lit à la antique- bateau) / crosse / gondole / hémicycle* (1793-1799)
- La silla del estilo Imperio: *causeuse / chauffeuse / chaise à l’officier* (1799-1815)

Esta enorme variedad de creaciones de sillas, que viene de los siglos XVI, XVII y XVIII, pero que en los siglos XIX y XX adquiere un impulso mayor –gracias a la industrialización y a la producción en serie–, puede explicarse por lo que Charlotte y Peter Fiell (1997) consideran como la función “cultural” que ha priorizado el proyectista.

Comenzamos este desarrollo con el análisis de uno de los ejes temáticos centrales de este trabajo: el condicionamiento y la influencia del orden social liberal (burgués), a partir de las revoluciones burguesas (Revolución Industrial y Revolución Francesa), en la estética del dise-

ño de muebles en general y de sillas en particular.

La bibliografía concerniente a la historia del Diseño Industrial marca como fecha de inicio del diseño de sillas, de un modo industrializado, a la famosa *Thonet N° 14* (1853). Pero no hay que cometer el error de suponer que el arte no ha tenido influencias en el diseño incipientemente industrial, dado que la N° 14 fue de diseño austero (moderado en el uso de los recursos materiales) y muchos de sus modelos eran altamente decorativos. Mediante la aplicación de un uso racional de la decoración, con perfecto equilibrio entre decoración y función, las sillas Thonet marcan el inicio de una fase racional e imaginativa.

Entre 1895 y 1920, en EE.UU., se continúa con la austeridad funcionalista –típica de las sillas Thonet– y se crean las condiciones socioculturales adecuadas para el establecimiento de una tendencia general de la época hacia el productivismo, la limpieza formal, la funcionalidad de los productos y la producción en serie por medios mecánicos, lo que, por otro lado, podríamos definir como un estadio inventivo burgués, surgido entre 1850 y 1940. Entre 1850 y 1935, la ética protestante también fue influyente en la limpieza formal y en la austeridad para lograr sillas de tipo estándar.

La comunidad religiosa de franceses e ingleses (*Shakers*), que se asentó en EE.UU. a partir de 1775, generó, con medios reducidos de producción, muebles sencillos y funcionales (basados en los principios éticos y espirituales de los primitivos cristianos, en donde todo pertenecía a la comunidad). Imponían a sus muebles las mismas exigencias que regían su vida religiosa, con gran calidad y austeridad; mejoraron los muebles con el objetivo de aumentar su utilidad y su durabilidad, y llegaron a crear tipos estándar.

Claramente, la limpieza formal –la racionalidad aplicada al diseño de muebles– no fue un invento exclusivo del Movimiento Moderno en el diseño de muebles y de los postulados de la razón Moderna (que venían de René Descartes).

Tomás Maldonado, en *El diseño industrial reconsiderado* (1977), sostiene que el diseño moderno es consecuencia de múltiples historias, redactadas por importantes historiadores (Read, 1934; Mumford, 1934; Pevsner, 1936; Giedion, 1941).

La estética mecanicista de la época estaba provocando grandes cambios. Frank Lloyd Wright (1867-1959) aceptaba la decoración orgánicamente ligada a la función. En su interés por una mayor unidad de las disciplinas ligadas al diseño, éste y otros arquitectos, como, Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Alvar Aalto (1898-1976) y Carlo Mollino (1905-1973), incluyeron sillas en sus proyectos artísticos para interiores y edificios. En 1895 Wright estaba interesado en el Arts & Crafts (1850-1915) y en la artesanía manual. Por ello, se dio cuenta de que las líneas rectas podían lograrse mejor con la utilización de máquinas que en forma manual. En su conferencia de 1901, “El arte y oficio de la máquina”, se mostró decidido al uso de la máquina, anticipándose al Movimiento Moderno de 1920 en arquitectura y diseño de muebles.

La denominada Comunidad del Siglo fue la segunda fase del Arts & Crafts y el eslabón con el Art Nouveau (1890-1914), que iniciaría una fase racional. Entre los ejemplos, puede citarse la silla *Mackmurdo* (1882), cuyo lenguaje asimétrico y naturalista se opone al lenguaje simétrico y naturalista de la silla *Morris & Co.* (1881), de William Morris (1834-1896). El Art Nouveau fue un estilo cosmopolita, urbano y burgués que, a diferencia del Arts & Crafts, aceptaba a la máquina (industria) como un elemento central y diferenciador en el uso de la ornamentación para el diseño de sillas.

Más allá del exotismo Art Decó (1920-1939), en Europa y en EE.UU. se estaba gestando una ética puritana, universalista, ahistórica y ascética aplicada al diseño de muebles y de sillas. Se inauguró, entonces, una era en la que podemos jugar con la idea del purismo, aportada por Le Corbusier (1887-1965), y cambiar su famosa frase de la casa como una “máquina para vivir” y decir que la silla es una “máquina para sentarse”. En efecto, en diseño de

muebles comenzaba a regir el Movimiento Moderno –influenciado por las nuevas teorías de la arquitectura– y la estética de las máquinas (estética mecánica) encontraba su lugar, según conceptos expresados en el manifiesto inaugural de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920).

El Movimiento Moderno o Estilo Internacional en arquitectura y diseño de muebles, con su estética mecanicista (que nos hace pensar en Wright y su ética austera y funcionalista), fue el desarrollo de un discurso de dominación normativa (razón instrumental), con una justificación discursiva (que se legitimó culturalmente en una estética de las vanguardias y en un discurso técnico basado en el racionalismo científico), un método analítico cartesiano (división en partes) y una justificación morfológica ascética (formas puras desprovistas de ornamento), sustentada en la ética puritana (moral protestante de lo correcto, asociado al trabajo y nunca al ocio, que generó una estética de la limpieza formal, producto de una moral de la pureza del cuerpo).

En la austeridad de las formas poseía la siguiente ideología implícita:

- socrática (hiperfuncionalistas, donde belleza equivale a utilidad)
- platónica (morfología basada en un ideal de la forma geométrica)
- newtoniana (mecánica)
- cartesiana (racionalista)
- universalista (anti-regionalista)
- anti-histórica (negadora del pasado)
- tecnológicamente científica (por influencia de las ciencias físico-matemáticas)
- mesiánica (salvadora del proyecto de la humanidad)
- democrática (para toda la sociedad)

Una de las primeras sillas que encarnó el concepto –o “espíritu”, según Giedion– detallado en los nueve ítems descriptos, es la silla de oficina para la sede de *Larkin Company* (1904), de Wright, de diseño geométrico, racionalista, funcionalista, adecuada al ámbito de trabajo de oficina.

Famoso es el caso del diseño de Le Corbusier en tubo de acero y que fue descrito como *équipement de l'habitation* (poniendo a prueba la teoría del Movimiento

Moderno en arquitectura), con limpieza formal y geometría (pureza estructural, morfológica y estética), haciendo uso de la racionalidad constructiva, la sistematización, los elementos modulares y otros recursos técnicos constructivos (materiales y tecnología productiva). El modelo más conocido de esta serie es el *B306* (1928), de forma ergonómica, con estructura de tubo de acero pintado, base de chapa metálica y cubierta de lona.

La primera fase de la Escuela de la Bauhaus, entre 1918 y 1928, produjo la famosa silla de Gerrit Rietveld (1888-1964), *Red and Blue* (1918), que fue más una obra de arte que un objeto diseñado, un cuadro de Piet Mondrian (1872-1944) en tres dimensiones. La pintura de estilo neoplasticista de Mondrian, de 1900, influyó en el diseño de la silla de Rietveld. La silla *rojo-azul* fue un ejercicio de abstracción plástica y de síntesis formal. Su composición plástica, basada en los colores primarios (amarillo, rojo y azul y el valor negro), estaba conformada de tres partes bien diferenciadas: asiento (azul), respaldo (rojo) y estructura de soporte (negro con las puntas amarillas). Como buen arquitecto, el planteo de Rietveld está hecho sobre la base de un diseño modular, y la versión original no estaba pintada. El autor la pintó recién en 1923, lo que pone de manifiesto la notoria importancia que la vanguardia artística tuvo sobre el diseño de sillas.

Se han generado casos extremos de hiperesteticidad, análogos a la *Red and Blue*, como el sofá *Mae West* (1936), diseñado por Salvador Dalí (1904-1989) y fabricado en Londres por Green & Abbot y en París por Jean-Michel Frank. Fue un sofá inspirado en la obra surrealista de la *femme fatal* de Hollywood, cuyo nombre artístico fue Mae West y que Dalí pintó en su obra surrealista de 1934. Para el color rosa vivo, el artista insistió en el satinado más brillante posible para que se pareciera a la barra de pintura de labios “rosa shocking”, que popularizó la modista italiana Elsa Schiaparelli.

La segunda fase de la Escuela de la Bauhaus produjo la famosa silla de Marcel Breuer (1902-1981), *Wassily* (1925/26),

dedicada al pintor Wassily Kandinsky, con tirantes de cuero y cromada, símbolo de la técnica misma (parece haber estado inspirado en el manillar de una bicicleta, idea bastante difundida por diversos autores y confirmada por Giedion). La *Wassily* era liviana, utilizaba materiales hechos a máquina y no contenía adornos; su estructura era de tubo de metal doblado y cromado (donde se tensa un cuero desnudo que forma el asiento, el respaldo y los brazos) e imponía una belleza radical al no estar hecha a mano.

La *Wassily* es contemporánea a otra silla de tubo de acero de Breuer, igualmente famosa, la *cantiléver B32* (1928), aunque ésta tiene antecedentes previos:

- la silla de Gaudillot, que en 1844 introdujo la silla de tubos de gas y agua con el metal pintado con la forma de imitación de madera y vetas.

- la silla *cantiléver* (1926), de Mart Stam (1899-1986), que introdujo el nuevo paradigma de la silla en voladizo (sobre dos patas que, al llegar al suelo, se unen en un sin fin). Muy segura, estaba realizada con tubos de acero (copia de la silla de Gaudillot), pero sin pintar (aclaremos que, para ser doblados, los tubos de esta silla eran reforzados adentro con arena).

- la *N.º MR20* (1927), modelo que Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) realizó con el concepto en voladizo de Stam (le dio una misma respuesta al asiento y al respaldo en esterilla).

La *B32* tuvo consecuencias posteriores, dado que influyó en el diseño de la silla *N.º F* (1930), de Aalto, con asiento y respaldo de contrachapado moldeado. Aalto también diseñó el sillón (silla con apoya brazos) en “cantiléver” *N.º 31* (1931), de estructura de madera de abedul y asiento-respaldo de contrachapado moldeado.

Otro ejemplo posterior fue la silla cantiléver *Zig-Zag* (1934), diseñada por Rietveld, en madera con clavijas de cobre, y cuyo ángulo de 45° puede considerarse una respuesta a la idea lanzada por Theo van Doesburg (1883-1931) en 1924, a favor de la introducción de líneas oblicuas con el propósito de resolver la tensión entre elementos verticales y horizontales.

A pesar de que existen infinidad de soluciones a un problema determinado, algunas sillas han ejercido una gran influencia en la historia del diseño de muebles, como la *B3 Club Wassily* (1925), de Breuer; la *N.º 41 Paimio* (1931/32), de Aalto; las sillas de contrachapado moldeado (1945-1946), de Charles Eames (1907-1978) y Ray Eames (1912-1988); y la *4860* (1965), de Joe Colombo (1930-1971). Se trata de diseños extremadamente innovadores que surgieron de la búsqueda de conexiones más logradas y efectivas: una búsqueda que –más que en cualquier otro caso– ha hecho evolucionar la teoría del diseño y ha implicado una sucesión de importantes avances en los procesos técnicos y en las aplicaciones de materiales, desde el tubo de acero hasta el contrachapado moldeado o los materiales termoplásticos de inyección.

Entre otros materiales aplicados al diseño de sillas, entre 1960 y 1970 se inició una fase caracterizada por usar y tirar: la satisfacción de las necesidades a corto plazo y del placer hedonista. Se comenzó a gestar a partir de 1950, aproximadamente, en forma paralela al desarrollo de los materiales transformables, como el poliuretano y sus distintas densidades. Por ejemplo, la poltrona hinchable *Blow* (1967), el sillón amorfo *Saco* (1968) y la silla antropomórfica, que nacía al abrirse el pack, llamada *Up* (1969).

En los años cincuenta, el Pop, en EE.UU. y en Gran Bretaña, desafió el canon intelectual de la vanguardia y cobraron importancia las bajas restricciones teóricas y formales. El funcionalismo no tenía nada que decir en la cultura pop, hasta que en 1965 el show ecléctico de materiales, de formas y de colores como fuente de placer estético –que se dio en llamar Movimiento Posmoderno en arte y arquitectura– marcó la diferencia con el Movimiento Moderno. A principios de los setenta, Robert Venturi (1925) declaró: “Menos es aburrimiento”, en respuesta a la frase “menos es más”, de Mies van der Rohe, quien le había dado un carácter singular al Movimiento Moderno en el diseño de muebles, a partir de la imposición de nuevas reglas en el lenguaje de diseño.

Bien podríamos definir a la Posmodernidad, y a sus nuevas reglas en el diseño de muebles y sillas, como fragmentada, no en el sentido de la cultura, sino formalmente. Cada parte recibe un tratamiento distinto, no uniforme (por ejemplo, respaldo y asiento); con argumentos light, high-tech, folk, dark, etc. Rompe con toda la lógica moderna (es deconstructivista), y también con la geometría, con las reglas productivas, y genera piezas únicas (en contra de los principios de la producción en masa o serie); incluso puede combinar lo artesanal con lo industrial. Es ornamental, historicista, revivalista, humorística, absurda, lúdica (puede jugar con el racionalismo, ironizándolo), metafórica, alegórica, expresiva, emotiva, evocativa (del pasado o historicista), simbólica, enigmática, intuitiva, onírica, imaginativa, psicológica. En algunas oportunidades es una mezcla de romanticismo y racionalismo; a veces ni sabe lo que es, simplemente desconcertante.

Dentro de esta nueva lógica, Philippe Starck (1949) realizó proyectos donde combinaba materiales con un tratamiento diferente; por ejemplo, la silla *Lola Mundo* (1986), en la que se observa la *pata cabriolé* en aluminio fundido, un neo Luis XIV, obvio retorno simbólico al pasado artesanal de la mejor ebanistería de Charles Le Brun (1619-1690) y la Manufactura de los Gobelinos, para el reinado de Luis XIV (1638-1715) en Francia.

Otros proyectistas, como Venturi, también efectuaron buenos ejercicios de diseño arquitectónico en las sillas (síntesis de sus ideas). Venturi diseñó una línea de sillas de madera curvada contrachapada, que aludía a Aalto en el tratamiento del contrachapado; con serigrafía aplicada –típico de los colores de Memphis y de las serigrafías de Andy Warhol– y que se acercaba a los diseños del siglo XVIII de Thomas Chippendale (1718-1779). Venturi también rediseñó el estilo Sheraton, efectuando alteraciones al lenguaje propias del Movimiento Posmoderno. Las sillas de Venturi son de contrachapado moldeado y serigrafiado, que simula el volumen (cuando, en realidad, el volumen del decorado aplicado al respaldo es gráfico,

en dos dimensiones o plano, y no en tres dimensiones, por lo cual es un simulacro de volumen). Clara expresión –metáfora– del simulacro posmoderno de Jean Baudrillard (1929-2007), en su obra *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991).

Del mismo modo que las sillas de Venturi, Piero Fornasetti (1913-1988) diseñó la *Corinthian Capitello* (1955), con la decoración gráfica aplicada –serigrafiado en dos dimensiones–, imitando el volumen del capitel (en tres dimensiones) y rechazando, en 1955, los principios fundamentales del Movimiento Moderno. El asiento de contrachapado moldeado presentaba en el respaldo el serigrafiado y patas ahuecadas de tubo metálico pintado.

Diseñadores como Ettore Sottsass (1917-2007), se suman a Venturi y Starck. Algunos ejemplos de diseño de sillas bajo la influencia del Movimiento Posmoderno son: la de plástico, de Colombo, tapizada con dibujos de mármol; y la *Hill House*, de Mackintosh, llena de banderines, entre otros diseños exóticos.

Asimismo, en la Argentina, Ricardo Blanco (1940), en sus libros *Sillopatía* (2003) y *Sillas argentinas* (2006), intenta demostrar su pasión y su fanatismo por el diseño de este tipo de muebles, debido a la innumerable cantidad de productos desarrollados. En muchas ocasiones los arquitectos y los diseñadores locales pueden sentirse tentados de imitar (no vamos a decir *copiar*, sino que lo llamaremos *inspiración*) modelos internacionalmente famosos. Un ejemplo de esto lo encontramos en Blanco, el más famoso proyectista nacional de sillas, quien encontró clara inspiración en los modelos consagrados de la historia mundial: su sillón *Basilio SE 110* (1975), está inspirado en la silla *Wasily Modelo N.º B3* (1925/27), de Breuer; y lo mismo sucede con su silla *Nínive* (1984).

Pero si rastreamos el simbolismo en el diseño de sillas, quizás la denominada *Cobra* (1902), de Carlo Bugatti (1856-1940), que se presentó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Turín, haya sido una de las primeras en introducir el simbolismo a inicios del siglo xx. Desde el punto de vista semántico la

silla tiene una serie de significados muy fuertes: es el trono o el símbolo de poder, el banquillo de los acusados, el lugar de trabajo, el sitio para el relax, entre otros (más allá de la simple función de sentarse que impuso el Movimiento Moderno). Dada la importancia que tiene el mensaje del diseño, más allá de los fines meramente funcionales, este fue un tema muy tratado por el Movimiento Posmoderno.

En efecto, recuperar el mensaje que comunica una silla ha sido el objetivo del Movimiento Posmoderno (como lo era en el diseño premoderno de las sillas de ebanistería para los reyes de Europa); pues los diseños no sólo están vinculados a lo funcional, a los nuevos materiales y tecnologías o a la variable económica (venta masiva), producto del capitalismo industrial de la revolución industrial inglesa, sino, también, al imaginario del diseñador, a las variables estéticas y culturales (que son portadoras de ideas y formas); de ahí la pluralidad actual en el diseño de sillas que se caracteriza por el cruce de retóricas.

Hemos dejado fuera del análisis casos importantes, como la silla argentina *BKF* (1938), presentada en el Tercer Salón de Artistas Decoradores de Buenos Aires, de 1940. Diseñada por el Grupo Austral, constituido por Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari-Hardoy, estuvo inspirada en la silla “tripolina”, un asiento plegable de campaña, con estructura de madera y cubierta de lona que utilizaba el ejército inglés y que luego bautizaron los italianos en 1877. Con una funda de una sola pieza de cuero, más estructura de hierro redondo macizo, esta silla permite la informalidad en el acto de sentarse.

Otros casos, a saber:

- La *DAR –Dining Armchair Rod–* (1948), de la serie Plastic Shell Group, diseñada por Charles & Ray Eames, cuyo asiento-respaldo de resina poliéster moldeada, reforzada con fibra de vidrio, tiene forma de concha (soportada por una base estilo torre Eiffel), y sentó antecedentes para el sillón *Tulip N.º 150* (1955).

- la *Tulip N.º 150* (1955), de Eero Saarinen (1910-1961), despegó a los interiores domésticos de “aglomeraciones de

patas”. La base es de aluminio fundido y revestido de plástico, con un asiento en forma de concha de fibra de vidrio moldeado y almohadón independiente de espuma de látex.

- la *N.º 7* (1955), de Arne Jacobsen (1902-1971). La solución que aporta Jacobsen, de continuidad entre el respaldo y el asiento, y la complejidad del moldeado continuo entre asiento y respaldo, está influida por los anteriores modelos de contrachapado de Charles & Ray Eames; es de madera curvada contrachapada de teca, más tubo de acero doblado¹.

Conclusiones

Las teorías de la arquitectura moderna y del diseño industrial exigieron patrones estéticos ligados a los nuevos patrones técnicos (materiales y tecnologías), acordes a los tiempos en que se vivían; por lo cual los proyectos de diseño ambiental y de muebles para dichos espacios debían dar cuenta de ello. El hombre moderno (democrático y capitalista) –influenciado por el orden social liberal– necesitaba muebles igualmente modernos; razón por la cual lo artesanal y los aspectos estéticos y simbólicos (decorativos) se debieron abandonar por los nuevos estilos de vida que impulsaron las revoluciones burguesas.

Como es bien conocido, la Revolución Francesa puso fin a la vieja historia (monarquías absolutistas, reyes, palacios y, también, sus muebles) y dio paso a una nueva historia, acompañada por la Revolución Industrial y la incipiente burguesía. Ésta vino a redefinir el status quo mundial y, con ello, la urbanización, la arquitectura, los ambientes y los muebles (desde lo general a lo particular).

Como explica Feduchi, al definir la historia del mueble como un arte menor dependiente de la arquitectura (arte mayor) y del ambiente social, quedan claras las relaciones entre la historia de la arquitectura y la historia del mueble. Y en esta relación entre arquitectura (arte mayor) y diseño de muebles (arte menor), los arquitectos seleccionaron a las sillas

como muebles de culto para materializar en tres dimensiones (y de un modo más pequeño) sus teorías arquitectónicas (Fiell, 1997). Más allá de cuestiones como la función y la estructura, el valor fundamental de estas sillas, presentes o pasadas, reside en el hecho de que comunican ideas, valores y actitudes.

Queda claro que el Arte no ha desaparecido en la contemporaneidad, como se suponía a partir del Movimiento Moderno en el diseño de muebles, dado que el Movimiento Posmoderno lo ha reflatado en todo su esplendor simbólico. Si el Movimiento Moderno era anti-histórico (negador del pasado), a partir del Movimiento Posmoderno la historia anterior a la Revolución Industrial comenzará a tener valor para la proyección de nuevas iniciativas; lo cual, paradójicamente, ha venido a legitimar toda la historia del diseño del mueble (incluido al diseño artesanal) como un factor central de aprendizaje para el Diseño Industrial del mueble. De allí que el Movimiento Posmoderno, último bastión del diseño basado en el orden social liberal (democracia capitalista), terminó siendo mucho más democrático que el Movimiento Moderno –igualmente basado en el orden social liberal– por su multiplicidad de lenguajes estéticos, más allá de la función propiamente dicha de una silla.

Entre los requerimientos que la producción industrial tuvo en sus inicios está la necesidad de la simplificación de la línea curva y su complejidad –propia del diseño de muebles de ebanistería rococó francés o Luís xv (1723-1774)– y su transformación en la línea recta (propia del Movimiento

Moderno en el diseño de muebles), lo que permitía ganar en economía de materiales, velocidad de fabricación, abaratamiento de los costos, etc. Pero las necesidades de comunicación de los nuevos mensajes culturales, propios de fin del siglo xx y principios del siglo xxi, necesitaron de un lenguaje de diseño posmoderno, cuya estética permitió retomar el simbolismo (como había sucedido en la premodernidad artesanal, con la ebanistería aplicada al diseño de muebles).

Se presenta, ahora, la necesidad de ir más allá de los postulados de racionalidad para adentrarnos en lo comunicacional, en el mensaje que se quiere transmitir; pues, como sucedía con el diseño artesanal, el mensaje cultural (soportado en una estética) es una función tan importante como la función misma de sentarse. En efecto, el Movimiento Posmoderno retornó el mensaje sociocultural, dado que el diseñador debe ser no solo un constructor, sino un comunicador de los mensajes que la sociedad necesita emitir.

La silla, ese mueble de culto, se ha transformado primero en un objeto y luego en un producto especialmente seleccionado para transmitir mensajes socioculturales, por su extrema proximidad al hombre. En definitiva, la silla ha sido, es y será un espejo que refleja la cultura material humana.

Nota

1. Todos estos casos, debido a la magnitud y la densidad que comportaría su análisis, vuelven imposible su tratamiento en un solo artículo.

Bibliografía

- Blanco, R. (2003). *Sillopatía. 240 sillas diseñadas por Ricardo Blanco*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- _____ (2006). *Sillas argentinas*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Feduchi, L. (1946). *Historia del mueble*. Barcelona: Blume.
- Fiell, C. y P. (1997). *1000 Chairs*. Köln: Taschen.
- Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid: Editorial.
- Giedion, S. (1979). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maldonado, T. (1977). *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Venturi, R. (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: s/e.

El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical

María Victoria Assinnato

// Cátedra de Educación Auditiva I y II, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

A partir de la selección de teorías provenientes de diferentes ámbitos de análisis, el artículo indaga en torno del modelo de mente que subyace en los cuerpos teóricos más relevantes que trabajan sobre el concepto de improvisación musical.

Para ello, el trabajo recorre las teorías psicológicas, las teorías etnomusicológicas, las teorías filosóficas y las teorías pedagógicas y, a modo de primer avance sobre el tema, aborda los principales tópicos que se desarrollan en cada caso y observa el modo en que se formulan y se delimitan los componentes que sus autores plantean como fundamentales para caracterizar este particular tipo de ejecución.

Palabras clave

Improvisación · Teorías · Mente

Dentro del ámbito de la ejecución musical existe un tipo de performance a la que se reconoce como improvisación musical. En este tipo de ejecución el intérprete goza de mayor libertad respecto del músico que toca obras a partir de la lectura de partituras. ¿Por qué? Básicamente, porque el improvisador puede trabajar con todos los parámetros musicales (alturas, ritmo, metro, dinámica), ya sea cuando esté recreando una obra existente (como sucede en el caso de los estándares de jazz) o cuando esté componiendo una en ese momento (por ejemplo, en la improvisación de música académica contemporánea), mientras que el músico que ejecuta piezas leídas sólo puede trabajar sobre la interpretación.

La improvisación conforma un tipo de ejecución particular –o como sugiere Philip Johnson-Laird (1991), una forma inusual de experticia– que muchos autores, provenientes de distintos ámbitos teóricos, se han encargado de estudiar. Este trabajo se propone seleccionar las teorías más relevantes sobre el tema, describir cada planteo y reflexionar acerca del modelo de mente que subyace en cada teoría que trabaja sobre el concepto de improvisación musical.

Las teorías psicológicas

Existe un cuerpo importante de teorías que explican el modo en que un músico

improvisa con su instrumento como un proceso psicológico. Un autor reconocido por sus numerosos escritos sobre improvisación es Jeff Pressing. A partir de dos preguntas –¿Cómo hace la gente para improvisar? ¿Cómo se enseña y se aprende esta práctica?–, en uno de sus primeros trabajos, Pressing (1987) desarrolla una teoría en la que postula que el comportamiento improvisatorio se da en términos de *input* (entrada, a través de los órganos sensitivos), *processing and decision making* (procesamiento y toma de decisiones, a cargo del sistema nervioso central) y *output* (salida, llevada a cabo por ciertas glándulas y el sistema muscular), y que en dicho comportamiento participan diferentes tipos de *feedback* (auditivo, visual, táctil y propioceptivo).

De manera descriptiva, el autor incluye en su explicación dos componentes centrales: la base de conocimiento y el referente (Pressing, 1998). Esencialmente, la base de conocimiento está compuesta por un conjunto de materiales rítmico-melódicos, patrones, escalas, arpeggios y acordes, sometidos a distintos procedimientos de variación, tales como secuenciación, ornamentación, reelaboración, aumento y disminución, entre otros posibles. Dicha base se consolida bajo la práctica deliberada y sistematizada, y conforma estructuras gramaticales y algoritmos automatizados susceptibles de ser utilizados durante la improvisación.

Un planteo interesante es el que formula Philip Johnson-Laird (1991), quien postula una teoría generativa de la improvisación musical basada en dos tipos de algoritmos: los neo-darwinianos, que son los encargados de los procesos de selección; y los neo-lamarckianos, que permiten la combinación y la variación de elementos existentes. Estos últimos aparecen regulados por un conjunto de criterios mediante los cuales se conforma el paradigma dentro de un ámbito determinado que, a su vez, es generador de ideas. Los algoritmos neo-lamarckianos proveen al improvisador de una combinación consistente y, de este modo, la selección allí es arbitraria. Los neo-darwinianos, en cambio, alimentan el modo de selección

natural. En suma, el autor propone que el proceso improvisatorio se origina mediante la selección y la combinación de materiales preexistentes, ambas reguladas por un conjunto de criterios que el individuo aplica al improvisar.

Coincidiendo con Pressing, Barry Kenny y Martin Gellrich (2002) describen al conocimiento de base como el conjunto de habilidades, sub-habilidades, repertorio, estrategias y resolución de problemas adquiridos bajo la práctica deliberada, alegando que estos se transforman en el idioma dentro de un contexto; y conciben al referente, como el marco impuesto por el género. Estos autores, sin embargo, integran la base de conocimiento a las características internas que, además, involucran un orden cognitivo (memoria) y otro psicológico (habilidad motora) y, por ende, son propios del sujeto que improvisa; y al referente, que pertenece a las características externas, relativas al contexto sociocultural en el que se desarrolla la improvisación.

Las teorías etnomusicológicas

Un ejemplar obligado en el campo de los estudios sobre improvisación es el que produjo Derek Bailey (1992). El autor describe el concepto de improvisación en diferentes géneros musicales, procedentes de distintos momentos históricos. Analiza la improvisación en la música para órgano del siglo XVII, la música hindú, el jazz, el rock y el flamenco; presenta tanto la perspectiva del improvisador como de la audiencia, y ofrece una breve propuesta pedagógica. Bailey concibe un concepto bastante amplio de lo que implica la improvisación, dado que la reúne con la interpretación y la composición y la describe en términos de tiempo y espacio, intentando notar exactamente qué incluye esta forma de hacer música. Sostiene que la improvisación puede explicarse como algo continuo, kinético, dinámico, equivalente, balístico, centrífugo, y expresa abiertamente que es común encontrar que los músicos se preparan para cualquier tipo de improvisación, cosa que

otros autores se encargan de negar. En síntesis, para examinar la improvisación, este autor considera dos importantes cuestiones: el intento de abarcar la complejidad del término y el empleo de este concepto en un momento histórico determinado.

Otro de los autores reconocidos en este campo es el musicólogo y etnomusicólogo Bruno Nettl, famoso por la edición del libro *In the course of Performance*, junto con Melinda Russell (1998). Esta obra reúne un conjunto de estudios sobre la improvisación en distintos géneros musicales que tienen lugar en diferentes partes del mundo y, con ello, admite que la improvisación no sólo forma parte del jazz, como se venía afirmando rotundamente hasta ese momento. Más allá de esto, el aporte fundamental de Nettl y Russell radica en la relevancia que revela esta obra para con los diversos elementos que componen la improvisación.

Uno de los capítulos aborda la improvisación en la música de gamelán javanés, y su autor considera que el comportamiento improvisado se refleja en las decisiones que toman los músicos durante la ejecución (Anderson Sutton, 1998); mientras otro, en cambio, sugiere que “los desafíos a los que se enfrentan los intérpretes casi nunca son completamente imprevistos” (Blum, 1998). Otro de los capítulos examina cómo sucede la improvisación en grupos de canto lírico italiano y afirma que el comportamiento improvisatorio se basa en el conocimiento que comparten los integrantes del grupo y del plan que previamente acuerdan. Este plan delimita la gama de posibilidades y de elementos, en tanto que el modo en que improvisan es adquirido bajo la práctica misma de la interacción grupal (Magrini, 1998).

En la obra de Nettl y Russell también hay artículos que describen la improvisación en la música de Clara Week, en la música árabe y, como no podía faltar, en prestigiosos músicos del ámbito del jazz, como Louis Armstrong, Miles Davis, John Coltrane y George Russell. Lo importante a destacar es que, según los autores, para ser llevada a cabo la improvisación necesita ineludiblemente de las particularidades

de cada contexto sociocultural, por lo que el comportamiento de los improvisadores contiene características propias de cada contexto en cuestión.

Una década después, Nettle y Gabriel Solís editan *Musical Improvisation. Art, Education and Society* (2009), que bien puede ser considerado una continuación de la obra descrita anteriormente. El trabajo presenta tres perspectivas claramente definidas, a partir de las cuales se analiza la improvisación en diferentes contextos. En la primera sección, se encuentran los capítulos que se ocupan de establecer vínculos entre la improvisación y los aspectos sociales, políticos y culturales del contexto donde se lleva a cabo; en la segunda, los textos propuestos sobre la base de una perspectiva pedagógica; y en la última, los capítulos que ofrecen explicaciones de la improvisación como proceso creativo.

En la obra se toman diferentes ejemplos de prácticas improvisadas en contextos culturales variados y distantes, y en distintos momentos históricos: desde un típico capítulo que examina la improvisación en el jazz hasta aquellos que indagan el contenido improvisado en música árabe; en obras de compositores como Cage, Mozart, Beethoven, Chopin y Schumann; en prácticas recitadas, como los lamentos en los funerales ucranianos y en la oratoria del Corán; y hasta en una clase de danza. Nettle y Solís realizan un valioso aporte, ya que amplía la visión sobre esta temática, evitando los reduccionismos y el acotamiento del campo al género del jazz.

A diferencia del estudio de Nettle y Russell (1998), esta obra parte del reconocimiento de la estrecha relación entre improvisación y composición, considerándolas dos caras de un mismo proceso, y de la crítica a la literatura académica sobre el tema, argumentando que sólo se ha ocupado de caracterizar la improvisación, de comparar proceso y producto improvisado, y de indagar los procedimientos frecuentemente utilizados en esta práctica, dejando muchos interrogantes sobre la delimitación del concepto y las influencias del contexto en el que se efectúa la práctica.

Las teorías filosóficas

Stephen Nachmanovitch (1990) define la improvisación en función de cuatro categorías de análisis: las fuentes, que incluyen todo aquello que pueda constituirse en el material de una improvisación (desde sentimientos e imágenes hasta patrones melódicos); la obra, que trata sobre las limitaciones, los errores y la forma que constituyen una improvisación; los obstáculos y las aperturas, categorías que se encargan de describir sensaciones y acciones del improvisador; y los frutos, que integra al improvisador con su obra.

Para Eleanor Stubley (1992) la música es un dominio cognoscitivo que incluye, en principio, tres diferentes modos no proposicionales de conocimiento: la audición, la composición y la ejecución. Sin embargo, la autora menciona, además, una modalidad cognoscitiva particular, la improvisación, que se halla en la intersección de los modos de ejecución y de composición, y sugiere, de esta manera, el origen de una vía de conocimiento de la música independiente. Más allá de constituirse epistemológicamente como modo de conocimiento, es válido decir aquí que la improvisación puede ser entendida como una actividad que pone en juego y que aún los modos básicos propuestos por Stubley.

Por su parte, Gary Peters (2009) explica la improvisación a partir de diferentes términos, tales como libertad, origen, ironía, mimesis, crueldad, creación y renovación. Describe esta práctica como un tipo de performance que se origina en libertad y, a partir de allí, permite ironizar lo hecho, imitarlo, con compasión o con crueldad, o renovarlo, así como también permite crear algo diferente. Aunque muy equilibrado, el autor concluye que la improvisación es un modo de pensamiento musical que se caracteriza por tener una dosis mínima de cada uno de estos elementos.

Las teorías pedagógicas

Emma Garmendia (1981) desarrolla un método de educación audioperceptiva

que incluye para el tratamiento de cada contenido dos elementos que considera cruciales: la improvisación y el movimiento. Por ejemplo, para el desarrollo de la afinación, propone un conjunto de ejercicios donde se destaca el empleo de la improvisación como un modo de conocimiento que implicaría el progreso en este contenido. Además, aparece muy marcada la utilización del movimiento corporal para el perfeccionamiento de los contenidos trabajados.

Otra de las precursoras en llevar la improvisación al aula fue Violeta Hemsy de Gainza (1983). A partir de la síntesis de sus experiencias en el aula con niños de distintas edades, la autora ofrece sus fundamentos sobre el concepto de improvisación y explica la técnica y las consignas en esta práctica, considerándolas el germen de una buena improvisación. Opina sobre la creatividad que es posible desarrollar, menciona pautas para el análisis crítico de la improvisación, sugiere ejercitación y plantea los objetivos. Luego, expone su perspectiva pedagógica de la improvisación, basándose en los siguientes ítems: objeto o tema de la consigna, dinámica o técnica de trabajo, nivel de formalización y estilo o tipo de actividad que propone o implica la consigna. En cada ítem, la autora desarrolla un plan de trabajo que el docente debe seguir, sujeto a un número importante de ejercitaciones y de consignas de todo tipo. Una vez realizado el plan, supone que los alumnos serán capaces de llevar a cabo una improvisación con sentido.

Más recientemente, Panagiotis Kanellopoulos (2007) ofrece algunas razones, vinculadas con cuestiones políticas y sociales, a partir de la distinción entre la improvisación como técnica y la improvisación como proceso, sobre por qué la improvisación no se termina de incluir en los sistemas educativos. Si bien considera que el proceso de una obra improvisada es abierto, y permite la creación en la performance, constituye un modo de pensar y de actuar constreñido por las particularidades del estilo y de la técnica. El autor sostiene que la técnica improvisatoria es una de las mayores delimitaciones del

proceso, y sugiere que en los ámbitos educativos puede darse este proceso en términos de improvisación colectiva. Esto implica trabajar con ideas simples, explorar sonidos, encontrar relaciones entre ellos y vincularse con los demás participantes; características que, en suma, serían las responsables de la no inclusión de este modo de ejecución en los sistemas de educación.

Las concepciones de mente subyacentes

Si bien la mayoría de los autores analizados no tiene como objetivo la descripción del proceso cognitivo que implica la improvisación musical, es posible observar la concepción de mente que subyace en cada teoría, ya que al momento de teorizar se establecen, inevitablemente, sobre alguna postura.

En el caso de las teorías psicológicas, los autores mencionados adhieren a la postura clásica, según la cual los procesos mentales sólo tienen lugar en el cerebro. Tanto Pressing como Johnson-Laird, sostienen que en la improvisación se combinan materiales aprendidos, como si fueran símbolos que pueden ser computados durante la improvisación. Kenny y Gellrich, por su parte, mencionan en su definición las características internas, psicológicas (que incluyen memoria y habilidad motora), y las externas (que reúnen las particularidades del contexto sociocultural), lo que permite pensar que admiten la incidencia del contexto, al que consideran tan partícipe de la improvisación como al individuo. Podríamos suponer, por ejemplo, que estos autores se basan en los principios que propone Andy Clark (1997), cuando afirma la interrelación mente-cuerpo-entorno, como un complejo a partir del cual el individuo conoce el mundo, o como sugiere Mark Lemmon (2008), cuando plantea que el individuo construye el significado musical a partir de la experiencia en un contexto determinado.

Como no podía ser de otra manera, las teorías provenientes de la etnomusico-

logía destacan el valor del contexto para la producción de obras improvisadas en diferentes géneros y lugares del mundo. Pero, además, involucran lo que concierne al proceso de elaboración de una improvisación, a la que describen como una práctica ligada a la composición. Esto puede vincularse con lo propuesto por Francisco Varela (1988, 1991) en términos de acción. Si la improvisación es cercana a la composición y si necesariamente implica un proceso, entonces podría decirse que los improvisadores son los encargados de construir su performance en la acción, en interacción con el entorno.

En el campo de las teorías filosóficas, encontramos autores como Nachmanovitch y Peters que, aunque explican la improvisación en términos metafóricos, hacen referencia a las connotaciones internas (psicológicas) y externas (culturales). Además, emplean un elemento hasta aquí no advertido: la emoción. En este sentido, coincidirían con la concepción de mente que encierra el planteo de Mark Johnson (2007), quien supone que la experiencia musical de un individuo es corporeizada, básicamente, porque en nuestro cuerpo se encuentran las bases que sostienen nuestra comprensión del mundo. Siguiendo a Johnson, emoción y significado estarían unidos en la experiencia musical corporeizada que provee la improvisación.

Por otro lado, planteos como el de Stubble, remiten más a las propuestas de Varela, en términos de acción efectiva, pero también se vinculan con el planteo de Annette Karmiloff Smith (1994), quien propone un modelo que incorpora un proceso reiterativo de redescritión representacional, mediante el cual la información ya presente en las representaciones del organismo, que funcionan independientemente y están al servicio de propósitos particulares, se pone progresivamente a disposición de otras partes del sistema cognitivo, gracias a la intervención de procesos de redescritión.

Dicho modelo implica tres fases recurrentes: la primera está centrada fundamentalmente en información recibida del medio; la segunda se define por estar

guiada internamente y por no centrarse en los datos externos; y la tercera indica que las representaciones internas se reconcilian con los datos externos, alcanzándose un equilibrio entre la búsqueda de control interno y externo. En este proceso existen, además, cuatro niveles en los que el conocimiento puede representarse y volver a representarse. Todas estas constituyen partes de un ciclo repetitivo que ocurre una y otra vez en diferentes microdominios a lo largo del desarrollo, donde existen distintos formatos de representación en cada nivel. De este modo, la autora pretende explicar la manera en que se hacen progresivamente más manipulables y flexibles las representaciones de los niños.

En este sentido, ambas autoras estarían remitiendo a una concepción modular de la mente, tal como lo hace Jerry Fodor (1983). Sin embargo, aunque Karmiloff Smith conserva el término fodoriano de dominio, formula el concepto de microdominio para referirse, por ejemplo, a la gravedad (dentro del dominio de la física), a la adquisición de pronombres (dentro del lenguaje), que pueden considerarse como subconjuntos de dominios particulares. Por su parte, Stubbley considera la audición, la ejecución y la composición como modos de conocimiento diferentes, y la

improvisación, a mitad de camino entre los dos últimos. Podríamos decir que la autora está pensando los modos de conocimiento musical como microdominios dentro del dominio de la música y la improvisación como fruto de la vinculación entre microdominios.

En el ámbito de las teorías pedagógicas, aparecen bastante marcadas las nociones de entrenamiento (técnica), práctica (perfeccionamiento), plan de trabajo (proceso) y hacer musical (exploración, combinación de ideas musicales). Se observa claramente que hay una concepción de enseñanza y de aprendizaje de la improvisación lejana al paradigma del genio y del don, tan utilizado en el contexto de las prácticas musicales. Sin embargo, aún se continúa dándole mayor peso al desarrollo individual, con lo cual se podría pensar que en estas teorías subyace una mente escindida del cuerpo, del entorno y de la vinculación que pudiera haber entre ellos. Sin bien Emma Garmendia (1981) advierte que lo corporal estaría incidiendo en el aprendizaje, lo incluye de una manera mecánica y repetitiva, que, como hemos visto en otros estudios (Pereira Ghiena & Shifres, 2011; Pereira Ghiena y otros, 2012), cuando el movimiento es impuesto estaría generando un mayor carga cognitiva y, entonces,

no estaría formando una parte verosímil de la acción que se está realizando.

Este trabajo es un primer intento por observar la noción de mente que subyace a un conjunto delimitado de teorías sobre improvisación, provenientes de distintos ámbitos de investigación. Aunque los autores no se hayan propuesto definir en sus planteos el concepto de mente, a partir de cómo describen y de los métodos que emplean en sus planteos, es posible observar la concepción de mente que subyace a sus teorías, “leyendo entre líneas” sus escritos.

Dado que este es un primer avance y, como tal, debería continuarse, quizás sería oportuno hacerlo atendiendo a alguna de estas cuestiones: observar si la selección de teorías es pertinente; reflexionar acerca de si es necesario incluir otras disciplinas que propongan estudios sobre la improvisación; examinar el modo en que cada teoría adhiere, está a mitad de camino o niega la existencia de representaciones mentales; considerar el uso de una metodología adecuada para realizar dicho examen, ya que, probablemente, no sea tan sencillo descubrir esa particularidad.

Bibliografía

- Anderson Sutton, R. (1998). “Improvisation by javanese gamelan musicians”. En B. Nettl y M. Russell (eds). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: its nature and practice in music*. London: British Library National Sound Archive.
- Blum, S. (1998). “Recognizing Improvisation”. En B. Nettl y M. Russell (eds). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clark, A. (1997). *Being There: Putting Brain, Body and World Together Again*. Cambridge: MIT Press.
- Fodor, J. (1983). *The Modularity of Mind*. Cambridge: MIT Press.
- Gainza, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Garmendia, E. (1981). *Educación audioperceptiva*. Buenos Aires: Ricordi.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson-Laird, N. P. (1991). “Jazz improvisation: a theory at the computational level”. En *Representing Musical Structure*, 1 (13). London: Academic Press.
- Karmiloff Smith, A. ([1992]1994). *Más allá de la modularidad. La ciencia cognitiva desde la perspectiva del desarrollo*. Madrid: Alianza.

- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and mediation technology*. Massachusetts: MIT Press.
- Magrini, T. (1998). "Improvisation and group interaction in Italian lyrical singing". En: B. Nettl y M. Russell (eds). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin-Tarcher.
- Nettl, B. y Russell, M. (eds) (1998). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pereira Ghiena, A. y Shifres, F. (2011). "Expresión y movimiento en la lectura cantada a primera vista." En A. Pereira Ghiena; P. Jacquier; M. Valles; M. Martínez (eds.). *Musicalidad Humana. Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e Implicancias socio-culturales*. Buenos Aires: SACCoM.
- Pereira Ghiena, A.; Shifres, F. y Assinnato, M. (2012). "La ejecución musical leída en la Educación Auditiva. Vinculaciones entre aspectos afectivos y corporales." En F. Shifres (ed.). *II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*. Buenos Aires: SACCoM.
- Peters, G. (2009). *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pressing, J. (1998). "Psychological constraints on improvisational expertise and communication". En B. Nettl y M. Russell (eds.). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Solís, G. y Nettl, B. (2009). *Musical improvisation: art, education and society*. Chicago: University of Illinois Press.
- Stubley, E. (1992). "Philosophical Foundations". En R. Colwell (ed.). *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Schirmer Books.
- Varela, F. (1988). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa.
- Varela, F.; Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The embodied mind: cognitive science and human experience*. London: MIT Press.

Fuentes de Internet

- Kanellopoulos, P. (2007). "Musical Improvisation as Action: An Arendtian Perspective". *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6 (3). Disponible en: http://act.maydaygroup.org/articles/Kanellopoulos6_3.pdf
- Kenny, B. J. & M. Gellrich (2002). "Improvisation". Disponible en: <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195138108.001.0001/acprof9780195138108-chapter-8>
- Pressing, J. (1987). "Improvisation: methods and models". Disponible en <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/muzo6/improv-methods.pdf>

El *street art* y la paradoja de la industria cultural

Rosana Barragán

// Profesora Titular de Grabado y Arte Impreso Complementaria, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El escrito aborda el *street art*, en particular los estencils, las pegatinas y los stickers, a partir de tres casos puntuales: la exposición de estencils de xooxoo en el Circleculture Gallery (Berlín, 2008); la exposición Mayday, de Shepard Fairey, en Deitch Projects (New York City, 2010), y la obra Habladurías, de Rô Barragán, expuesta en el Teatro Argentino y en la Galería de Arte Vincent de la ciudad de La Plata.

Desde estos ejemplos, el artículo reflexiona sobre el modo en que la industria cultural alcanza a las prácticas de los artistas del arte callejero, sobre todo por la influencia de las generalizadas tecnologías de la comunicación.

Palabras clave

Street art - Industria cultural - Estencils - Pegatinas - *Sticker art*

De los argumentos a la perspectiva

La decisión de abordar el *street art* como eje de este trabajo se vincula con la práctica profesional personal, tanto artística como docente y de investigación. Sostener que se opera con el lenguaje implica hablar de un campo de batalla simbólico en el que se producen, se distribuyen, se reproducen, se impugnan, se resisten y se configuran las prácticas sociales de la cultura, sus representaciones estéticas, filosóficas y políticas.

Por este motivo, si se considera la dominante existencia de la industria cultural, el *street art*, como práctica artística,

es buen ejemplo para abordar la problemática del arte con relación a ella. Las obras que se agrupaban en esta corriente, que parodiaban a la cultura de masas, tenían por objetivo evadir el circuito de galerías y escaparse de su inevitable destino: convertirse en obras-mercancías. Al respecto, Chelsey Henderson explica:

El exacerbado consumismo –que amenazaba con convertir en mercancía hasta las expresiones más rebeldes de las vanguardias– generó actitudes crecientemente contestatarias por parte de los artistas, quienes buscaron atacar a la cultura establecida por medio de acciones y de arte por completo invendibles (Henderson, 2007).

Por un lado, no se puede dejar de considerar el avance permanente de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación y su vinculación con el impulso de las industrias culturales que, en sus vertientes más favorables, alientan su uso y su desarrollo en todas las instancias de la vida social. Por otro, están las vertientes más críticas que desarrollan apreciaciones negativas y conflictivas frente al modelo positivo del progreso. En este último grupo se sitúan los intelectuales críticos de la Escuela Alemana de la década del 20, quienes fundamentan el abordaje de la perspectiva crítica en este análisis del *street art*. Sus referentes indiscutibles reflexionan a partir de la paradoja del siglo XX, a modo de una conciencia crítica dispuesta a comprender “la contradicción entre el alcance incommensurable del poder del hombre y la clausura de casi todas las alternativas de libertad y de progreso a que ese poder podía conducir” (Waldman, 1989).

Pensar desde la paradoja en las ciencias sociales habilita a presumir la existencia de relaciones sociales conflictivas entre los sujetos y las estructuras –el Estado, las instituciones formales de construcción de hegemonía y los sectores sociales, políticos y comerciales–, que establecen instancias de regulación social. Desde la mirada académica, se considera fundamental pensar a las representaciones del *street art*, por un lado, en relación con la historia de las mentalidades, para la cual las nuevas tecnologías, seguramente, prefiguran y configuran nuevas formas de cercanía y de relación con el mundo; y, por otro, desde la perspectiva crítica de la cultura y la comunicación en torno a los sentidos de la vida y a la experiencia social.

Se asume, entonces, la perspectiva de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, quienes despliegan un pensamiento crítico, reflexionan sobre las consecuencias del desarrollo de los nuevos medios de producción y de transmisión cultural, y niegan su adecuación y la posibilidad de toda medición. De este modo, denuncian el arte integrado en el sistema, al que Theodor Adorno llama “el fraudulento

arte afirmativo”, que favorece la integración al status por medio de la industria cultural, entendida como el análisis de la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía. Es decir, estos pensadores orientan sus preocupaciones hacia los fenómenos culturales en tanto contradicciones y tendencias capitalistas. Por este motivo, la crítica cultural se convierte en el eje rector de su pensamiento. Al respecto, Herbert Marcuse (1993) afirma:

La conciencia feliz –la creencia de que lo real es racional y el sistema social establecido produce los bienes– refleja un nuevo conformismo que se presenta como una faceta de la racionalidad tecnológica y se traduce en una forma de conducta social.

La teoría crítica nace como negación de todo lo que aparentemente se muestra como verdad en el mundo inmediato; se levanta en el rechazo del principio de identidad entre la razón y la realidad que promulgaba el positivismo. Plantea que el hombre no es libre y que está enajenado en medio de algo que ha dejado de ser cultura para convertirse en industria cultural. Denuncia cómo el capitalismo ha traspasado su lógica del ámbito de lo económico a todas las áreas de la vida social. De este modo, cualquier pensamiento que no muestre la contradicción entre razón y realidad es un pensamiento alineado que garantiza la continuidad del orden social establecido. Insertos en esa lógica el arte, los medios masivos y la cultura, se convierten en instrumentos de alineación y de dominio.

Es posible que este trabajo se encuentre con más preguntas que respuestas o, tal vez, con una respuesta posible: que todo más allá de la intención es absorbido por la gran máquina cultural. En efecto, se constata,

la progresiva dominación de la industria cultural, ya no como una industria productora de mercancías más, sino como una instancia decisiva de la interpelación ideológica, los efectos de “reconocimiento” y

la subjetivación de la hegemonía burguesa (Grüner, 1999).

Implicancias del *street art* en el campo artístico

El término *street art* designa una tendencia artística que consiste, básicamente, en hacer arte en la calle. Tiene una larga historia y múltiples lecturas posibles. Se abordarán aquí aquellas manifestaciones relacionadas con sistemas de impresión y se dejarán de lado grafitis, murales, performances o cualquier otra manifestación no impresa. Concretamente, se analizarán obras de estencils y de pegatinas de papel impreso realizadas por artistas contemporáneos, como xooxox y Shepard Fairey, en el ámbito internacional, y la obra *Habladorías*, de Ró Barragán, en el ámbito local.

El *estencil* es la reproducción de una imagen o de un texto mediante una plantilla, por la cual se esparce pintura –por lo general en aerosol, aunque se pueden utilizar rodillos– a una superficie. El empleo de una matriz permite reproducir la imagen en múltiples superficies tantas veces como se desee, en forma exactamente igual o con variaciones de color. El estencil, como fenómeno comunicativo, posee signos icónicos que combinan desde el lenguaje escrito hasta las señales, los símbolos, los escudos y los dibujos que se representan. Además, se nutre de imágenes de terceros: fotos, íconos, tipografías, aspectos morfológicos y textuales tomados de otros textos para generar su propia comunicación. De este modo, crea un gran collage visual.

Las *pegatinas* son pósters o afiches impresos mediante diversas técnicas, como las fotocopias, la serigrafía, el *offset*, los sistemas digitales o cualquier otro método de reproducción, que se pegan en muros o en superficies apropiadas del medio urbano con engrudo o cola. A diferencia de los murales, o de otras obras hechas con pintura o spray, los pósters se ejecutan rápidamente y deben tener, también, un efecto inmediato. Relacionado con el cartel y con la octavilla, las combinacio-



Figura 1. *Jeisa*, x0000x, Viena, 2007. Esténcil sobre muro

Figura 2. *Jeisa I*, x0000x, 2010. Esténcil sobre madera

nes de texto, cuadro e imágenes desempeñan un papel muy importante. De manera distinta a los trabajos realizados con pintura sobre pared, la interacción con el material papel es también otro elemento determinante. Los pósters tienen una vida más corta –incluso si son protegidos contra la lluvia con un barniz–, y con bastante frecuencia son destruidos inmediatamente por los propietarios de las casas.

Los *stickers* son impresiones sobre papel adhesivo que funcionan como demarcaciones que se sitúan, a veces, unas al lado o encima de las otras. De este modo, se crean signos que indican una presencia concentrada que, en la mayoría de los casos, se forma –como el *tag*– sólo con el paso del tiempo. Algunas de las exposiciones más grandes de *street art* escenifican tales lugares como un registro de asistencias.

Las innovaciones tecnológicas no cambiaron el concepto originario de la práctica; por el contrario, lo potenciaron y establecieron una red mundial de arte, aunque sólo un bajo porcentaje de la población se encuentra en la actualidad conectada en red. La revolución de los medios de comunicación marcó profundamente a la sociedad y a su cultura; y al ocuparse de las distintas formas de lo público –a pesar de todas las diferen-

cias que puedan existir–, creó, a lo largo de las décadas, un importante punto de contacto común y permanente. Como expresa Johannes Stahl, en su libro *Street art* (2009), la cultura ha sido mediatizada ampliamente; no pocas *crews* incluyen desde el principio a un *cameraman* en su equipo. Su contribución es un efecto esencial de su representación, porque previsiblemente sólo los documentos producidos en forma mediática durarán algo más de tiempo.

Las posibilidades de intercambio que tienen los protagonistas del *street art* son, también, mejores que nunca, gracias a la ayuda de los medios electrónicos y de Internet. Que los estencils, los stickers y los afiches se incrementen en el interior de las ciudades supone el desdoblamiento de una dinámica socialmente aceptada, para la que tales lugares tienen un efecto simbólico. La documentación de trabajos que son volátiles en términos materiales es sólo un aspecto. La interconexión entre la escena y los puntos de vista que se reflejan –también de manera cada vez más teórica–, y por supuesto, la autonomía propia de los medios electrónicos, tienen una importancia esencialmente mayor. Internet ofrece más posibilidades, sobre todo allí donde el *street art* va más allá de lo que supone un ejercicio espontáneo de

expresión. En la actualidad, la publicación en Internet le ofrece al desconocido la posibilidad de que su nombre adquiriera el don de la ubicuidad. La imagen relativamente buena que Internet presenta como sistema social frente a la realidad de la calle supone un factor adicional.

Una de las características del *street art* es que se trata de un arte provocador de sentidos, de resignificaciones de la comunicación, de construcción de subjetividad por medio del uso y de los sentidos de la distribución de los mensajes. Entendidos como canales, según Antonio Pasquali (1972), los medios de información –no de comunicación– son el soporte material o artificial destinado al transporte de signos preconcebidos por el hombre, aunque el uso de tales medios predetermina el tipo de desciframiento del mensaje. Es decir, un medio de comunicación conlleva un lenguaje, y al hacerlo puede admitir una transformación en su sintaxis, ampliando su poder significativo. Estamos hablando, entonces, de la capacidad modelizante de estos canales artificiales.

Los artistas del *street art* compartían una visión utópica del arte, como invertir el uso del sistema urbano oficial y usar el medio o el espacio con un espíritu revolucionario. Criticaban los tradicionales circuitos del arte, la obra entendida como fetiche. Apostaban a la obra en la calle como un medio de contacto próximo y eficaz con el transeúnte, en el que se prioriza la acción, el juego, para alterar el orden de los medios y establecer nuevas relaciones y posibilidades en la conciencia crítica.

Entre los principios aceptados y compartidos por los actores de estas intervenciones, que fueron formulados expresamente estableciendo normas, podemos señalar que si bien todos ellos se diferencian del *arte oficial* es el mercado el que dicta las normas. Uno de los principios de los artistas que trabajan con *street art* es la libertad de expresión, la libertad absoluta para su actividad. Para ellos, no hay selecciones ni jurados, todos los trabajos se realizan, podría decirse, por la fuerza –entendiendo que abordan el espacio público generalmente de



Figura 3. *André the Giant*, Shepard Fairey, 1986



Figura 4. *André the Giant*, Shepard Fairey, 2005. Pegatina de afiches

Figura 5. *Mayday*, Shepard Fairey, 2010. Pegatina de gran escala



manera autodeterminada-. La utilización de seudónimos o de nombres colectivos fue una práctica habitual que atacaba al sujeto individual, moderno y occidental, y que se oponía al arte entendido como un bien de consumo cultural y producido por un artista genio que crea en su inspiración y en soledad.

En la actualidad, el *street art* está integrado a la práctica artística, tiene historia, tradición y espacios propios de difusión (por ejemplo, revistas especializadas y publicaciones on-line); es estudiado en las universidades, está incluido en libros de arte y sufre la desintegración (homogenización) por haber sido absorbido por el circuito tradicional del arte. Además, algunas obras participaron en bienales y ferias de arte. He aquí una de las paradojas: el *street art* fue institucionalizado. Esto no le quita mérito a su historia y a las intenciones de los artistas que han intervenido y que siguen con esta práctica que tuvo un origen genuinamente revolucionario, sobre todo en América. En la Ar-

gentina esta actividad creció, los artistas callejeros y las convocatorias proliferan, y el apoyo institucional a estas prácticas aumenta.

Tres ejemplos de *street art*

xoooox¹ trabaja con delicadas obras realizadas mediante estencils. Las plantillas de tamaño natural surgen de fotos de modelos, de estudios figurativos y del culto y la adoración a las técnicas de la alta costura. Seductoras y hermosas, las mujeres xoooox transmiten una sensación de melancolía e introspección y aluden al descontento creciente con el uniforme impulsado por el consumo de la industria de la moda. El uso de medios transitorios, como las fachadas de edificios expuestos, la madera carcomida, el tejido podrido y el metal oxidado son algunos de los soportes explorados por xoooox. Su objetivo no es hacer glamorosa a la calle ni deconstruir la cultura de la moda, sino rendir homenaje a la alta costura tradicional y criticar la excesiva industrialización

de la moda como un artefacto cultural de nuestro tiempo.

Además de sus trabajos en estencil en tamaño real, con estas figuras femeninas xoooox realiza pequeños afiches y los ubica en las bases de los muros. Estas obras también fueron producidas en soportes móviles, como chapas, maderas, cajones, objetos, telas o paneles, y expuestas en distintos ámbitos institucionales, como los trabajos exhibidos en el Circle Culture Gallery en 2010 [Figuras 1 y 2]. Una transliteración material cambia el modo de confrontación del público con las obras; cambian, también, el espacio y el contexto. ¿Y el sentido?

Shepard Fairey –también conocido como Obey– es tal vez el artista más influyente porque propagó la técnica de las pegatinas como intervención callejera. Sus primeras obras mostraban una imagen de André el Gigante,⁺ con la intención de sorprender al público/espectador. Fairey comenzó a repartir estas pegatinas de forma gratuita y, poco a poco, se convirtió



Figura 6. *Habladurías*, Rõ Barragán, 2010

en un ícono de la cultura popular contemporánea. Entre sus trabajos callejeros más destacados se encuentran los pósters de grandes dimensiones, con los que empapela paredes a la vista de los ciudadanos en diferentes países [figuras 3, 4 y 5]. En estos pósters suele estar presente una temática política velada o una sugerencia de reflexión sobre los estereotipos de discusión estética, social o política. Su estilo está basado en la estética de los carteles rusos de la era del comunismo y en el arte pop, con elementos claros del cómic estadounidense.

Este artista norteamericano realiza diferentes versiones de un mismo tema valiéndose de técnicas y de sistemas de reproducción contemporáneos. También trabaja para exposiciones y crea pósters, camisetas, diseños para estampados de patinetas, etcétera. Asimismo, se lanzó una línea de pintura bajo su firma y sus trabajos también son contratados por particulares, como el caso del Winwood Kitchen & Bar, de Miami.

Habladurías, de Rõ Barragán, es una obra concebida para el espacio público. Su primer emplazamiento fue en las instalaciones del Teatro Argentino de la ciudad de La Plata y se produjo en una situación particular: con esta exposición se inauguró el espacio Ventanas del Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino (TACEC). La obra, de 2 x 13 m, estaba emplazada en una sala, pero sólo era

visible desde el exterior [Figura 6]. Situación ambigua: una obra pensada para la calle, visible desde la calle, emplazada en un lugar institucional. La segunda versión de la obra fue concebida como stickers que se pegaron en las inmediaciones del Teatro y en los autos que estacionaban frente a la obra. La tercera consistió en producir afiches, de pequeño formato, que fueron pegados por las calles de distintas ciudades: La Plata, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sao Paulo y Bogotá. Finalmente, la última versión de *Habladurías* fue la obra enmarcada para ser expuesta en una galería de arte.

En esta propuesta se pone de manifiesto la variedad de circuitos que conviven actualmente y que, si en un primer momento fueron excluyentes, hoy se integran con naturalidad en la experiencia del arte.

Industria cultural, tecnologías y resistencias

El concepto de industria cultural fue definido por Theodor Adorno y Max Horkheimer en la década del 40 para comprender la reificación de la cultura por medio de procesos industriales, empresas de producción y de comercialización de bienes y servicios. La cultura se lee, en este marco, como una simple mercancía. La producción de bienes culturales se rige, bajo esta mirada, por la misma lógica que las

industrias de las sociedades capitalistas, esto es, por promover el consumo máximo. La industria cultural es una fábrica de productos en serie, casi idénticos unos con otros, ya sea en su apariencia o en su esencia. Esta similitud tiene que ver también con su fin: convertirse en mercancías para un público determinado y predecible.

La civilización contemporánea confiere a todo un aspecto semejante. La industria cultural proporciona en todas partes bienes estandarizados para satisfacer las numerosas demandas identificadas como otras tantas distinciones a las que los estándares de la producción deben responder. Mediante un modo industrial de producción se obtiene una cultura de masas hecha con una serie de objetos que llevan claramente la huella de la industria cultural: serialización - estandarización - división del trabajo. Esta situación no es el resultado de una ley de la evolución de la tecnología en cuanto tal, sino de su función en la economía actual. En nuestros días la racionalidad técnica es la racionalidad de la propia dominación. El terreno en el que la técnica adquiere su poder sobre la sociedad es el terreno de los que la dominan económicamente (Adorno & Horkheimer, 1947).

Asimismo, Armand y Michèle Mattelart (2005) explican que la racionalidad técnica es el "carácter coercitivo de la sociedad

alienada”. La industria cultural se establece no sólo como una industria productora de mercancías, también actúa como homogeneizadora, como elemento uniformador de las producciones culturales: la globalización de los gustos (producto del sistema capitalista) se manifiesta como superación de una falsa apariencia, ya que la esencia es una misma repetición, una integración e identificación deliberada con los consumidores.

La industria cultural fija de manera ejemplar la quiebra de la cultura, su caída en la mercancía. La transformación del acto cultural en un valor que destruye su capacidad crítica y disuelve en él las huellas de una experiencia auténtica. La producción industrial sella la degradación de la función filosófico-existencial de la cultura (Adorno & Horkheimer, 1947).

El desarrollo técnico/tecnológico acompaña el avance capitalista y se manifiesta, de manera especial, en el sector de las comunicaciones. Los productos culturales que tradicionalmente circulaban en soportes físicos (discos, impresos, fotografías, etcétera) son digitalizados y esto abre el juego de la circulación y de la comercialización mediante las redes de la informática y las telecomunicaciones. Encontramos en estas prácticas la expresión de un giro en la industria comercial que repercute en el ámbito sociocultural y en la experiencia individual y colectiva. Esto significa, según Walter Benjamin (1973), la reproducibilidad de un dato cultural por medios técnicos.

Respecto al *street art*, las nuevas tecnologías de la comunicación (Internet y el correo electrónico) favorecieron la manifestación de esta práctica. El correo electrónico potenció la conexión y el intercambio entre los artistas. Sus aportes no radican en definir un estilo concreto, sino en generar un modo de trabajo en red; redes vivas que reflejan los cambios del entorno en obras colectivas y que permiten observar los diferentes caminos que toma el arte. La incorporación de Internet le aportó al *street art* una accesibilidad mayor y una agilidad antes inimaginable.

Esta práctica crece moviéndose en una trama que está por encima de las limitaciones regionales, políticas e ideológicas de sus practicantes, y en muchos países de Latinoamérica persiste como un instrumento de reflexión, de lucha y de denuncia. Sin embargo, sus principios constitutivos sucumben ante la fuerza centrífuga de la industria cultural: aparecen series coleccionables de afiches y de stickers o estencils realizados en paneles; surgen colecciones privadas de arte callejero y aumentan las exposiciones en ferias de arte internacionales –como Arteaméricas, Miami, 2012–, en bienales –como la Bienal de Sao Paulo, Brasil, 2010–, y en centros culturales y espacios de exposición –como el Centro Cultural Recoleta o el Palais de Glace–; se publican artículos en diarios y se escriben libros. También los artistas sucumben ante los encantos del mercado, como la exposición de estencils de xoooox en el Circleculture Gallery (Berlín, 2008); la exposición *Mayday*, de Shepard Fairey, en Deitch Projects (New York City, 2010), o el ejemplo local, *Habladorías*, expuesto en el Teatro Argentino y en la Galería de Arte Vincent, ambos en la ciudad de La Plata.

Podría decirse que la industria cultural alcanza a las prácticas de los artistas del arte callejero y, de este modo, las prácticas y las obras llegan a un público mucho mayor. Las exposiciones en lugares de arte socialmente reconocidos ampliaron el público y sumaron adeptos, creadores, participantes, coleccionistas y, también, compradores.

Herbert Marcuse (1964) afirmaba que bajo la apariencia de la racionalidad de un mundo cada vez más conformado por la tecnología y la ciencia, se manifestaba la irracionalidad de un modelo de organización social que en lugar de liberar al individuo lo sojuzga: la sociedad unidimensional que cosifica hombres con lenguajes unidimensionales. La racionalidad técnica e instrumental ha reducido el discurso y el pensamiento a una dimensión única que hace concordar la cosa y su función, la realidad y la apariencia, la esencia y la existencia. Se asume que es tarea del arte producir un emparejamiento

cualquiera de palabra y cosa. Sin embargo, la fuerza con que opera la masividad emergente de la mercantilización del arte ¿pone fin a la autonomía estética? ¿O es que acaso estuvieron alguna vez fuera del alcance de la industria cultural, de la racionalidad técnica del dominio mismo?

Nota

¹ La obra de xoooox puede verse en el sitio www.xoooox.com y sus impresos pueden adquirirse en el sitio oficial del Circle Culture Gallery, www.circleculture-gallery.com

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. ([1947] 1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Marcuse, H. ([1964] 1993). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta/De Agostini.
- Mattelart, A. y M. (2005). *Historia de las teorías de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Pasquali, A. (1972). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila.
- Stahl, J. (2009). *Street art*. Potsdam: Tandem Verlag GmbH.
- Waldman, M. G. (1989). *Melancolía y utopía (la reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Fuentes de Internet

- Grüner, E. (1999). "Ese crimen llamado arte. Arte y política". *Razón y Revolución*, 5, otoño de 1999. Disponible en www.razonyrevolucion.org
- Henderson, C. (2007). "Arte plástico. Infinito particular". *Myriades*, 1. Disponible en www.paseosimaginarios.com/NOTAS/myriades/notas1.html

El auto-acompañamiento en la música popular

Luciano Bongiorno

// Cátedras Instrumento, y Teoría y Práctica de la Enseñanza Musical I y II, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El artículo indaga en la noción de auto-acompañamiento musical, entendido como una propuesta estética que encuentra sus orígenes en las primeras manifestaciones musicales itinerantes. El trabajo describe las causas que apartaron al auto-acompañamiento de la producción musical culta y de las instituciones musicales académicas, y reflexiona acerca de las capacidades o los virtuosismos alternativos propios de este tipo de ejecuciones, entendiéndolos como aspectos fundamentales –a pesar de haber sido históricamente excluidos o minimizados por las instituciones musicales tradicionales– a la hora de intentar comprender dichas propuestas.

Palabras clave

Auto-acompañamiento - Rasgo identitario - Música popular - Virtuosismo alternativo

La apertura de la Carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata impone la necesidad de producir investigaciones sobre los rasgos identitarios de esta manifestación artística. La elucubración acerca de sus características musicales, distintivas y determinantes, la posicionará en un rol sin precedentes en las discusiones dentro del ámbito académico-musical.

Un tipo de ejecución sobre el que es preciso reflexionar es el auto-acompañamiento (A-A), al que entendemos como el acto de cantar o de tocar un instrumento y de acompañarse simultáneamente con otro, o bien, de tocar y de cantar alternadamente dentro del mismo tema musical.

La idea de A-A pareciera no tener antecedentes dentro del período de esplendor de la música académica. La música popular, por el contrario, se encuentra plagada de manifestaciones de este tipo a lo largo de su historia. Interpretada por los pueblos originarios de todos los rincones del planeta; por juglares y trovadores; por los hombres orquesta o *one men band*, del Medioevo; por cantautores de protesta –armados, incluso, con guitarra y con armónica–, durante el siglo xx; o por músicos provistos de *JamMan* o de *Loop Stations*, en la actualidad; la música A-A sigue siendo patrimonio exclusivo de quienes no tienen como objetivo final lograr un virtuosismo instrumental.

Es, justamente, en oposición a la idea de complejidad técnica que subyace en el virtuosismo instrumental clásico-romántico –íntimamente vinculada a la dificultad– donde puedan encontrarse las respuestas a esta distintiva forma de ejecución musical. La emancipación de la música instrumental y la especialización sistémica o molecular del instrumentista dentro de las orquestas –como consecuencia de una concepción de virtuosismo que busca la perfección–, podrían ser dos factores clave para dilucidar y para entender por qué se excluye a este tipo de ejecución de los ambientes académicos.

La música culta o académica

El concepto de *música culta o académica* refiere a la música compuesta durante el período clásico, el período romántico y gran parte del siglo xx; a la música enseñada en los conservatorios y ejecutada, hasta la actualidad, en ambientes culturales de elite. Silvia Carabetta, al referirse a la definición arquetípica de música clásica propuesta por la especialista británica en educación musical Lucy Green, explica:

Green afirma que el discurso arquetípico sobre la música clásica sostiene que ésta es portadora de atributos de universalidad, autonomía y originalidad, y que tales atributos surgen de sus aspectos formales, es decir, de la relación establecida entre los sonidos, combinados en forma armónica y rítmica según las normas de la teoría musical, y de su *significado intrínseco*. De allí que el valor de este género resulte de alguna manera encapsulado en la estructura formal de los sonidos, independientemente del contexto social y cultural en el que se hayan producido. Al mismo tiempo, y en contraposición, Green sostiene que sus atributos son prácticamente inexistentes en la música popular. La idea es que la música popular queda “presa” de lo que la autora llama “significados evocados”, aludiendo al contexto y a los elementos simbólicos con los que se experimenta y se comprende la música dentro de un

contexto social e histórico determinado (Carabetta, 2008).

En relación con lo que denomina “música pura” –que deriva del concepto de estética pura elaborado por Pierre Bourdieu y que hace alusión a la emancipación de la música instrumental¹–, Carabetta agrega:

El florecimiento de la música instrumental que se inicia en el siglo xviii, y cobra “magnificencia” en los siglos xviii y xix, marcará un punto de inflexión en lo que se refiere a la definición de la “buena música”, dado que permite su estudio más allá de quién la interprete y de toda contingencia histórico-social. Su transcripción en partituras con la notación musical convencional (a diferencia de otras formas de transcripción, como rituales, leyendas y ceremonias centradas en la transmisión oral), colaboró en gran medida con la posibilidad de analizar estas obras disociadas de todo lo que las vincule con una historia o una sociedad determinada; se admitía, de esta forma, la aprehensión de la obra en sí misma, en su forma pura y autónoma (Carabetta, 2008).

Para comprender con mayor precisión las miradas sobre la música clásica y sobre la emancipación de la música instrumental, estas deben ser entendidas como una continuidad de la concepción tradicional de arte. Siguiendo con el debate acerca de la concepción de arte, no podemos dejar de mencionar los aportes de Ticio Escobar sobre la relación entre mito, arte occidental y arte popular. El autor equipara al arte con el mito, por compartir rasgos de verdad incuestionable y porque su origen es remoto e ideal. Por medio del mito, la cultura hegemónica “pretende absolutizar el arte en el que se considera representada y justificada” (Escobar, 2004); de esta manera, lo cosifica y lo convierte en único parámetro de lo que este debe ser. Por ello, la autonomía que adquiere lo estético formal en el arte occidental moderno aparece como antecedente directo de dicha mitificación.

En el arte popular, en cambio, la forma estética no es autónoma ni se impone sobre las otras formas culturales. Todo

intento dentro del arte popular por aislar las formas y por considerarlas separadas de toda connotación histórica o social, sólo logrará forzar una concepción subvalorada y errónea de dicha manifestación (Escobar, 2004).

De los juglares a los cantautores

Los testimonios, tanto icónicos como escritos, permiten sospechar que el A-A nace con la música y es inherente a las primeras manifestaciones musicales². La historiografía occidental también ha dejado filtrar, no sin cierto desdén, indicios del amplio alcance de esta actividad dentro del desarrollo musical de Europa, sobre todo en el período medieval. Fernando Martínez y otros explican:

Dentro de la Historia de la Música, uno de los aspectos que recibe menor tratamiento en la profusa bibliografía que circula en las instituciones especializadas, es el que se refiere a la música de juglares, ministriles y goliardos.

Uno de los argumentos por los cuales pareciera justificarse la omisión de dichas prácticas es la falta de documentación escrita, esto es, música conservada a partir de una notación musical decodificable. Pero tal vez subyazca otra razón, ya que no es casual que las músicas producidas por estos grupos están estrechamente vinculadas a la cultura popular medieval (Martínez y otros, 2010).

Esta carencia en torno a dichas manifestaciones musicales –que sin lugar a dudas representan una de las partes más importantes de la historia de la música–, no imposibilita suponer que el A-A, tal y como se presenta en la música popular actual, proviene, en gran medida, de las primeras manifestaciones musicales itinerantes, como el trío olvidado y los hombres orquesta. Estos músicos, poetas y actores ejecutaban varios instrumentos a la vez; además, cantaban y/o recitaban auto-acompañándose en espacios de uso común.

Con respecto a estas manifestaciones particulares, es pertinente citar a algunos autores. Hal Rammel, por ejemplo, al referirse a los hombres orquesta, afirma:

La banda de un solo hombre persiste hasta hoy en día, con toda su singularidad e independencia, como una tradición musical muy difícil de rastrear. Es una suerte de categoría musical que trasciende las fronteras culturales y geográficas, se extiende por los límites estilísticos, y desafía las nociones convencionales de la técnica y la instrumentación. Definible simplemente como un solo músico tocando más de un instrumento al mismo tiempo, se trata de un conjunto musical limitado únicamente por las capacidades mecánicas e inventiva imaginativa de su creador, y a pesar de que por lo general es entendida como una novedad aislada, se trata de un fenómeno cuya continuidad histórica es ciertamente identificable (Rammel, 1990).

Por su parte, Ramón Menéndez Pidal sostiene: “Para mí no puede haber duda de que ‘juglares de boca’, como el francés antiguo ‘jongleur o ménestrier de bouche’, significaba recitador o cantor de poesías que se acompañaba por lo común de un instrumento de cuerdas” (Menéndez Pidal, 1942). Finalmente, Henry Raynor explica: “Esa canción era acompañada, aunque sólo podemos suponer cómo se hacía exactamente por un instrumento portátil que el juglar-sirviente o el propio caballero-cantante pudiera tocar” (Raynor, 1986).

Las características de estos músicos establecen una continuidad en el tiempo con los cantautores actuales, cuyos objetivos comunes forman parte de las capacidades o los virtuosismos propios del músico que se auto-acompaña.

El virtuosismo como capacidad alternativa

En el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) las acepciones de los términos “virtuosismo” y “virtuoso” son amplias, confusas y, hasta cierto punto, ambiguas:

Virtuosismo

1. m. Dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso (artista que domina un instrumento musical).
2. m. Perfección en cualquier arte o técnica.
3. m. Habilidad o facilidad para superar dificultades y evitar consecuencias negativas.

Virtuoso

4. adj. Dicho de un artista: Que domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento (DRAE, 2001).

En el diccionario *vox latino-español*, en tanto, virtuosismo se define como el “dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso o del que tiene talento natural para ello, en especial para interpretar música” (*vox*, 2012).

De estas definiciones se infiere que virtuoso es el músico (evidentemente instrumentista) que logra una ejecución perfecta y excepcional en términos artísticos, pero sobre todo técnicos, a partir de dones innatos. Entendemos, entonces, que esta última definición es la más adecuada para referirnos al virtuosismo musical tradicional. Dentro de esta concepción –cuyo propósito es la perfección técnica–, una ejecución A-A podría convertirse en un obstáculo, ya que, en ciertos casos, no permitiría la especialización instrumental profunda que es requerida para alcanzar la perfección.

La tercera acepción de “virtuosismo” que aparece en el DRAE, al enunciar la posibilidad de “evitar consecuencias negativas”, es la única que se refiere directamente a una situación de aprendizaje. Por este motivo, será la acepción que utilizaremos para referirnos al desarrollo del A-A y la que vincularemos a los términos “competencia” y “capacidad”, definidos en el mismo diccionario de la siguiente manera:

Competencia 2 (Del lat. *competentia*; cf. *competente*).

1. f. Incumbencia.
2. f. Pericia, aptitud, idoneidad para hacer algo o intervenir en un asunto determinado.

Capacidad (Del lat. *capacitas*, -*atis*)

1. f. Propiedad de una cosa de contener otras dentro de ciertos límites. Capacidad

de una vasija, de un local.

2. f. Aptitud, talento, cualidad que dispone a alguien para el buen ejercicio de algo (DRAE, 2001).

De esta manera, podríamos establecer una definición alternativa y entender que el virtuosismo –o la capacidad alternativa– hace referencia a un oficio, a una habilidad adquirida a partir del aprendizaje de una técnica que posibilita ejercer una actividad específica, en este caso musical, y que se contrapone a los modelos oficiales comúnmente aceptados.

Capacidad primera: el otro desinterés estético

Como se indicó, el A-A, tal y como se presenta en la música popular actual, proviene de las primeras manifestaciones musicales itinerantes que se llevaban a cabo en espacios abiertos y de uso común. Por lo tanto, el acto de auto-acompañarse trae aparejada la capacidad de llamar y de mantener la atención directa y desinteresada de los transeúntes en el ilimitado espacio público. Las ejecuciones y las producciones de los músicos itinerantes pueden no convertirse en obras musicales de excelencia técnico-instrumental y sin errores. Lo que se prioriza, en estos casos, son las relaciones musicales activas, como las conexiones y las configuraciones significativas que entran en juego entre el público y el músico. Esto sucede porque el objetivo es atraer al receptor a partir de la continuidad del discurso musical y del hecho artístico en sí, el cual incluye variables que exceden lo estrictamente musical.

Existen innumerables ejemplos de desprolijidades o de errores que son resignificados, entre los cantautores de nuestros días, como virtudes. Bob Dylan, por ejemplo, estereotipo y exponente ineludible de la figura del cantautor de protesta, explotaba al máximo estos deslices y los incorporaba como recursos compositivos para la producción musical y para la puesta en escena. En uno de sus recitales, de mediados de los sesenta, preguntó al público si alguien tenía para prestarle una armónica afinada en *mi mayor* porque la

necesitaba para tocar el tema que seguía. La respuesta fue una lluvia de armónicas sobre el escenario. Esta secuencia consistía en un artilugio o en un truco conciliador que Dylan repetía, a modo de interpretación teatral, desde sus primeros recitales (Sounes, 2002).

Este ejemplo es, además, una muestra del acompañamiento del público y permite afirmar que en la música popular la relación entre artista y público es mucho más estrecha que en la música académica o de elite. Esto se puede constatar en la ejecución de las palmas ante el pedido de los músicos; en la imitación de la rítmica percutida en el aro del bombo legüero durante los interludios de las chacareras; en los golpes, los gritos y las arengas en conocidos tangos, etcétera.

Con respecto a la figura típica del cantautor, es interesante situarla dentro de los márgenes de la dicotomía tradición-innovación enunciada por Ernst Cassirer (1992), así como destacar los aportes de Daniel Belinche y de Mariel Ciafardo sobre el estereotipo del cantautor:

Un estereotipo puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No sostenemos aquí la búsqueda forzada de originalidad. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible nuestra comunicación con el otro. Y en este caso, porta valores simbólicos que afianzan la identidad cultural. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones (Belinche & Ciafardo, 2010).

Podemos deducir que el estereotipo del cantautor debió presentarse, entonces, con algo reconocible propio de las manifestaciones musicales itinerantes. Y, a su vez, este estereotipo fue el punto de partida que le permitió a Dylan crear una nueva versión en la que, por sobre todo, las letras, las imágenes y las actitudes estuvieran cuidadas o desarrolladas, en tanto reflejaban el cuestionamiento de la juventud sobre determinados rasgos de la sociedad burguesa. De la misma manera, influenció también a Ángel Villoldo en la difusión de aquel tango “ordinario”

—para los oídos de la aristocracia porteña— durante sus ejecuciones ambulantes auto-acompañadas con voz, guitarra y armónica adosada, por las esquinas y las glorietas de los barrios porteños. La secuencia se continúa (esperamos) hacia el infinito.

Capacidad segunda: “Esta máquina mata fascistas”³

Tanto las canciones como los recitados que formaban parte del repertorio de estos músicos eran de corte épico, erótico y político. Muchos tenían un alto contenido político que era transmitido por medio de líricas, generalmente, auto-referenciales y satíricas. En relación con los juglares de boca, Menéndez Pidal sostiene:

[...] cierta ordenanza real francesa de 1395 prohíbe a los autores de canciones “et a tous autres ménestrier de bouche et recordeurs de ditz” que en ningún decir, ritmo ni canción hablen del Papa, del Rey ni de los señores de Francia, tocante a las cuestiones de la Iglesia. Bien claro está que el “juglar de boca” no es, como muchos pensaron, un ejecutante de instrumentos de viento, pues su boca está empleada en decires y canciones; es, sin ninguna duda, el mismo juglar que se designaba también con denominación más clara “juglar de voz” (según abajo se indica), y que ejercitaba la que llamaban los provenzales “joglaría de cantar”, en la que no eran siempre meros ejecutantes, sino muchas veces inventores o poetas (Menéndez Pidal, 1942).

Del mismo modo, Raynor entiende que los juglares elaboraban sus letras: “[...] es bastante probable que los propios *jongleurs* compusieran obras en abundancia al estilo de los troveros” (Raynor, 1986). Y agrega:

Los músicos ambulantes —que en su conjunto eran probablemente los menos eficientes, porque un puesto en una casa aristocrática aseguraba a su titular un medio de vida— no eran socialmente aceptables ni recibían de la iglesia otra cosa que la más fría tolerancia. “¿Puede salvarse un

juglar?”, se preguntaba un teólogo, Honorio de Autun, y se contestaba categóricamente: “No; los juglares son ministros de satán. Se ríen ahora, pero Dios se reirá de ellos el último día” (Raynor, 1986).

Las letras ocupaban un lugar significativo y funcionaban, generalmente, como transmisoras de un mensaje claro y directo. Al igual que en la actualidad, estos mensajes podían estar dirigidos tanto al cuestionamiento como a la reproducción del sistema cultural, social y político imperante. Además, contenían citas totales o parciales de poesías o literatura, tanto de índole culta como popular. Por lo tanto, la funcionalidad o la utilidad de las letras también echaba por tierra aquellos arquetipos normativos que bregaban por la inutilidad o por el desinterés estético de las expresiones musicales.

Capacidad tercera: el verdadero hombre orquesta

En las primeras manifestaciones musicales itinerantes los artistas no sólo ejecutaban música A-A, también dominaban otras disciplinas artísticas, como la literatura, la danza y el teatro. Incluso, eran muy usuales las prácticas de malabarismo. Al respecto, Menéndez Pidal sostiene:

Cree E. Faral que los juglares constituían un personal “indiferenciado”: cada uno de ellos practicaba los más diferentes ejercicios, según se ve en ciertos textos literarios donde aparece algún juglar dotado del más variado repertorio. En la novela poética provenzal de *Daurel et Betón*, por ejemplo, Daurel, tipo perfecto de un juglar distinguido y cortesano, sabe tocar la vihuela y el arpa, cantar *chansons de geste* y *lais de amor*, sabe trovar, pero a la vez ejerce de saltimbanqui, y su mujer es también acróbata (Menéndez Pidal, 1942).

A partir de lo citado, podríamos hacernos las siguientes preguntas: ¿La práctica de auto-acompañarse proviene de aquel conglomerado de varias disciplinas artísticas y circenses? ¿Puede entenderse la práctica de Bob Dylan, e incluso antes aún, la de los primeros guitarristas y ar-

monicistas auto-acompañados, como Woody Guthrie o Ángel Villoldo, en términos de malabares instrumentales?

Capacidad cuarta: una vieja técnica original

Por último, es importante hacer referencia al *virtuosismo de carácter técnico*, inherente a la ejecución de dos o más instrumentos en simultáneo. Éste comparte los supuestos y los parámetros del *virtuosismo musical tradicional* y entiende como *virtud* a las destrezas físicas o técnicas, y su valoración está vinculada a la dificultad. Esta dificultad está determinada por la capacidad de disociación requerida para ejecutar en simultáneo, de manera fluida y atractiva, dos o más instrumentos y para cantar. Esto es, dos ejecuciones técnicamente correctas, tocadas al mismo tiempo por el mismo sujeto. Dado que parecieran no existir antecedentes de A-A en la música académica clásico-romántica, este virtuosismo, a pesar de estar enmarcado dentro del tradicional, se establece como una variante original.

En este sentido, cabe destacar que si bien pueden distinguirse dos “configuraciones texturales” (Belinche y Larregle, 2006) bien definidas en ambas manos en ejecuciones solistas de música académica, sus características y sus dificultades de disociación parecieran no ser comparables a las ejecuciones de música auto-acompañada. La diferencia fundamental radica en la capacidad de controlar, de manera disociada, diferentes partes del cuerpo. La ejecución de una obra solista para piano texturalmente compleja compromete, en términos disociativos, sólo a ambas manos. En una canción popular A-A se deben controlar de manera separada ambas manos y también gran parte del cuerpo, ya que el acto de cantar necesita de todo el aparato fonador en acción.

Conclusión

La inserción de la música popular dentro de los ámbitos académicos nos desafía a replantear concepciones, ideas y paradigmas que hasta hace poco tiempo parecían

incuestionables. Si bien la música popular comparte aspectos con el resto de las manifestaciones musicales, presenta características propias dentro de las cuales se encuentra el A-A.

Como se sostuvo durante todo el escrito, y entendido como rasgo identitario, no excluyente de la música popular, el A-A no refiere sólo a los aspectos específicamente musicales o puramente formales, sino que supone la interacción de variables que obligan a concebir al arte de una manera más amplia y, como la entienden muchos de los autores mencionados, sujeta a modificaciones provenientes de los contextos en los cuales está inserta. Entender al A-A sólo desde los arquetipos normativos modernos y tradicionales propuestos por el arte occidental –sin atender a los contextos de ejecución, a la resignificación de las desprolijidades, al énfasis en la continuidad, al estereotipo, a la utilidad de su alto contenido político, etcétera–, no hace más que descalificarlo, tal como señala Escobar.

Por esto, creemos pertinente la elaboración de un estudio profundo sobre las posibilidades –no sólo específicamente musicales– del A-A que permita, por un lado, una posterior secuenciación o sistematización aplicables a la enseñanza de la música popular; y, por otro, una justificación sobre lo que intuitivamente pudo desarrollarse para maximizar las potencialidades de A-A de los futuros profesores y licenciados en música popular.

Asimismo, es imprescindible entender al A-A como contenido básico en la formación de un músico popular. Para esto, será de fundamental importancia concebirlo como un conocimiento específico y no como el mero resultado de la suma del canto y del acompañamiento; no escindir, totalmente, el estudio del canto al del instrumento –como tradicionalmente fue planteado e incuestionablemente continuado por la mayoría de las instituciones académico musicales–; e incluir aspectos característicos de la ejecución musical itinerante que tienen su correlato en los cantautores auto-acompañados actuales y que tampoco han sido tenidos en cuenta en la enseñanza tradicional de la música.

En este sentido, es importante destacar la existencia de materias dentro de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes que abordan el A-A desde la práctica (Instrumento; Introducción a la Ejecución Musical Grupal; Canto y Percusión). Y aunque la corta trayectoria de la carrera tornaría aventurado establecer

conclusiones y evaluar el impacto que tendrá la enseñanza de dicho contenido, nos entusiasma la inclusión de las mencionadas asignaturas en la currícula, puesto que seguramente enriquecerán tanto las posibilidades como las capacidades musicales de los futuros profesores y de los licenciados en música popular.

Notas

- 1 Al respecto, ver Kaltenecker, M., *El rumor de las batallas*, 2004.
- 2 El origen y el desarrollo del A-A en las culturas no influenciadas por occidente también amerita un estudio exhaustivo, puesto que la música debe ser ubicada y entendida como parte de prácticas sociales, políticas, rituales o religiosas, y no de manera aisla-

da o sobrepuesta a las demás formas culturales. En el presente artículo, si bien se retoman estas ideas, no se focalizará en ellas, lo cual atenta directamente contra toda posibilidad de elaborar una concepción más justa y abarcativa del A-A más allá de los límites del arte occidental.

3 Leyenda que aparecía en la tapa de la guitarra del cantautor, guitarrista y armonicista Woody Guthrie.

Bibliografía

- Belinche, D. y Cifardo, M. (2010). "Los estereotipos en el arte". *La Puerta*, 3 (3). La Plata: FBA-UNLP.
- Belinche, D. y Larrègle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Carabetta, S. M. (2008). *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires: Maipue.
- Cassirer, E. (1992). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, T. (2004). "La cuestión de lo artístico". En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Kaltenecker, M. (2004). *El rumor de las batallas*. Barcelona: Paidós.
- Martínez, F. y otros (2010). "Un trío olvidado. Consideraciones en torno al estudio de la música de juglares, ministriles y goliardos". *Actas de II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: FBA - UNLP.
- Menéndez Pidal, R. (1942). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Small, Ch. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza.
- Sounes, H. (2002). *Bob Dylan*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Vox (1992). *Diccionario ilustrado latino-español*. Buenos Aires: Rei.

Fuente de Internet

- Rammel, H. (1990). "Joe Barrick's one-man band. A history of the piatarbajo and other one-man bands" (slightly updated). En: *Musical Traditions* 8. Disponible en www.mustrad.org.uk/articles/barrick.htm

La constelación benjaminiana como efecto de montaje

Cecilia Cappannini

// Becaria de iniciación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), y docente de Fundamentos de Estética, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El artículo indaga el modo en que el proyecto *Walter Benjamin Constelaciones 2010*, realizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pone en cuestión los modos contemporáneos de leer, de difundir y de producir conocimiento, a partir de la propuesta de Walter Benjamin. La exposición itinerante intenta dilucidar las formas en que se puede exponer una idea a través de las imágenes, reproduciendo la estrategia basada en el *montaje* que Benjamin desarrolló en distintos trabajos. No se trata de describir su trabajo sino de sistematizar, *en* la exposición, escritos que no se caracterizan por la sistematicidad sino por la imagen de la interrupción.

Palabras clave

Benjamin - Montaje - Constelación - Interrupción

I

Walter Benjamin “no leía en los libros sino más bien a través de ellos” afirma Ernst Bloch (1996), y de manera constante va haciendo visible la contradicción de los objetos de estudio y de las categorías que construye, para “leer ahí” aquello que está investigando.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid, con su proyecto *Constelaciones Walter Benjamin 2010*, nos incita a volver a leer mediante las imágenes seleccionadas por la constelación, entendida como *efecto* que el montaje genera en los dos sentidos de unión de aquello que estaba aparentemente muy alejado, y de separación, con-

cebida aquí como un modo de conjurar la presencia de una distancia irreductible.

Los escritos de este pensador forman un corpus de citas que se abren a una multiplicidad de relaciones y de significados. Su “método” crítico —el montaje literario o interpretativo— consiste en desarrollar una forma de escritura y de pensamiento que no responde a un sistema filosófico sino que sigue la idea de *interrupción* del discurso, en el cual hay “nada que explicar sólo que mostrar” (Benjamin en Tiedemann, 2007). La imagen dialéctica, como imagen de la interrupción, no supone algo que se desarrolla sino una percepción entrecortada que disgrega la ilusión de continuidad.

En lo siempre interrumpido yace la experiencia misma de la modernidad y de la revolución tecnológica que la avala. Algo que se sitúa en estrecho vínculo con la crítica vigente en la segunda y en la tercera década del siglo xx acerca de la producción de la realidad en los medios de comunicación, y que demarca la alteración del ritmo de percepción al igual que el grado en que se accede al conocimiento.

El proyecto *Constelaciones* hace converger estas ideas y convierte el fragmento de una fotografía, de una película, de una pintura, de obras de arte que probablemente influyeron la producción del filósofo alemán, en eje audiovisual y conceptual de la muestra, fijando tanto sus propias condiciones de producción como los recursos expositivos construidos: la película *Constelaciones*, producida y guiada por los curadores; Ana Useros y César Rendueles; el *Atlas Walter Benjamín*¹, una herramienta informática que permite navegar por una selección sus textos unidos por hipervínculos; y los *Modelos de Audición*, locuciones de guiones elaboradas entre 1929 y 1933 para la Radio del Sudoeste de Alemania en Frankfurt².

A partir del análisis de una serie de citas audiovisuales que estructuran la película *Constelaciones*, se puntualizan los efectos que genera el montaje, especialmente sobre el final del tercer capítulo, titulado “Pasajes. Los laberintos de la mercancía”.

Cada uno de los seis capítulos del film está referido a un concepto central en la teoría del autor:

1. Iluminación profana. Una teoría del conocimiento.
2. Ciudad. La experiencia de la vida moderna.
3. Pasajes. Los laberintos de la mercancía.
4. Reproducibilidad técnica. Sobre la destrucción del aura.
5. El autor como productor. Estetización de la política y politización del arte.
6. Tesis sobre la filosofía de la historia.

El catálogo de la exposición detalla el conjunto de textos y de imágenes utilizados, mientras *Instrucciones de uso*, el libro que acompaña el visionado del film

durante la muestra, agrega otra información: justifica la procedencia de los materiales y el sentido de su inclusión, lo que permite saber cómo se construye el tiempo diegético, al indicarnos el momento de la película en que aparece cada imagen. Es por eso que la gran variedad de materiales visuales, textuales y sonoros que presenta *Constelaciones* indica una marcada tendencia a hacer visible aquello que Benjamin observaba y que, de alguna manera, conforma el espesor de su escritura.

Algunas imágenes pertenecen al siglo xix, otras son contemporáneas al autor, especialmente las del constructivismo ruso, el surrealismo y el dadaísmo. Encontramos, también, fotografías y postales de su archivo personal, esquemas que él mismo dibujó, documentos históricos e imágenes tomadas del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), de Aby Warburg³.

Esta multiplicidad de fuentes, que muchas veces quedará sin teorizar en los escritos del filósofo, instala una particular relación entre imagen y filosofía. Su inconcluso *Libro de los pasajes* (1927-1940) es, tal vez, la obra que presenta con mayor claridad esta problemática –que es también un programa–, de la cual Benjamin fue consciente en ciertos momentos, y plantea una de las principales características de la modernidad: la coexistencia de cánones o de códigos que determinan, en gran medida, las prácticas de los hombres –las grandes narrativas como el idealismo, el marxismo, el positivismo–, al mismo tiempo, la certeza de que ya ningún código puede seguir siendo dominante. Por eso mismo, la amplitud benjaminiana hacia distintos códigos y la creciente importancia del fragmento hacen aparecer en escena una serie de lecturas y de referencias aparentemente incompatibles con el marxismo crítico que defiende.

Fredric Jameson se pregunta, al igual que lo hacemos nosotros, cómo puede Benjamin sostener filiações tan opuestas al mismo tiempo. Una respuesta posible: mediante el montaje, en el desarrollo de un particular procedimiento de trabajo “que desmenuza los aspectos y aísla los

temas o niveles útiles, los capítulos o versos susceptibles de ser citados”. De este modo, “nos acercamos lentamente a la pista básica de la autonomización formal –la capacidad y propiedad objetiva que poseen las obras modernas de ser troceadas y empleadas precisamente en este sentido–” (Jameson, 1992).⁴

II

Pero ¿qué es el montaje? El primer capítulo del film, “Iluminación profana. Una teoría del conocimiento”, aborda de forma conceptual la idea de montaje por medio de algunas escenas de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929) –película que muestra el proceso material de fabricación del cine, desde la filmación y el montaje hasta la limpieza de la sala de proyección, luego de que el público se retira–, y la figura del traperero que se distingue en algunas fotografías de buhoneros, de Eugène Atget.

Para Benjamín el procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento, sustentado en el recorte y en el engranaje, implica un modelo teórico fundamental que es la base de su teoría del conocimiento. El montaje genera una constelación de sentido: se establecen conexiones significativas –no mediadas por ninguna explicación/ interpretación teórica– a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes. Esa significación se abre en dos vías: hacia el significado, mediante la lectura de la imagen, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria, en el cual la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia un futuro, en términos de despliegue de sentido.

Esto mismo genera el cine, tal como lo explica el autor en 1936:

Si [...] aumenta la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ipor otra, viene a asegurarnos un ámbito de acción insospechado y enorme! Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de

nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, por lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventura entre sus escombros dispersos. [...] Es distinta la naturaleza que habla a la cámara que la que le habla al ojo (Benjamin, 1973).

El traperero es quien rastrea entre los escombros los deshechos de la cultura, mientras que el historiador materialista es quien retoma en la historia el principio del montaje para “erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos” (Benjamin en Tiedeman, 2007). El montaje surge, precisamente, a partir de lo periférico, en un doble movimiento: “Separa lo que estaba próximo, y acerca súbitamente lo que estaba muy alejado en el ámbito de la experiencia ordinaria” (Bloch, 1966).

Sin embargo, debemos comprender lo que Bloch postula en “Recuerdos de Walter Benjamin” (1966): el montaje debe ser analizado en otra clave de lectura, la de “la separación, el divorcio de las propiedades y los objetos que las tienen y que, en el ámbito de la experiencia cotidiana, parecen coexistir”.

Más allá de la unión, el montaje provoca una hendidura, la percepción de una distancia entre las dos partes montadas que son “interrumpidas” o sacadas del lugar en el que se encontraban. Por ende, la cercanía remarca necesariamente una distancia. Hay algo más allá en ese montaje que estamos viendo, algo que nos dice que lo que importa es lo que falta.

Esto es lo que sucede en el capítulo tres. Se establece allí una relación interesante entre la cadena de montaje productiva y el montaje entendido como principio constructivo de una obra de arte. Se pone en juego el papel desempeñado por la mercancía en la espectacularización que produce el capitalismo y su conquista sobre la subjetividad moderna. Hacia el final del apartado observamos el montaje de un fragmento de la película *À nous la liberté*, de René Clair (1931), en el que se hace una parodia

de la fábrica del futuro, donde los obreros no tendrán otra tarea que supervisar a las máquinas porque ellas solas harán el trabajo; y del *Secador de botellas*, de Marcel Duchamp (1914), donde el montaje se cita a sí mismo, en tanto montaje, y deja entrever la profunda ambigüedad de los objetos cotidianos que presentan una mezcla de engaño y de promesa en eso que, precisamente, los *ready made* de Duchamp comenzaban a hacer notar: la percepción de las mercancías como emblemas.

En *Zentralpark*, un texto de 1938, Benjamin plantea, en relación con la obra de Baudelaire, que el procedimiento alegórico del poeta somete al objeto a la misma división de funciones que éste sufre en su transformación en mercancía (la supeditación del valor de uso a un valor de cambio reificado). El montaje en las vanguardias históricas implica una segunda devaluación del objeto que denuncia su desvalorización mercantil.

Por otro lado, el final del capítulo tres nos lleva a repensar el montaje como dispositivo productor de lo visible y de aquello que falta, vinculado a un juego de relaciones que pone de manifiesto una diferencia irreductible en la unión. Y que vuelve, finalmente, a rescatar, en *esa diferencia*, su valor crítico, precisamente porque produce un divorcio de sentido entre los objetos y sus cualidades. Con el *Secador de botellas* leemos en el film el siguiente texto que Benjamin toma de Adorno:

En el objeto de consumo toda huella de su producción ha de ser olvidada. En consecuencia, debe parecer como si nunca hubiera sido hecho [...] El encubrimiento del trabajo constituye el origen de la autonomía del arte (Benjamin en Tiedemann, 2007).

Lo que falta, entonces, lo que el montaje remarca aquí, es el ocultamiento de las relaciones sociales de producción, tras la trinchera onírica del escaparate o tras la autonomía de la obra de arte.

III

La borradura del proceso de producción constela la mercancía con la obra artística: cada una puede aplicarse en función de la relectura de la otra. Y, a la vez, en la relectura de lo que Benjamin escribió acerca de ellas. Si el dadaísmo pone a prueba la autenticidad del arte, dando menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa, el director de la fábrica del futuro plantea lo contrario: el producto terminado sale de la máquina deslizándose por la cinta móvil. Se borra, así, el proceso de producción. El objeto parece hecho como por arte de magia, emanando, tal vez, el mismo halo de espiritualidad que ronda al genio creador.

De modo irónico, Clair nos dice que ese producto “mágico” no es obra del trabajo del hombre, sino de un grado mayor de libertad que el hombre ha conseguido en su progreso racional e incesante en el que ahora logra “dominar” a la maquinaria. Adorno diría que la fuerza de trabajo acumulada en el objeto, ahora sobrenatural y sagrado por el fetichismo de la mercancía, ya no se puede reconocer como trabajo. Minutos después, en la película de Clair, un vendaval que recuerda al *Angelus Novus*⁵ se llevará todo por delante: fábrica, obreros, cadenas de montaje y billetes.

Pero *Constelaciones* no repara en el viento sino hasta los últimos minutos del film. El capítulo tres se detiene en ese preciso instante en el que el montaje inmediato propio del sistema capitalista y el montaje mediato –que Bloch define en *Herencia de esta época* (1935) como aún utilizable, dado que conserva el valor de uso frente al valor de cambio; lo que refiere a la versión voluntarista del montaje (Ennis, 2011)– presentan no una asimilación, pero sí un parecido en la distancia. Hay algo en el *Secador de botellas* que se conecta con esa recepción ritual reauratizada de los objetos y las máquinas en la fábrica del futuro.

Sin embargo, Benjamin no monta Clair con Duchamp. Eso no está “en Benjamin”. Es un efecto de montaje que subraya la

interrupción y, por eso, hace visible el artificio, justamente porque muestra la incompatibilidad y la contradicción, haciendo que cada fragmento montado se convierta en cita de sí mismo. Para Jameson el *efecto* consiste en una derivación tan completamente arbitraria “como cualquier reconstrucción conceptual atribuida a los fragmentos de los pasajes” (Jameson, 1992).

Benjamin mismo solicita del lector este tipo de participación a la hora de enfrentarse a sus citas y a sus comentarios, a su *übersicht* –la vista de conjunto que toma del *Atlas Mnemosyne*–. Entonces, a partir de la imagen dialéctica, construye constelaciones críticas conformadas por pasajes o por fragmentos reunidos en torno a un tema central cuya forma es el *efecto* de montaje: una interrupción que une y separa, que media el encuentro entre la obra y el espectador. Pero esa distancia que genera no es una lejanía inaproximable sino una distancia maleable que *toca lo real*, que es principio constructivo de la imagen y alude al modo en que, de repente, en determinados momentos de la historia ciertos sucesos se vuelven perceptibles para nosotros. En este sentido, hay una multiplicidad de aspectos que pueden adoptarse para proyectar distintas caras del mismo concepto. Y esto es, justamente, lo que materializa la constelación.

Finalmente, ese parecido que *Constelaciones* puntea entre los dos tipos de montajes no es otro que la convivencia latente en los escritos benjaminianos –y que muy acertadamente señala Jameson– entre una tendencia aparentemente objetiva, propia de la vida moderna hacia eso “ya siempre” interrumpido (ya sea debido a la taylorización, la reificación o la experiencia en la ciudad, y cuyos emblemas son la cadena de montaje productivo y la masividad) y la capacidad de ciertas obras de arte (algo que Benjamin toma principalmente de Bertolt Brecht) de presentar la interrupción como construcción crítica, postulando una versión voluntarista de esa misma interrupción.

Como sucede en el dadaísmo, con sus obras concebidas como proyectil que cho-

ca con todo destinatario, y en el cine, con una estructura visual de cambio constante que tiende a interrumpir el curso de las asociaciones de la mente de quien contempla las imágenes. Esto lleva a poner en foco el principio constructivo de una obra de arte más que el sentido que ella pueda construir como totalidad orgánica; por eso la metodología de la constelación es un efecto de montaje, dado que una parte permanece en su lugar como parte y, al mismo tiempo, programa la totalidad, tomando para sí las mejores piezas y construyendo, a partir de ellas, nuevos conjuntos, tal como dice Bloch.

Conclusiones

Lo siempre ya interrumpido, propio de la lógica del sistema y en sintonía con la codificación cultural burguesa, se nos presenta como algo autoevidente, naturalizado. Benjamin no sólo pone en juego el dilema moderno de la representación, sino que desconfía de esa naturalización: de la narrativa moderna, de la continuidad de la historia y de la idea de progreso. Sostiene que hay que destruir los códigos burgueses, tal como lo hará el viento en la fábrica del futuro. Pero, aunque el capitalismo instaure los gérmenes de su propia destrucción, para disolver sus códigos, sus mitos y sus modos de difusión cultural, hay que atravesarlos por completo.

La interrupción voluntaria que imprime la constelación en el curso de la historia y de la cultura, en las lecturas contemporáneas sobre Walter Benjamin, no supone una renovación técnica del lenguaje que describa lo real a través del montaje, sino justamente una movilización de la experiencia histórica que transforme la realidad *en* el lenguaje y *en* la imagen, concebida como interrupción o como constelación saturada de tensiones, que nos permite percibir y despertar.

Notas

- 1 El *Atlas* se estructura mediante dos buscadores, uno de conceptos y otro de obras. Las herramientas hipertextuales resultan particularmente adecuadas para el análisis de la obra benjaminiana, dado que ésta utiliza un complejo sistema de referencia y de archivado, inspirado en el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), del historiador Aby Warburg.
- 2 La exposición estuvo acompañada de una serie de Jornadas, talleres y publicaciones disponibles en el sitio del Círculo de Bellas Artes, www.circulobellasartes.com/benjamin_constelaciones. Si bien durante 2011 la exposición estuvo en la Argentina y en otros países latinoamericanos, no tuvimos la posibilidad de visitarla por lo que este trabajo se estructura sobre el material presente en Internet.
- 3 Su *Atlas* propone una reflexión sobre la memoria, elaborada exclusivamente a través de la disposición en grandes paneles de miles de imágenes. Para Warburg, las imágenes son los "engramas", las marcas físicas de la memoria cultural colectiva que, cuando se colocan en la disposición correcta, se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal. En tanto, no todo lo que vemos en el film *Constelaciones* fue necesariamente consignado en forma explícita por Benjamin, por ejemplo: el material anónimo, las escenas de calles, las imágenes populares, la publicidad del Tercer Reich, entre otros; incluso algunas producciones son posteriores a 1940 –año en el que Benjamin se suicida para escapar de la

persecución nazi–, como los films *Alemania año cero* (1946), de Roberto Rossellini, y *La tempestad* (1947), de Jean Epstein, y una fotografía tomada en forma clandestina en Auschwitz, en 1944, por un miembro no identificado de la resistencia polaca desde el interior de una cámara de gas.

- 4 Allí radica la diferencia que para Benjamin existe entre una obra moderna y una griega: "Una estatua antigua de Venus estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales, que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad" (Benjamin, 1973). En la modernidad, lo múltiple sale al encuentro del destinatario masivo, destruyendo la unicidad en pos del fragmento. En este sentido, Benjamin Buchloh plantea que la teoría del montaje en Benjamin implica, en gran medida, una crítica histórica de la percepción en términos de la unicidad (Buchloh, 2004).
- 5 Benjamin concibe la historia como objeto de una construcción cuyo lugar es el tiempo actual, un tiempo pleno que el autor percibe en el cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Es el ángel de la historia que, de espaldas al futuro, mira al pasado y, "en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar". Pero cuando intenta detenerse, el huracán del progreso no se lo permite (Benjamin, 1940).

Bibliografía

- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- _____. ([1940] 2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca.
- _____. ([1938] 2012). "Zentralpark". En *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Ennis, J. (2011). "Medios de la memoria y legibilidad de la historia". *Olivar* 12. La Plata: FaHCE-UNLP.
- Tiedemann, R. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Fuentes de Internet

- Atlas Walter Benjamin Constelaciones. Instrucciones de uso* (2010). Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.circulobellasartes.com/fich_libro/Atlas___Constelaciones_%285479%29.pdf
- Bloch, E. ([1966] 2011). "Recuerdos de Walter Benjamin". *Minerva*, 17 (IV), Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.revistaminerva.com/articulo.php?id=469
- Jameson, F. ([1992] 2011). "Lecturas de Benjamin". *Minerva*, 17 (IV), Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en www.revistaminerva.com/articulo.php?id=474

Esculpir sobre lo virtual

Alejandra Ceriani

// Jefa de Trabajos Prácticos de las cátedras Didáctica y Práctica de la Enseñanza, y Dibujo I y II, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo entrecruza las cuestiones del arte, el cuerpo y las nuevas tecnologías desde las condiciones de la modernidad, y reflexiona sobre la complejidad de la expansión del arte, tomando como punto de inflexión la transformación de la técnica, la materia y la mediación con las prácticas mixturadas que tienen lugar en este ámbito.

Mediante el análisis de la pieza digital en movimiento *unnamed soundsculpture* (2012), se aborda la situación de la escultura en la producción artística contemporánea dentro de lo que pueden denominarse prácticas artísticas con nuevas mediaciones, para realizar un aporte a la conformación de una estética de la tecnología.

Palabras clave

Escultura digital - Arte informático - Estética de la tecnología

El arte y las nuevas tecnologías tienen como su principal herramienta a la computadora, por lo tanto, las interfaces físicas y las virtuales son imponderables. Para hablar de interactividad, desde lo propiamente técnico, debemos basarnos en la informática, que tiene como objeto de estudio a la información y su tratamiento y, como tal, es capaz de transformar la realidad accionando un proceso de mutación de la materia real a la virtual. Esto implica una nueva forma de entender, en principio, el espacio y el tiempo, las cosas y sus contingencias, el pasaje del granito al píxel y de la carne al número.

Comenzaremos interrogándonos acerca de la creación-producción y citaremos, para ello, a Marta Zatoryi (2002)

cuando se pregunta: “¿La informática genera arte? ¿Existe arte que no esté solo transmitido, sino también producido por los medios y por la tecnología de la informática?”. Ambos interrogantes abren el debate y desenlazan, hoy –después de diez años–, una riqueza de respuestas controvertidas que abordaremos a partir de examinar la idea de la disolución de la materia hacia la constitución de otra materialidad. No se trataría ya de un arte realizado con los medios materiales tangibles, como el peso, la firmeza, la fluidez, la resistencia, la vibración y la fragilidad, sino de permanencias sobre algún soporte que vehiculice ideas.

No es que esto deba ser dejado de lado. El arte, ahora, resulta de esa extensión de

lo humano por las tecnologías y por los medios, que trazan otros problemas para nuestra existencia en torno a la mutabilidad, la conectividad, la no linealidad, lo virtual, las redes sociales, etcétera. En palabras de Zatoryi (2011): “Cuando cambia la materia y la técnica o cambia lo que quieren decir, o cambian las circunstancias, a largo plazo, es inevitable el cambio de lenguaje”. Damos cuenta, así, de un lenguaje en constitución, de un lenguaje sustentado en los conceptos de interactividad, de virtualidad y de simulación, que construye sentido a partir de un sistema de relaciones conformado por la interfaz y por la metáfora, y que se expresa, en la actualidad, con lo que podríamos denominar *prácticas escultóricas con nuevas mediaciones tecnológicas*.

La computadora y la informática son fundamentales para las propuestas de “esculpir” digitalmente. En este caso, la pieza escultórica seleccionada para el análisis es *unnamed soundsculpture* (2012)¹, que transita, justamente, entre la presencia y la disolución de la realidad material del cuerpo e integra el procesamiento de la información con el movimiento y el gesto expresivo.

Un nuevo género artístico

Marta Zatoryi (2011) considera que la constitución de un nuevo género artístico estará supeditada a la interdependencia –sin los *a priori* ni los *a posteriori*– de sus elementos, enlazados en una lógica temporal casi independiente. En principio, la autora aísla y ubica esos elementos en cada ángulo de la figura de un triángulo de la siguiente manera:

Si pensamos en un triángulo con sus ángulos A, B y C, podemos considerar que el A corresponde a las necesidades empíricas y espirituales del hombre en el momento histórico y social en cuestión; el B, a las condiciones técnicas, tecnológicas y científicas dadas o investigadas; y, finalmente, el C, a la estetización de los anteriores (Zatoryi, 2011).

Cuando la autora reubica en esta triangulación las prácticas artísticas contemporáneas –virtuales, digitales, telemáticas, interactivas– desde una perspectiva no utilitaria, es decir, desde una visión que les confiere un nuevo sentido, surgen más interrogantes que respuestas, tal como ella misma lo advierte:

Los ángulos A y B de nuestras décadas se refieren muy particularmente a la digitalización (con todos sus medios, soportes, aplicaciones, etc.) y a la creciente demanda por la comunicación interpersonal. ¿Y el C, su estética, su camino a convertirse en arte? Está en sus inicios. Si bien sus logros son sorprendentes, todavía no se constituyó en un lenguaje artístico propio (Zatoryi, 2011).

Las nuevas condiciones que emergen de esta triangulación dejan entrever respuestas iniciales y fluctuantes dentro de la relación arte-ciencia; arte con nuevos medios identificados con el uso de la computadora.

Ciertamente no se ha constituido un lenguaje artístico propio, pero sí se ha instalado, desde la propia producción, la necesidad de los artistas de erigirse como sujetos capaces de conferir a la tecnología nuevas miradas y de apropiarse de los mismos materiales y técnicas –por considerarlos “herramientas de su tiempo”– que utilizan los científicos.

Al respecto, Lev Manovich (2011) señala que “esta nueva revolución es discutiblemente más profunda que las anteriores, y recién estamos empezando a percibir sus efectos iniciales”; efectos en los que podríamos vislumbrar potenciales características estéticas que toman entidad en las experiencias cuerpo a cuerpo con estos medios. Y tal vez sea ahí en donde dicha triangulación haga visible las cualidades simbólicas de estas nuevas configuraciones de la digitalización.

Para ello, proponemos reorganizar los componentes de la triangulación, particularmente para observar las prácticas escultóricas con mediación informática, individualizando los componentes de la interfaz física y de la virtual, el desempeño humano

y la programación, metabolizados, por medio de la metáfora, de la siguiente manera:

- dentro del ángulo A se encontraría el cuerpo performático que interactuaría con el sistema;

- dentro del ángulo B, las interfaces física y virtual (*hardware* y *software*) y la programación;

- dentro del ángulo C, los elementos que se estructurarían en torno a lo discursivo; se consideran, entonces, formas y posturas como aportes para una estética de la tecnología.

Un aspecto para relevar dentro de este ángulo C –que proponemos permanezca abierto– toma la posición relativa del artificio tecnológico en la propuesta artística. Se puede observar, así, si revela o si disimula el dispositivo tecnológico, si este es una herramienta constitutiva, o si le es funcional a una estética o la define. También, si en este devenir los artistas van tomando sus herramientas técnico-expresivas, sencillamente, con la sola explicación de sus ventajas técnicas. En principio, se puede formular que esta correspondencia entre la propuesta artística y la tecnología exhibe el artificio (o no), y, a partir de ahí, preguntarse si los artistas deben, necesariamente, exhibir los comportamientos del vínculo entre arte y tecnología.

Ángulo A: el cuerpo performático

Partir de la idea de una línea de avance y de desarrollo de los entornos virtuales, entendida como una manera de ocupar el espacio por medio de su desmaterialización física en materialización virtual, es, de lleno, una gran paradoja. Realidad y virtualidad son dos conceptos, en teoría, antagónicos, pero que juntos dan naturaleza de existencia al fenómeno de trasladarnos a otros mundos o a otros entornos que no son los físicamente inmediatos.

Un pacto entre el entorno virtual y el cuerpo real y móvil, que hace funcionar los músculos y las articulaciones, por ejemplo, mediante la telepresencia, permite estar presente a distancia en un lugar real; la televirtualidad coloca la presencia

a distancia en un mundo también simulado; con el meta-mundo de la web, el ciberespacio, no sólo se opera por medio de la computadora, sino, también, a partir de recursos informatizados con las tecnologías de comunicación, como los teléfonos celulares.

En todos estos casos, el concepto de lugar se aparta claramente de su acepción clásica; ya no basta con que las realidades estén ahí, dispuestas a conectarse, es necesario que el cuerpo y el lugar físico de la realidad se disuelvan para que se pueda realizar la conectividad, cambiando, de este modo, nuestra aprehensión sensorio motriz y nuestra interacción espacio-temporal. Los vínculos entre lugar y lenguaje se enriquecen, y todo ello se traduce en formas artísticas. Precisamente, una de las funciones más interesantes del arte así promovido por lo virtual es estimular cualquier forma de interacción. En consecuencia, el trabajo con los espacios obrados por dispositivos técnicos actuales busca una redefinición en las artes.

Ángulo B: las interfaces físicas y virtuales

Hablar de interfaz es hablar de un elemento que está en medio, que media entre dos entidades con alguna finalidad. Gui Bonsiepe establece que la interfaz media entre el cuerpo, la herramienta y el objetivo de una acción:

La conexión entre estos tres campos se produce a través de una interfase. Se debe tener en cuenta que la interfase no es un objeto, sino un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y el objeto de la acción. La interfase vuelve accesible el carácter instrumental de los objetos y el contenido comunicativo de la información. Transforma los objetos en productos; transforma la simple existencia física (*Vorhandenheit*) en el sentido de Heidegger, en disponibilidad (*Zuhandenheit*) [sic]. (Bonsiepe, 1999).

Esto nos permite ver a la interfaz como una “necesidad de la construcción (un

soporte necesario para la existencia y la mediatización) y a la metáfora como a la manifestación del fenómeno multimedia” (Causa y Silva, 2006). La interfaz genera la no linealidad como parte integral de su intención estética y comunicacional. El no ser lineal abre un universo discursivo fractal, variable; estas particularidades son de los nuevos medios.

Nos planteamos, entonces, el siguiente interrogante: ¿Cómo se construye discurso con los nuevos medios, teniendo en cuenta tantas variables? Una posible respuesta está en los lenguajes de programación por código o por entornos gráficos de objetos, entre otros. La programación sería pues “el dispositivo en donde se articula todo el discurso multimedia. La programación es al lenguaje multimedia lo que el montaje es al lenguaje cinematográfico” (Groisman, 2008).

El modo de abordar un discurso artístico implica su actividad performativa; es decir, lo que este hecho pueda accionar, lo que pueda suscitar como reflexión y como experiencia. De esa manera, lo que importa es cómo acceder a las líneas de intensidad que componen la vinculación entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y el objeto de la acción, dirá Bonsiepe, y nosotros diremos –citando los elementos de nuestro triángulo–, entre las interfaces, la materialidad dual del cuerpo y la programación por medio de la metabolización de una metáfora.

Por su parte, el concepto de mediación es esencial, pues es lo que permite establecer una relación, real, simbólica o, incluso, híbrida, entre estos componentes, que retiene algo de su sustancia anterior y, al mismo tiempo, le confiere una nueva. Y, en este punto, la percepción se torna múltiple, omnipresente bajo el efecto de encadenamientos de diversos fragmentos de espacios y de tiempos que componen la potencia mudable de la realidad. Lo significativo es acceder a esa constitución alternativa de intensidades, porque es a través de ellas que una nueva sensibilidad estética puede afectar la realidad, y viceversa.

Ángulo C: hacia una estética de la tecnología

La Estética, dirá Zatonyi,

Mira hacia la Filosofía y mira hacia el Arte. El mundo de las ideas es su lugar, pero pertenece por igual a la empiria de la materia, ya transfigurada por la forma. [...] Se ofrece solidariamente para colaborar con múltiples áreas científicas y quehaceres del hombre, y a su vez se vale de todo lo que es conocimiento formulado por otros saberes.

Adelantando en tierras desconocidas, la Estética sabe que si no renueva sin cesar el concepto de Arte se vacía, se desvanece. Su tarea es construir saberes sobre el arte, sobre la esencia del arte, sobre el porqué y el para qué del arte (Zatonyi, 1998).

Esta nueva filosofía del arte estudiaría la experiencia estética, a partir de lo conceptual y de lo hermenéutico que instalan las prácticas artísticas generadas por medio de la informática y su aparatología. Hoy, reanudado y enriquecido, el diálogo entre el trinomio ciencia-arte-tecnología impacta y abre –desde la creación artística– por lo menos tres posibilidades de abordaje para la creación, la producción y la difusión de los trabajos artísticos basados en sistemas informáticos. Estos consisten en un conjunto de partes: *hardware*, *software*, sus dispositivos periféricos y las personas que lo aplican. Por lo tanto, estos abordajes involucran a quienes programan utilizando el lenguaje informático en beneficio de su creación artística; a quienes trabajan con programas de aplicación, aprovechando su accesibilidad; y a quienes trabajan en equipos colaborativos, tanto con A como con B.

De estos abordajes deviene el siguiente interrogante: ¿Hay que conocer el funcionamiento de la “caja negra”? Saber o no saber qué hay en su interior, ¿sería clave en la creación artística? “Lejos de reducirse a un problema metodológico, o a una cuestión puramente pragmática, esa pregunta que hoy se repite con tanta insistencia esconde problemas filosóficos importantes” (Machado, 2000), que atañen a la ciencia misma, al arte, a la cul-

tura, al consumo de artefactos, etcétera. Entonces, ¿qué saberes, qué materializaciones podemos construir sobre el arte y las tecnologías, más allá de los abordajes señalados?

Martin Heidegger (1952) llama “informe” a aquella materia que aún no ha sido formada y que constituye a la obra, y da como ejemplo un bloque de granito. En este plano de indagación, ¿qué diríamos de la materia “píxel”? Que constituye a la escultura digital. El píxel no es una forma natural, no está dado en la naturaleza como el granito, hay que generarlo. Sería, entonces, una cosa: “La cosa es una materia formada”. El píxel conforma a la imagen digital, y está, a su vez, dentro de dispositivos digitales, como una cámara o un computador. Y el computador, siguiendo esta lógica de pensamiento, ¿qué sería? Sería un útil. La esencia del útil reside en lo que Heidegger denomina “ser de confianza”. Este ser de confianza queda oculto, permanentemente encubierto en el útil a fuerza de la repetición cotidiana que produce el contacto con la cosa, por ejemplo, con la computadora.

No obstante, para crear una obra una computadora precisa de las intervenciones intelectuales de lo humano, pues, frente a las imágenes de nuestra escultura digital, ¿dónde ubicamos el lenguaje de programación? Si consideramos arte al código *software*, ¿deberíamos considerar a la notación matemática como su materia base? ¿Y al fragmento de código como la materia formada?

Hablar del contexto “artístico” del código suena algo extraño, pero debemos comprometernos en la búsqueda y en la experimentación de buenos trabajos que reflejen el pensamiento creativo contemporáneo. Para ello, debemos poder usar todas las formas de la expresión de la cultura actual, y si nos preguntamos cuál es la forma más pura del pensamiento contemporáneo, pienso que el código *software* es arte (Barragán, 2008).

Todo artista, en cierta manera, utiliza para crear los nuevos medios o lenguajes

que le son contemporáneos. Por lo tanto, la subversión y la experimentalidad de los “juglares digitales” (Zatonyi, 2011), que desde las artes irán manifestando nuevos saberes, pondrán en crisis y alterarán toda condición específica de una tecnología, tornándola vital. Para seguir avanzando en el análisis de estas disquisiciones sobre una estética de la tecnología –que aún no encuentra cauce– y reubicar nuestra comprensión, citaremos nuevamente a Heidegger:

Nuestro planteamiento de la interrogación respecto a la obra está quebrantado porque preguntamos no por la obra, sino mitad por una cosa y mitad por un útil. Pero este no fue el planteamiento que hicimos la primera vez, sino que el planteamiento de la pregunta era sobre estética (Heidegger, 1952).

En el arte, las tecnologías generan estéticas. ¿Esta podría ser una respuesta provisoria para aportar a una estética de la tecnología? O nuestra “[...] aspiración está lejos de resolver el enigma. Queda como tarea ver el enigma. Se llama estética, casi desde la época en que comienza, una consideración propia sobre el arte y el artista” (Heidegger, 1952).

La estética insiste sobre los valores substanciales y hasta esenciales, y lo artístico delimita el campo de actividades del arte contemporáneo que, de un tiempo a esta parte, ha sido acelerado por el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Y ahí entra en contradicción, más claramente, con el concepto de comunicación, puesto que en las prácticas artísticas con tecnología ésta se vuelve paradójicamente metafísica y termina por “comunicar” información imprecisa, cambiante y arbitraria.

Esculpir sobre lo virtual

La idea básica del proyecto *unnamed soundsculpture* se funda en la creación de una escultura digital en movimiento a través de la mediación de *software* y de dispositivos interactivos. El funcionamiento

técnico y expresivo de esta propuesta escultórica, asociada al lenguaje de la programación informática, se organiza en tres momentos:

1- la captación del fenómeno y su simulación en tres dimensiones por medio de un dispositivo de entrada, en este caso tres cámaras (Kinect) que funcionan como sensores de movimiento;

2- el manejo de estas informaciones ingresadas con dos *software* que procesan la imagen;

3- el *Render* final a través del CPU, que envía sendas señales de video y crea un entorno 3D con un formato de visualización bidimensional en un monitor o una pantalla.

Esencialmente, el cuerpo de la *performer* que danza es captado y es grabado por tres cámaras, que proporcionan, a su vez, un determinado encuadre espacio-temporal del cuerpo en movimiento. Lo que se graba con cada cámara se integra, luego, sumando los diferentes encuadres que crean un volumen dinámico de tres dimensiones (3D), lo que permite un manejo sin limitaciones del punto de vista y de la altura visual. Un cuerpo escultórico digital constituido por una infinidad de puntos que otorgan a la imagen su dimensión física y material, y que enlaza lo visible –la performance física del cuerpo, de los dispositivos y de la imagen– a lo invisible –la performance del cálculo, de los números y del algoritmo–.

En relación con los componentes de la triangulación propuesta, haremos referencia al ángulo A –al cuerpo performático expandido–, al cuerpo que danza para engendrar una actualización en los planos de composición, donde materia-energía se propaga en materia-información. Surge, así, una nueva condición antropomórfica que no sólo atañe al cuerpo físico, sino a la sensibilidad y a la conciencia humana. Es importante aclarar que los dispositivos tecnológicos no las procuran, pues solo trabajan en la superficie aparente, siempre reconocible, padronizable; es en el trabajo de los artistas, por el contrario, que los misterios humanos son descifrados por procesos sensibles y cognitivos.

Proponemos observar este proyecto desde una estética de la metamorfosis real-virtual, por la que un cuerpo real modelo muda hacia un cuerpo digital escultura.

Una estética de la metamorfosis real-virtual

El cuerpo del “modelo” en la escultura siempre ha asumido una actividad performática como médium entre la transformación de una materia a otra. Para relevar esta idea del cuerpo del modelo como médium entre la materia y la acción del artista, planteamos una primera observación y pensamos en Auguste Rodin. En una secuencia del film *Camille Claudel* (1988)², Rodin interpela a la modelo ejerciéndole un brusco movimiento en el cuello, y forzando a que los músculos se evidencien en la superficie. En el diálogo con Camille, Rodin le dice: “Usted debe buscar el cuello, usted debe forzar el músculo” (33’ 02”). Ese forzamiento constituye una forma de vincularse con el cuerpo del otro, un modo de producir imagen y discurso: “Nunca piense en superficies. Piense en profundidades” (32’ 29”). Es decir, las formas que se activan en un cuerpo forzado se insubordinan a todo lo que las precede pues se asocian a la acción de creación.

Otro ejemplo se da con Jerry Gorovoy, modelo para la escultura *Arch of Hysteria*, de Louise Bourgeois, quien refiere, en una entrevista filmada, ciertos padecimientos físicos sufridos durante el modelaje. El relato pone nuevamente en evidencia la intervención directa del artista sobre el cuerpo del modelo para producir discurso. Expresa Gorovoy: “Louise me dijo: *Quiero usar tu cuerpo para esta pieza en la que estoy trabajando*” (0:03)³. A continuación, pusieron su cuerpo sobre una pila curva de yeso líquido para tomar un primer molde de la espalda. El yeso estaba muy caliente y se le acalabró uno de los pies, pero tuvo que sobrellevar ambas circunstancias, pues ese proceso precisa de una total quietud: “No tenía idea de cuán doloroso sería... Nunca lo haría de nuevo. Pongámoslo en esos términos” (2’ 58”).

¿Qué hay que decir de esta vinculación inocua, respecto al cuerpo, que propone la práctica escultórico-digital que estamos analizando? ¿Cómo es este proceso creativo sin sometimientos o sin dolencias corporales entre artista y modelo? ¿Habría un nuevo modo de intervención sobre el cuerpo modelo? En principio, diremos que en estas prácticas artísticas el cuerpo no interviene ni es intervenido, sino que interactúa para transformar su materia de carne a número. ¿Cómo? En primer término, dialogando en retroalimentación con el sistema de interacción inmersivo propuesto: con los dispositivos de captación (tres cámaras), el espacio medido y las respuestas en tiempo real de las interfaces; en segundo término, activando la conciencia de la amplificación del cuerpo real en la imagen virtual. Esta amplificación deriva en la constitución de una escultura digitalizada cuya materialidad depende de la propuesta de movimiento global que efectúe la *performer*.

Por lo tanto, respecto a los ángulos A y B del triángulo propuesto para analizar prácticas escultóricas con mediación informática, concluiremos que hay, asimismo, una nueva conciencia del sujeto-modelo que sabe de su dependencia de dispositivos y de interfaces. En la escultura multimedial todo acto del cuerpo se traduce en una modificación correlativa de la materia digital. Y aquí hacemos otra observación: la materia de que está hecha la escultura. No hay ni barro ni yeso, ni granito ni mármol, hay píxeles, partículas digitales que emergen, se bifurcan y se conjugan en una imagen tridimensional; una escultura en movimiento que se exhibe como imagen en un monitor. De un cuerpo real-modelo a un cuerpo digital-escultura en constante conformación.

Hacia una renovación de la reflexión estética

Creación y producción se dan en simultáneo. Y aquí nos asalta nuevamente una pregunta que Heidegger realiza respecto de ambos:

Pero ¿en qué se distingue la producción como creación de la producción como confección? Así como es fácil distinguir la creación de la obra y la confección del útil, así es difícil perseguir ambas clases de producción, cada una con sus rasgos esenciales. A primera vista, encontramos la misma conducta en la actividad del alfarero y el escultor, del carpintero y el pintor. La creación de la obra requiere la acción manual (Heidegger, 1952).

Esta acción manual del artista, con la materia y su técnica, nos habla de un tipo de saber y no de una forma de ejecución práctica. Esta idea disiparía la convicción de que cuando la máquina se inmiscuye en la producción de la obra, esta escapa al control del artista, o que la máquina se opone a la mano. Hasta aquí hemos vinculado a la máquina con un saber, con un saber especializado. Y, por ello, nos asalta nuevamente la incertidumbre. Retomando la noción de la “caja negra”, pensada desde el *hardware*, nos preguntamos: ¿Es una *confección* del útil? ¿Y pensada desde los objetos preconfigurados de un *software*, ¿lo es del mismo modo? Consecuentemente, escribir en lenguaje de programación, ¿es creación o producción? ¿Hay sólo acción manual o un saber entre los dispositivos de una escena multimedial?

En nuestra práctica, nadie puede utilizar solo una herramienta [informática], lo más común es utilizar varios lenguajes [de programación] a la vez y conectarlos entre sí. [...] La forma de escapar de esta suerte de estética “determinada” por el lenguaje es mezclarlos y tener una suerte de “paleta” de estéticas y posibilidades (dadas por los lenguajes) (Causa en Pagola, 2010).

Deducimos, por consiguiente, que la creación en esta práctica artística es programar mediante el conocimiento de los códigos propios del lenguaje informático, mediante el conocimiento del *software* y sus objetos preconfigurados, o mediante la mixtura de ambos procesos con dispositivos e interfaces escénicas, con la propuesta de movimiento corporal y, básicamente, con

la conciencia de los planos real y virtual de los artistas intervinientes. Y aquí queda manifiesta la distinción: no hay un artista y su obra, sino una propuesta participativa en una práctica artística integrada a un proceso de investigación y desarrollo que coloca, en un plano híbrido, a “juglares y a trovadores digitales” en procura de “una renovación conceptual sobre la mirada del arte” (Zatonyi, 2011) y de una estética que se enlaza con procesos científicos y con tareas de laboratorio.

Notas

- 1 Proyecto: Daniel Franke y Kiefer Cedric. Performer: Laura Keil. Disponible en www.onformativo.com/work/unnamed-soundsculpture
- 2 Película francesa sobre la vida de la escultora *Camille Claudel*, basada en el libro de Reine-Marie Paris, nieta de su hermano, el poeta y diplomático Paul Claudel. Dirigida por Bruno Nuytten y protagonizada por Isabelle Adjani y Gérard Depardieu. Duración: 1h 50”.
- 3 Producción PROA TV. Duración: 3’ 18”.

Bibliografía

- Barragán, H. (2008). “Software: ¿Arte?”. En La Ferla, J. (comp.). *Artes y nuevos medios: un estado de situación II*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito.
- Heidegger, M. ([1952] 2010). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- La Ferla, J. (comp.). (2008). *Artes y nuevos medios: un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre-digitales y post analógicas*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Zatonyi, M. ([1990] 2002). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko.
- _____. ([1998] 2005). *Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo xx*. Buenos Aires: La Marca.
- _____. ([2002] 2006). “Prólogo”. En Zatonyi, M. (comp.). *¿Realidad Virtual?* Buenos Aires: Nobuko.
- _____. ([2008] 2011). *Arte y Creación. Los caminos de una estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- _____. (2011). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Fuentes de Internet

- Causa, E. y Silva, C. (2006). “Interfaces y metáfora en los entornos virtuales”. En: *RIM. Revista de Investigación Multimedia*, 1 (1). Buenos Aires: IUNA. Disponible en www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/pdf/rim.pdf
- Pagola, L. (2010). Entrevista a Emiliano Causa. En: *Proyecto nómade: una interfase entre software libre y artistas*. Disponible en www.nomade.org.ar/sitio/?p=270
- Groisman, M. (2008). “¿Qué hay de nuevo en los nuevos medios?”. En: *RIM. Revista de Investigación Multimedia*, 1 (1). Buenos Aires: IUNA. Disponible en www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/pdf/rim.pdf
- Machado, A. (2000). “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”. En: *arteUna*, www.arteuna.com. Disponible en <http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser2.htm>
- Manovich, Lev (2011). “El lenguaje de los nuevos medios”. Disponible en <http://noli-neal.org/clases/Articulos/Manovich/QueEsNuevosmediosM.pdf>

Videos

- Franke, D. y Cedric, K. *unnamed soundsculpture* (2012). Disponible en www.onformativo.com/work/unnamed-soundsculpture
- Fundación PROA (2005). Entrevista a Jerry Gorovoy. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=Zh6B3QzJeyo&feature=youtu.be>

La iniciativa no es indicio de innovación

Nora Del Valle

// Profesora Titular de Teoría de la Historia, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

La crisis orgánica alienta a posicionarse sobre la innovación, que debe organizarse en términos de la posibilidad de interpretar las condiciones de producción y de aceptar la naturaleza local y situada del proceso.

La actitud innovativa debe centrarse sobre las ondas largas del desarrollo capitalista y tomar distancia de la idea de ciclo como mecanismo automático, lo que facilita la comprensión de la realidad al concederle importancia a las condiciones sociales de posibilidad.

El artículo recorre el camino de las iniciativas como construcción de experiencias, en este caso PYME, asumiendo que no es posible ligarlas, sistemáticamente, a la innovación.

Palabras clave

Crisis orgánica - Innovación - Iniciativa - Experiencia - PYME

La determinación del sentido histórico y localmente situado de la innovación requiere del análisis de la génesis de la mercancía que se funda, también, histórica y socialmente. Ambas cuestiones, que permean la posibilidad de plantear a la innovación en términos de la producción de mercancías, forman parte de la base fundamental para entender a la mercancía como la unidad que contiene el valor de uso y el valor de cambio.

Son los valores de cambio los que se mercadean y los que posibilitan que todo lo que adquiere el carácter de mercancía obtenga, en el mismo trascurso, un doble sentido; un propósito en la aperccepción de la sociedad expresado en el tiempo

de trabajo socialmente necesario para producir, disposición que une a todas las mercancías a pesar de las diferencias específicas que las singularizan. Si las mercancías no tuvieran esa condición que las une, no podrían intercambiarse entre sí.

Algunas formas paradigmáticas que se han señoreado en el pasado reciente, como el concepto de libertad de mercado, instituyen a la mercancía como una categoría de la razón práctica kantiana (Kant, [1788] 2002) y le otorgan una importancia sustantiva en cuanto a la incidencia que mueve la vida social moderna, en particular para nuestro trabajo: la vida urbana.

En esta caracterización es importante señalar que la sustancia del valor es el

trabajo y que innovar significa incrementar la fuerza de trabajo en las condiciones impuestas por las relaciones de producción dominantes. El concepto de tiempo condiciona el valor del trabajo y esto incide, de manera significativa, en las posibilidades de innovación. Las circunstancias aquí expuestas permiten una reflexión sobre los verdaderos alcances de la innovación. Entonces, es posible admitir que se trata de “un proceso objetivo, cuyos efectos potencialmente progresivos están en permanente conflicto con la acumulación de capital” (Katz, 1996).

Inferimos, en referencia a las actuales condiciones de producción en contextos de crisis orgánica –como la crisis de acumulación–, que la capacidad de innovación se encuentra inhibida en tanto que las condiciones de innovación aludidas son vulneradas por las nuevas situaciones propias de la crisis orgánica actual, caracterizada por la sobre acumulación y por el subconsumo, en tanto se transforma cualitativamente la relación innovación-mercancía.

En tales condiciones, las experiencias que en todo momento impulsan las transformaciones culturales y los cambios sociales, contruidos a partir de nuevos problemas concurrentes fundados en las relaciones de producción y en su naturaleza, permean, a la vez, nuevas formas de operar transformaciones vitales referidas a los hombres y al planeta. Atendemos a prácticas colectivas de autogestión que habrán de tomar un sentido particular para América Latina en la emergencia de las organizaciones y de los movimientos sociales a caballo de las políticas neoliberales, experiencias del pasado reciente argentino que conmueven actualmente a occidente –España, Italia, Grecia, Portugal, en fin, Europa–, y que permiten avizorar nuevas perspectivas innovativas que respondan a las necesidades del hombre y no al mercado. Esta, al menos, es nuestra convicción.

La localización y la situacionalidad de las posibilidades de innovación

La innovación, en las actuales condiciones de producción, sólo se produce subordinada a las necesidades de valorización del capital. Esto presupone que la tecnología no se puede universalizar hasta que el mercado traslada, mediante el pago de *royalties*, el producto de las innovaciones desde los países centrales hasta los periféricos como si fuera una receta universal. Por ello, es lícito admitir que si pensamos a la innovación localmente situada, es necesario que existan determinadas condiciones materiales y sociales para que bajo estas circunstancias se concrete un cambio tecnológico.

El cambio tecnológico está atravesado por las relaciones sociales de producción, por este motivo es viable localmente; no es neutro, en tanto que la riqueza no es el mero resultado de la acumulación de conocimientos y de fuerzas inmateriales. Es importante la existencia de condiciones materiales y naturales, y de medios de producción acumulados para la generación de riqueza, aunque cierto es que la innovación implica un proceso de cambio tecnológico, ya que supone la aplicación de conocimientos científicos en la producción.

Si percibimos en profundidad el proceso en las actuales condiciones, la organización de la empresa es lo que hace la transmisión de conocimientos y la tecnología es determinada por la relación capitalista. Es posible inferir, entonces, que las transformaciones en las prácticas de autogestión y de producción colectivas, como las que aludimos precedentemente, fundan transformaciones culturales y cambios sociales que estimulan la innovación en un contexto de necesidades insatisfechas y prefiguran condiciones propicias a la innovación.

Cierto es, no obstante, que cambios como los que se avizoran no pudieron explicar las condiciones históricas en procesos análogos. Un ejemplo es que no pudo utilizarse –como estrategia para evitar la crisis–, la explosión de las innovaciones

de la década del 30. Estas condiciones, por el contrario, aseguraron para los contemporáneos la idea que prevalecía en ese momento: que pese a los esfuerzos no fue posible evitar el desarrollo de la más profunda crisis del capitalismo hasta la actualidad.

Entonces, la naturaleza local y situada de la innovación debe instrumentarse en términos de la posibilidad de interpretar adecuadamente las condiciones de producción de la hora, y debe tener en cuenta, por ejemplo, que se sostiene en una crisis ecológica que connota, de manera diversa, al planeta, como los factores abióticos, la extinción de la biodiversidad, la sobrepoblación en las especies vegetales que evidencian las consecuencias del cambio climático y el aumento de la temperatura global. En al menos cincuenta años, siete millones de kilómetros cuadrados de bosque tropical se han desvanecido. De ellos, alrededor de dos millones de kilómetros cuadrados fueron usados en cultivos, mientras que los restantes son tierras de poca calidad.

La iniciativa no es indicador de innovación

Una noticia proveniente de Londres informa sobre un proyecto dirigido a crear una comunidad mundial de innovadores en salud para ofrecer prestaciones de alta calidad, accesibles y practicables. La iniciativa, que se desarrollará por una colaboración conjunta entre el Instituto de Innovación en Salud Mundial del Colegio Imperial de Londres y la Fundación Qatar, con sede en Doha (Qatar), pretende actuar como facilitadora para un mayor aprendizaje y colaboración internacional sobre cómo lograr una reforma de salud, y difundir soluciones innovadoras que tengan el potencial de reformar los sistemas de salud.

Si bien la temática excede el alcance de este trabajo, la noticia permite explicar nuestra discrepancia respecto del contenido del concepto de iniciativa y su afinidad con la significación adecuada de innovación, porque entendemos que no

es fortuita o arbitraria la aplicación terminológica.

Joseph Shumpeter (1954) usó el concepto de innovación en la teoría económica del capitalismo y lo definió como el establecimiento de una nueva función de la producción. Sugirió, además, que es la clave del crecimiento económico. Según esta teoría, la innovación es la imposición de una novedad técnica u organizacional en el proceso de producción. Sus fundamentos introducen la idea de que los empresarios realizan innovaciones para aumentar la tasa de ganancia.

La denominada *Big Science*, sostiene Eduardo Glavich (2005), ligada a la institucionalización de la ciencia y de la tecnología, se adopta en la segunda posguerra, momento en el que se consolida el criterio *schumpeteriano* que admite el pasaje del inventor-innovador a los laboratorios de investigación y de desarrollo empresariales. Sobre la base de estos recursos teóricos, y apoyados en la crisis de los años setenta, se afirmó la existencia de una nueva etapa en la sociedad moderna y se desplegaron nuevos criterios, como los de sociedad posindustrial, sociedad posmoderna, sociedad del conocimiento y sociedad red, todas metáforas acuñadas en la trama de situaciones que se vuelven incomprensibles para quien las examina desde esa posición.

Pero si cambiamos la óptica y observamos que las grandes innovaciones tecnológicas constituyen un aspecto del desarrollo de las fuerzas productivas que provocan un cambio en las relaciones sociales de producción sostenida –por el modo de producción–, se genera una evidente discrepancia. Esta posición que sostiene Marx en *El Capital* ([1867] 1966) fue inspiradora de las teorías *schumpeterianas*, porque los autores que se sustentan en ella entienden a la innovación como un proceso convulsivo, determinado por la dinámica periódica de los ciclos –es decir, al enfoque *schumpeteriano* de los “ciclos Kondratieff”–. Este criterio difiere, por ejemplo, del fundamento de la interpretación marxista plasmado por Ernest Mandel (1986), quien explica que las ondas largas del desarrollo capitalis-

ta deben distanciarse de la idea de ciclo, como mecanismo automático, por la importancia que le concede a las condiciones sociales de posibilidad, componente fundamental para la comprensión de la problemática de las crisis capitalistas.

Las mercancías no pueden acudir ellas solas al mercado, ni cambiarse por sí mismas. Debemos, pues, volver la vista a sus guardianes, a los poseedores de mercancías. Las mercancías son cosas, y se hallan, por tanto, inertes frente al hombre. Si no se le someten de grado, el hombre puede emplear la fuerza o, dicho de otro modo, apoderarse de ellas. Para que estas cosas se relacionen las unas con las otras como mercancías, es necesario que sus guardianes se relacionen entre sí como personas cuyas voluntades moran en aquellos objetos, de tal modo que cada poseedor de una mercancía sólo puede apoderarse de la de otro por voluntad de éste y desprendiéndose de la suya propia; es decir, por medio de un acto de voluntad común a ambos. Es necesario, por consiguiente, que ambas personas se reconozcan como propietarios privados. Esta relación jurídica, que tiene como forma de expresión el contrato, es, hállese o no legalmente reglamentada, una relación de voluntad en que se refleja la relación económica. El contenido de esta relación jurídica o de voluntad lo da la relación económica misma.

Aquí las personas sólo existen las unas para las otras como representantes de sus mercancías, o lo que es lo mismo, como poseedores de mercancías (Marx, [1867] 1966).

La historicidad es la cara opuesta de la expulsión de la historia que prevalece entre los neoclásicos que operan asentados en la ilusión del tiempo detenido, por fuera de toda idea de proceso y de secuencialidad. Con esta óptica es imposible cualquier indagación de un fenómeno, por definición, dinámico, como lo es el cambio tecnológico. La atención histórica que debe brindarse al proceso innovador en el transcurso de cualquier análisis o investigación es una consecuencia de la óptica social que tiene el investigador del problema.

Es imposible estudiar el cambio tecnológico a partir del uso de modelos universales que se esgrimen sobre el concepto de *competencia perfecta*, en tanto este se articula en condiciones antihistóricas de supuesta transparencia o de inexistente competitividad, o aquellos argumentos que intentan validar la atonicidad de los agentes. Esta situación, fuera de la realidad respecto de la innovación, no se resuelve con el reconocimiento keynesiano de la existencia de monopolios (Keynes, [1936] 1992) o con la posición neoliberal tendiente a responsabilizar a las intervenciones estatales. Reconocer el impacto de los monopolios o de la política estatal es apenas un nuevo dato del problema existente en la realidad social. Para analizar históricamente el cambio tecnológico hay que comprender cómo se modifican las leyes de acumulación en cada etapa del capitalismo.

Sin duda, la pauperización, el desempleo y la dinámica de desposesión que caracteriza las formas de la acumulación capitalista contemporáneas han venido a otorgar un papel más importante a las formas comunitarias y colectivas de producción, así como han estimulado el desarrollo de iniciativas similares entre sí, alimentadas por la necesidad vital de resolución de la subsistencia. Prácticas de autogestión y de producción colectiva que resultan innovadoras respecto de la resolución de las necesidades humanas.

El acceso de las PYME

Nos disponemos a recorrer metodológicamente, y a partir del marco teórico de referencia explicitado, el camino de las iniciativas como construcción de experiencias para sostener que no es posible ligarlas, sistemáticamente, a la innovación. La utilización de instrumentos que resolvieron los problemas de la crisis se multiplicó en la última década y se descubrieron otros en Europa y en América. El objetivo de los instrumentos financieros comunitarios, por ejemplo, será facilitar el acceso de las PYME a la financiación en determinadas fases de su ciclo de vida:

las fases de lanzamiento, de puesta en marcha y de expansión de este tipo de empresas.

El ámbito de los instrumentos pertinentes abarca, habitualmente, a las inversiones de las PYME en actividades como el desarrollo técnico, y promueve la iniciativa emprendedora por medio de la formación, la investigación, la divulgación científica y las acciones de concientización entre emprendedores. Asimismo, instituciones preexistentes, como el Fondo Europeo de Inversiones (FEI), gestionan el Mecanismo de Garantía PYME en cooperación con instituciones financieras internacionales, o promueven la iniciativa empresarial para el desarrollo de estos instrumentos. Resoluciones adoptadas por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) alientan la proliferación de los Centros de Iniciativa Empresarial que brindan apoyo a los jóvenes emprendedores y a la organización de redes comunicacionales que constituyen, a su vez, un campo de pruebas y una fuente fundamental para la investigación académica sobre la iniciativa emprendedora. Abundan los premios a la iniciativa empresarial otorgados por diversas instituciones de orden nacional e internacional.

Desde los Estados, se crean oficinas de incentivos a la iniciativa empresarial dirigidos a personas que desean poner en marcha, por ejemplo, proyectos empresariales en la circunscripción municipal o a empresas que deseen ubicarse en las jurisdicciones locales. Mediante su práctica, estas oficinas generan nuevas funciones, como la tutoría personalizada y global a

cualquier emprendedor que tenga una iniciativa empresarial; el desarrollo de un proyecto empresarial a través de acciones que tienden a evaluar la idea del emprendedor mediante la valoración de factores tales como: el interés del mercado, el grado de desarrollo de la idea, los factores de influencia de la región; el desarrollo de nuevas iniciativas empresariales en el ámbito municipal susceptibles de creación de empleo y de actividad económica de carácter sostenible, que les facilitan a los emprendedores el acceso a ayudas y a subvenciones que cofinancian su puesta en marcha; el acompañamiento técnico y el apoyo en la iniciación y en la puesta en marcha de proyectos empresariales que generen nuevos empleos, que se materializa en asesoramiento y en la información sobre la viabilidad técnica, económica y financiera y, en general, sobre los planes de lanzamiento de las empresas PYME.

Las publicaciones con las que se cuenta, producidas en esos ámbitos novedosos, son variadas; esto se puede leer como una condición positiva si no se contase con otras características que desalientan su uso, como el hecho de que son publicaciones anárquicas, inconexas y poco sistematizadas. Se reducen a difundir la gestión de los gobiernos más que a divulgar la formación sistemática de emprendedores. En la web, por ejemplo, se encuentran videos relativos a cursos, jornadas, etcétera, dirigidos a varios niveles pedagógicos, pero no siempre son eficientes. Las propuestas introducen una serie de fundamentos de la iniciativa

empresarial y tratan, en general, sobre las bases para formar y para operar una empresa desde sus etapas de planeación hasta la comercialización de un producto.

La oferta formativa para productores, las escuelas de iniciativa emprendedora, intentan potenciar el ánimo que puede tener el usuario para comenzar o para consolidar una idea que solo está esperando hacerse realidad, argumentan. Con esta mirada se promueven especificidades, como el desarrollo de la iniciativa empresarial de la mujer y de los jóvenes.

Nuestro trabajo se afirma en la posibilidad de realizar una aproximación a los criterios que determinan el sentido histórico y localmente situado de la innovación, a fin de expresarlos en términos de la comunidad emprendedora dedicada a la producción. Consideramos, en ese sentido, que las grandes innovaciones tecnológicas constituyen un aspecto del desarrollo de las fuerzas productivas que provoca un cambio en las relaciones sociales de producción sostenidas por el modo de producción. Esto nos pone en situación de expresar que las producciones posibles de innovación tratan sobre iniciativas diligenciadas como experiencia por los ámbitos artesanales constituidos por colectivos empresariales; sobre cooperativas que, con absolutas diversidades, resuelven necesidades sociales. Eso que bajo la inercia de la conducta llamamos “nuevas necesidades” son, muchas veces, revelaciones del deterioro social y ambiental de nuestro mundo.

Bibliografía

- Glavich, E. (2005). “Entre el neoliberalismo y la crisis del marxismo: ¿la ciencia y la tecnología como fundamento/s de un nuevo orden?”. En Lettieri, A. (dir.). *Discutir el presente, imaginar el futuro*. Buenos Aires: Prometeo.
- Kant, I. ([1788] 2000). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza.
- Katz, C. (1996). “La concepción marxista del cambio tecnológico”. *Pensamiento Económico*, 1. Buenos Aires.
- Keynes, J. ([1936] 1992). *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mandel, E. (1986). *Las ondas largas del desarrollo capitalista*. Barcelona: Siglo XXI.
- Marx, K. ([1867] 1966). *El Capital*. México: ECE.
- Shumpeter, J. A. (1954). *Historia del pensamiento económico*. Madrid: Aguilar.

Experiencias plásticas de intervención socioeducativa

Macarena Díaz Posse

// Becaria de investigación, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo aborda la relación entre juventud, mercado y ciudadanía, y el modo en el que la exclusión del sistema repercute en la subjetividad y en la identidad de los jóvenes. Para esto, toma como casos de análisis dos experiencias plásticas realizadas durante 2009 con jóvenes en situación de exclusión y de encierro.

Ambos talleres muestran que estos sujetos construyen su identidad desde las prohibiciones, los impedimentos y las discriminaciones, y evidencia cómo las prácticas artísticas en poblaciones vulnerables constituyen un potencial aporte para la reconstrucción subjetiva de los jóvenes y una posible herramienta de inclusión social.

Palabras clave

Arte - Juventud - Ciudadanía - Identidad - Inclusión

El presente artículo¹ analiza dos experiencias plásticas, realizadas con jóvenes en situación de exclusión y de encierro, a la luz de la teoría abordada en el artículo “Juventud y mercado: consumo o exclusión” (Díaz Posse, 2012). Este escrito analiza la construcción de *ciudadano* en los jóvenes, no como categoría universal y aplicable a cualquier sujeto que se encuadre dentro de una cierta franja etaria, sino como condición de unos pocos, es decir, de aquellos que tienen la posibilidad de acceder al mercado y de formar parte del circuito del consumo.

Quien consume, entonces, puede constituirse como *ciudadano* y, en caso contrario, como señala Maristella Svampa (2005), quien no consume se constituye en *no-ciudadano*, designación que trae

aparejada la exclusión –tanto económica como política y social–, la estigmatización y la violencia –estos jóvenes *no-ciudadanos* son etiquetados y clasificados como pibes chorros, marginados, pobres y peligrosos–.

En la actualidad, el mercado se presenta como un gran metarrelato. Los medios masivos de comunicación son los encargados de valorar y de validar ciertos discursos, y de desprestigiar o de repudiar otros.

[...] máscaras y simulaciones; realidades capitalistas ensoñadas pero no alcanzadas; disparos de una imaginación entusiasmada por posar en la pasarela del mundo-vitrina la apariencia del ser y gozar por un momento lo alcanzado por pocos pero consumido por todos (Fajardo Fajardo, 2005).



Figura 1. Estampa realizada en el Taller de serigrafía

Cotidianamente, se ofrecen y se indican como atractivas, beneficiosas y recomendadas ofertas semejantes, aunque, como plantea Carlos Fajardo Fajardo (2005), muy pocos logran alcanzarlas. Esta imposibilidad de tener lo que muestra la publicidad –que al poseerlo otorga, a su vez, reconocimiento y prestigio popular–, el mundo-vitrina que menciona el autor, no es aceptada por algunos sujetos que encuentran en la delincuencia un medio para obtener aquello que desean pero que no pueden comprar, y que queda destinado sólo a un reducido sector de la sociedad.

A continuación, se analizarán dos experiencias plásticas que se desarrollaron con mujeres y hombres, de entre 16 y 18 años, en situación de extrema vulnerabilidad, quienes, por causas penales o asistenciales, se encontraban en situación de encierro y de exclusión. La descripción de las experiencias muestra la relación entre la juventud, las ofertas de consumo, la posibilidad o la imposibilidad de acceder a éstas, y el modo en que esto repercute en la construcción subjetiva e identitaria

de los jóvenes que quedan excluidos del consumo, del mercado, de la política y de la sociedad.

Experiencia 1. Taller de serigrafía

Esta actividad se realizó durante 2009 en el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata, como tarea de extensión universitaria del Taller de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata. La experiencia fue guiada por el artista plástico Fernando “Coco” Bedoya y acompañada por los docentes del equipo de investigación “Arte, comunicación e integración”².

En el primer encuentro, Bedoya les explicó y les mostró a los jóvenes algunos procedimientos vinculados con la técnica serigráfica, presentó los materiales necesarios para desarrollarla y reveló diferentes posibilidades para generar estampas. Luego, realizó algunas impresiones y les propuso que experimentaran en qué consistía la tarea; es decir, que entintaran, ar-



Figura 2. Logo original de la marca de ropa Levi's

maran la matriz y crearan un diseño para ser impreso.

Con esta actividad se buscaba que los procedimientos pudieran ser aprehendidos y utilizados por los alumnos para generar un diseño personal. Para esto, se habían realizado previamente prácticas de estampado con tintas gráficas y rodillo sobre hojas, para investigar las posibilidades expresivas de composición y para utilizar los recursos de superposición, de yuxtaposición y de transparencia de los elementos.

En el encuentro siguiente, se les pidió a los jóvenes que, de manera individual, elaborasen una matriz para imprimir una remera valiéndose de la técnica aprendida. La actividad se centró en brindar herramientas que les permitieran relacionarse e incluirse en la sociedad y generar una salida laboral para una posible inclusión en el mercado. Además, se pretendió brindar un medio de comunicación, otorgándole a cada joven la posibilidad de crear una prenda con un diseño exclusivo para buscar un fortalecimiento de la subjetividad y de la identidad de cada sujeto.

A partir de la consigna, se esperaban diseños personales, estampas singulares y únicas. Sin embargo, aparecieron numerosas referencias a reconocidos diseños. En la Figura 1 se muestra una de las estampas que resultaron de este proceso de producción y en la Figura 2, la imagen a la que refiere la estampa anterior.

La estampa creada, que estuvo muy alejada de ser singular y de proponer algo original que reforzara su identidad individual, fue un logo que imitaba el de la conocida marca de ropa Levi's. El autor buscó algo que lo identificara con su generación, que lo aunara con el resto de los jóvenes. Más allá de las distancias entre lo esperado y lo realizado, la identidad personal se vio reforzada, no como un sujeto único, sino como un joven más incluido en las categorías de juventud y de ciudadanía. El autor intentó construir su identidad desde un lugar de pertenencia, pretendiendo parecerse a sus pares, pero no a todos, sino a aquellos que entraron al sistema, que lograron consumir, que se constituyeron como sujetos

y como ciudadanos y que aún preservan su libertad.

Muchos de los diseños estuvieron ligados al consumo, a la pertenencia al sistema y, por consiguiente, a la legitimación de la ciudadanía. Las remeras funcionaron como portadoras de la voz de sus autores: un mensaje, un sueño o un fragmento de su historia quedaron allí plasmados.

Experiencia 2. Taller de construcción de personajes

Este Taller se realizó en el Instituto Peletier, de la ciudad de La Plata, durante 2009. La actividad formaba parte del Taller de Escultura (FBA), pero, dado que las jóvenes internas no tenían autorización de salida, el Taller y los chicos de los demás institutos que concurrían la Facultad se trasladaron a dicha institución.

Como estrategia de inclusión y para generar vínculos sociales, se les propuso a los jóvenes –mujeres y varones de distintas instituciones de encierro– un trabajo grupal que consistía en construir personajes con material de descarte, como otra vía de expresión y como una alternativa posible para la inserción social e incluso laboral. Para construir sentido desde la resignificación, la propuesta consistió en reciclar materiales –dar un nuevo ciclo, una nueva vida–, transformando elementos de desecho, que aparentemente habían perdido todo su valor y su utilidad, en objetos con valor simbólico y estético.

Las producciones plásticas, al igual que las remeras, cobraron un valor estético y comunicativo. Los personajes fueron acompañados por un relato oral sobre su historia para adjudicarles una identidad. Nombre, edad, familia, deseos, gustos, miedos, entre otros datos, le otorgaron una singularidad a cada personaje y funcionaron, además, como una fuerte expresión de las voces de los jóvenes autores.

El personaje seleccionado para establecer una correspondencia entre lo analizado desde la teoría y la evidencia rescatada de este trabajo de campo se llama Bob Esponja. A continuación, se transcriben

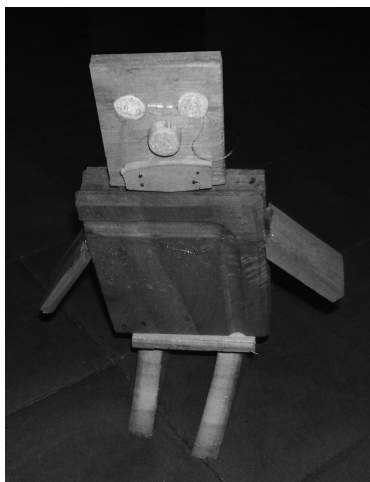


Figura 3. Representación de Bob Esponja realizada en el Taller de Construcción de Personajes

algunas de las descripciones que los participantes hicieron de este personaje y se muestra el modo en que lo representaron [Figura 3].

Bob Esponja, venía del agua, debajo del mar. Tiene 19 años. Se alimentaba del mar, del calor del Caribe. No tenía familia, tenía amigos que los había conocido en el mar. Trabajaba en una casa de hamburguesas, de marca buena, Mc Donalds. Su proyecto: ser dueño.

No quiere tener hijos. La familia para él son los amigos que se encontraban en la esquina, un barco viejo. Hay animales nomás. Si ven un buzo salen corriendo.

Conoce a una Bob Esponja, Tiara, también de 19 años, morocha de ojos marrones. Estudiaba y trabajaba, vendía ropa de marca. Trabajaba también en el fondo del mar, porque el fondo del mar es un mundo aparte para ellos. Eran diferentes. Se enamoran y se van a la casa de Bob Esponja que ya estaba completa, porque antes vivía solo y tenía todo. Pensaban tener hijos pero más adelante, porque eran muy chicos, quieren conocerse, ser más grandes, 25 ó 27 años. Tuvieron un sólo chico, un nene.

Bob Esponja no es una creación de estos jóvenes; es un personaje de dibujos animados que fue tomado por los participantes del Taller mediante una apropiación metafórica. Bob Esponja vive en el fondo

del mar y, como expresaron los jóvenes al relatar la vida del personaje y de su enamorada, “[Tiara] trabajaba también en el fondo del mar, porque el fondo del mar es un mundo aparte para ellos. Eran diferentes”. El aislamiento que viven los jóvenes, la exclusión por ser diferentes, lo representaron en este mundo subacuático que está alejado del resto de la sociedad.

Al hablar de los anhelos de sus personajes, los jóvenes también plantearon sus propios deseos. El deseo de Bob Esponja es “ser dueño”, lo que puede traducirse, según Svampa (2005), en ser “sujeto propietario”³, para entrar al sistema, para ser *ciudadano*. El de su novia es trabajar; ella “vendía ropa de marca”, era empleada, pero no de cualquier lugar, sino de uno que le otorgara prestigio para entrar al mercado y para constituirse como ciudadana.

Reflexiones finales

El contexto en el que actualmente se encuentra la juventud es el de una sociedad capitalista, con una gran desigualdad económica, política y social, determinada por el mercado que, con un juego de ofertas y de demandas, genera una notoria diferencia y una consecuente exclusión de quienes no forman parte del consumo. Sumado a esto, los jóvenes se encuentran en

una etapa de la vida en la que la libertad, la fragilidad, la vulnerabilidad y el miedo se entrelazan. En esta trama es donde deben construir su identidad y desarrollar su subjetividad.

De manera continua, los jóvenes están expuestos a ofertas de consumo a las que, gran cantidad de veces, no pueden acceder legítimamente. Consumir estos productos otorga cierta identidad, da un lugar en la sociedad, permite identificarse con los pares y sentir la pertenencia a un grupo. Pero a pesar de que las ofertas son universales, las posibilidades de acceso no son las mismas para todos. Entonces, ¿qué sucede con los jóvenes que son atormentados por una constante oferta, pero que no tienen la posibilidad de acceder a lo que se ofrece? ¿Pierden su carácter de ciudadanos?, ¿desde qué lugar construyen su subjetividad?

El joven que no puede acceder al consumo queda al margen del sistema, es diferente de los que sí pueden; espera, entonces, la discriminación, la estigmatización y la marginación; es el aislado, el expulsado, el no-ciudadano. Los jóvenes nacidos en medios sociales desfavorecidos, sin posibilidad real y legítima de consumir, en muchos casos acceden a él por vías ilegales, lo que termina en su privación de la libertad. Mayormente, son sujetos que vienen con una trayectoria de

vulneración de derechos básicos, como salud, educación, trabajo, contención, amor, confianza, y que no pueden conformarse como sujetos y como ciudadanos. Son sujetos excluidos, convertidos en objetos por la mirada de muchos, marginados por ser distintos, por no formar parte de un sistema.

En las experiencias compartidas queda en evidencia, por un lado, que los jóvenes anhelan acceder a cierto consumo, como Levi's, Mac Donald's y la ropa de una casa de marca; por otro, la necesaria inclusión social que reclaman, manifestada en la metáfora del mundo subterráneo, no sólo por estar aislados, sino por encontrarse debajo del resto. Las palabras "somos diferentes" subrayan esta discriminación.

Incluidos en un mecanismo de normalización, estos sujetos están sometidos a procesos de desubjetivación y de homogeneización. Necesitan, evidentemente, emular gustos sociales y culturales, costumbres, modas propias de los jóvenes aceptados por la sociedad, incluidos en el sistema, ciudadanos, para construir su subjetividad. Los jóvenes que quedan al margen construyen su identidad desde prohibiciones, impedimentos y discriminaciones. Es importante, entonces, propiciar la palabra, la escucha y el diálogo; entender que son sujetos que piensan, sienten, desean y temen de manera indi-

vidual, pero que muchas veces no tienen recursos simbólicos, afectivos y materiales para manifestarlos.

El arte es una herramienta eficaz para vehicular la expresión, dar lugar al diálogo, fomentar la autoestima y afianzar los lazos sociales, todas ellas variables necesarias para la construcción subjetiva de los sujetos que las instituciones y su consecuente aislamiento suelen quebrantar. Por esto, la propuesta de realizar talleres de arte para una parte de la población con alto grado de vulnerabilidad se presenta como un posible aporte a la reconstrucción subjetiva de los jóvenes. Estos talleres facilitan recursos simbólicos que les permiten comunicarse, dar lugar a un hacer creativo, alejado de las prohibiciones e imposibilidades, y crear mundos (Jiménez, 2006). Se fomenta la creatividad en pos de no acotar las realizaciones a meras reproducciones, sino de generar creaciones únicas y auténticas. Se percibe, de este modo, un aumento de la autoestima, una mirada más positiva sobre sus producciones y sobre ellos mismos. Todas estas herramientas pretenden contribuir a una posible inclusión social e intentar mostrarles que es factible ubicarse desde otro lugar en el mundo, vincularse a la sociedad de otro modo y entender que la producción propia también puede ser incluida en el mercado y en la sociedad.

Notas

1 Este trabajo se desprende del Proyecto de Investigación "Arte e inclusión social. Nuevos paradigmas" (2011-2014) que es, a su vez, una continuación del Proyecto "Arte, comunicación e integración. Nuevos paradigmas de la práctica docente en ámbitos no convencionales" (2007-2010), ambos pertenecientes al Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas

Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

2 En el marco del proyecto, dirigido por la Lic. Verónica Dillon, se dictaron clases semanales de dos horas en los talleres de Escultura y de Grabado y Arte Impreso (FBA), de las que participaron niñas y jóvenes del Hogar Asistencial Arrullo y varones de los Centros de Contención Villa Carlos Pellegrini, Almaguer y Cas-

tillito de Abasto, y de los Centros Pelletier y Casa del Niño La Plata, de la ciudad de La Plata.

3 Maristella Svampa (2005) clasifica a la ciudadanía desarrollada en la Argentina en la década del 90 en tres categorías: sujetos propietarios, sujetos consumidores-usuarios de bienes y servicios, y sujetos que no acceden, a los que le otorga el carácter de no-ciudadanos.

Bibliografía

- Díaz Posse, M. (2012). "Juventud y mercado: consumo o exclusión". En: *Arte e investigación*, 14 (8). La Plata: FBA, UNLP.
- Fajardo Fajardo, C. (2005). "Aproximaciones a los cambios operados en la estética de la era global". En Iliana Hernández García (comp.). *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Jiménez, J. (2006). *Teoría del Arte*. Madrid: Tecnos.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

El diseño artístico de la revista *Claridad*

María Cristina Fukelman

// Profesora Titular de Historia del Arte IV-V, Profesora Adjunta de Arte Contemporáneo e integrante del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Víctor Raúl Haya de la Torre fue el fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), un partido político de proyección internacional que pretendió establecer en el Perú un “nuevo espíritu” social, intelectual y artístico.

Su pensamiento se plasmó en la revista *Claridad*, desde la cual se reivindicaron los derechos de los obreros, se explicitó la adhesión al movimiento reformista universitario argentino y se reivindicó la corriente indigenista.

El artículo analiza el diseño artístico de la publicación, a la que considera una revista de vanguardia, y el modo paradójico en que el arte clásico convivió con la contestataria editorial de sus artículos.

Palabras clave

Revistas culturales - *Claridad* - Arte - Diseño - Política

La década del veinte resultó un momento propicio para el surgimiento de las vanguardias literarias en Latinoamérica. En un contexto internacional caracterizado por la ruptura de los paradigmas estéticos tradicionales, por el pensamiento y el accionar de los movimientos europeos vanguardistas y por los cuantiosos conflictos sociales, los intelectuales y los escritores americanos plasmaron en sus obras la situación conflictiva y la ansiedad de cambios en las que se vieron inmersos. De esta manera, dieron inicio a las revistas culturales de vanguardia.

Para extender el pensamiento reformador, en Perú se desarrolló un programa

editorial que sus actores sostuvieron por toda Latinoamérica, una empresa para la que contaron con colaboradores en diferentes países. Víctor Raúl Haya de la Torre, director de *Claridad* entre 1923 y 1928, y José Carlos Mariátegui, director de la revista *Amauta*, entre 1926 y 1930, tuvieron a su cargo las editoriales más contestatarias de este país y buscaron expandir por todo el continente el “nuevo espíritu” que ellos, entendieron, estaban gestando.

Para el investigador Rubén Hitz, “pareciera que las inquietudes de estos movimientos renovadores latinoamericanos se canalizan hacia 1922 –año clave en la



Figura 1. Tapa de la revista *Claridad* N.º1 (1923)

emergencia de estas primeras vanguardias— en una acelerada sucesión de manifiestos, exposiciones y polémicas”. Y agrega: “Se nota la intención de marcar no sólo lo novedoso, lo ‘moderno’, sino también lo nacional [...] intención que se ve concretada tanto en la plástica y en la música, como en la literatura que incluye en la vanguardia importantes tendencias regionalistas” (Hitz, 2008).

La vanguardia peruana

Para hallar la vanguardia en Perú se deben rastrear los postulados temáticos que se plasmaron en los escritos literarios de las revistas culturales *Amauta*, *Mundial*, *Claridad* y del periódico *Labor*.

Jorge Schwartz, en su libro *Las vanguardias latinoamericanas* ([1991] 2002), denominó a las vanguardias como un “mosaico de paradojas”, carácter evidente de la diversidad de pensamientos de los intelectuales que conformaron dichas revistas.

Quien insista en proceder al corte sincrónico deberá registrar, a veces en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo modernoso y de lo

modernoside con toda su babel de signos tomados en un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica, mezcladas con acusaciones al imperialismo que, desde siempre, atropelló a los pueblos de América Latina (Schwartz, [1991] 2002).

Schwartz establece una clasificación entre “revistas de vanguardia” y “revistas de modernización”. Las primeras, hechas de un arte “comprometido” con la sociedad en la que se encontraban inmersas; las segundas, productoras de un tipo de “arte por el arte mismo”. Esta división se sustenta en los postulados de Saint-Simon¹ y de Charles Fourier², quienes plantearon dos modos de entender el arte: el primero consideraba que el arte debía orientarse a fines sociales de alcance funcional, utilitario y didáctico; el segundo, por el contrario, planteó un fraccionamiento entre la producción artística y las temáticas sociales.

Claridad estuvo fuertemente emparentada con la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), los movimientos socialistas, la Reforma Universitaria y las revoluciones mexicana y rusa, y por las temáticas que desarrolló puede ser considerada vanguardista.

Se advierte en el carácter renovador de *Claridad* dicha intención vanguardista. Así lo expresó Enrique Cornejo Koster en el segundo número de la publicación:

Una nueva conciencia se está originando en los pueblos, una conciencia más justa, más noble y la Universidad, en lugar de defender las cosas, las instituciones y las ideas del pasado, debe tender a fortalecer y a difundir la nueva conciencia de los pueblos (Cornejo Koster, 1923)³.

La revista *Claridad*

Su director, Víctor Raúl Haya de la Torre, fue el fundador y el líder histórico del Partido Aprista Peruano. De allí que la revista se conformara como una publicación radical obrero-estudiantil, órgano de la juventud libre del Perú y de las universidades populares.

El escritor fue influenciado por el ensayista González Prada, quien “pensaba que la lucha puramente política debía ser reemplazada por la protesta social encaminada hacia la reforma completa del Estado y, sobre todo, a la transformación de la situación de los indios” (Ferrerira de Cassone, 2008). A partir de las ideas de este escritor, Haya de la Torre se aproximó al pensamiento anarquista, el cual complementó con sus conocimientos marxistas.

[Haya de la Torre] admiraba el socialismo reformista del Partido Laborista inglés, el sindicalismo alemán y el holandés. Asimismo, le atraía el nuevo nacionalismo chino de Sun Yan Tsen y la lucha no violenta de Mahatma Gandhi contra el imperialismo inglés, como así también los conceptos aportados por el relativismo científico de Albert Einstein (Ferrerira de Cassone, 2008).

Claridad contó en América con el auspicio de José Ingenieros, Eugenio Debs, Jorge Nicolai, José de Vasconcelos y Alejandro Korn, entre otros. Asimismo, tuvo como redactores honorarios a los argentinos Gabriel del Mazo, Horacio H. Trejo, Eduardo Araujo y Julio Prebich, en Buenos Aires;

Sebastián Soler, Jorge Orgaz y Guillermo Ahumada, en Córdoba; Gregorio Paz, Luis Di Filippo y Antonio Benítez, en Rosario; Marcelo Constenla, en Tucumán; Eduardo Lazcano, en La Plata; y Mauricio Boljover, en Santa Fe. Esta colaboración se pudo efectuar debido a la extensión a lo largo del continente de un “nuevo espíritu” renovador que, tanto desde el movimiento estudiantil como por el afianzamiento de partidos políticos como el socialismo y el aprismo en germen, sostuvieron un programa editorial que proponía mantener dicho espíritu en pugna.

La estética contestataria

La estética de la portada de la revista resulta paradójica en comparación con las notas editoriales y con el carácter representativo que esta adquirió, tanto del movimiento obrero como del movimiento reformista universitario [Figura 1].

La tapa de *Claridad* exhibió un carácter racional y armonioso, presente en una distribución equilibrada de sus elementos constitutivos, así como, también, en la elección de formas geométricas para el diseño de las ilustraciones, que aportaron un clima de estabilidad y de orden, sólo interrumpido por el contenido temático de sus páginas. Debido a ello, no se puede hablar de una vanguardia estilística en el diseño de la revista, puesto que la misma presenta características convencionales. No pareciera existir, en un principio, una razón clara para la utilización del mundo grecolatino en las ilustraciones de la publicación, ya que ello no se identifica con los sectores a los cuales se dirigió: la cultura proletaria, el campesinado, el movimiento obrero y el reformismo estudiantil.

El arte clásico convivió con la contestataria editorial. En el retiro de tapa del primer número se expresó: “Claridad no tiene subvenciones. Su vida depende del aliento de los hombres libres. Hagamos la Revolución en los espíritus”. Acompañó dicha página un grabado en plenos planos, que hacía alusión a la figura de Henry Barbusse, con un rótulo que agregaba: “El fundador de la Internacional del pen-



Figura 2. Primera página de *Claridad* N.º 1 (1923)

samiento”. Se obtiene, de esta forma, un primer indicio de la ideología y de la propuesta del director de la revista. Con posterioridad se fueron agregando nuevas secciones, como “Página de la mujer”, “Página de los estudiantes”, “Página de los estudiantes del mundo”, “Página de Henry Barbusse”, “Página del Proletariado organizado”, entre otras [Figuras 1 y 2].

Los artículos de *Claridad* se dividen entre reivindicaciones proletarias y revoluciones estudiantiles. Entre ellos se encuentran: “Página del Proletariado Organizado”, “Página de la Universidad Popular Gonzales Prada”, “Página del Plata”. Los acuerdos de la última Convención Universitaria Argentina”, entre otras. Del tono de los artículos y las imágenes que los acompañaron se desprende una segunda paradoja, ya que los motivos seleccionados son clásicos o neoclásicos, lo que en una primera interpretación resulta poco adecuado para ilustrar el espíritu revolucionario que postulaban los escritos; sin olvidar que dichos motivos han sido asociados históricamente con una élite legitimadora del arte academicista que se distancia del indigenismo, del campesinado y, más aún, del carácter renovador de la reforma universitaria [Figura 3].

Juan Carlos Mariátegui y la práctica revolucionaria

El diseño y el gusto europeo en las imágenes utilizadas por *Claridad* resultan extraños si se comparan con el carácter editorial que expresó la publicación:

Claridad no cumpliría su programa de acción en toda la amplitud que le impone la responsabilidad de su misión periodística sino pudiera llamarse, enorgullecida, vócer del proletario y de sus organizaciones organizativas. Bien entendido que no damos este carácter a las caducas instituciones obreras oficiales traficantes del electorado político, envilecidas de sometimiento y de inconsciencia. Tras de ese proletariado de levita genuflexo y retórico, vive henchido de rencores y de rebeldías la gran masa del auténtico proletariado en lucha. Queremos que en estas páginas vibren sus inquietudes y hallen ecos sus voces de esperanzas, que son las nuestras, que son las de todos los trabajadores del mundo (*Claridad* N.º 1, 1923)⁴.

Se puede encontrar la relación causal de las ilustraciones presentes en la revista si se profundiza sobre las acciones concretas

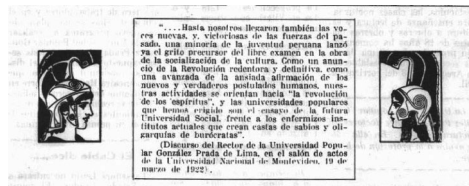


Figura 3. Motivos presentes en las páginas de Claridad (1923)

que llevar a cabo los hombres que la integran. Los mismos, al formar parte del mundo académico universitario y proponer cambios desde lo educativo y lo pedagógico, pudieron haber encontrado en el mundo grecolatino la erudición y la ilustración propicias que los identificara en sus páginas.

Ejemplo de ello fue la Universidad Popular González Prada, la cual sostuvo un plan de alfabetización del proletariado que incluyó, en el campo artístico, la formación en música clásica europea. En dicho plan, participaron, asimismo, maestros quechuas que alfabetizaron a los pueblos originarios.

La vida de los grandes músicos y la ejecución de sus mejores concepciones alternan obligatoriamente con los cursos diarios. La vida y la obra de los más altos poetas y literatos representativos, la lectura de sus más bellas páginas son objeto de principal interés. Los resultados de esta difusión de cultura artística, muy particularmente en la música, han sido óptimos. Es frecuente ver en los conciertos oficiales caballeros de frac y señoras de gran toilette, dormidos o inatentos mientras vibra el alma de

Beethoven; en las Universidades Populares es harto difícil encontrar un obrero en tal estado. En el último ciclo de labores fue notable tanto en Lima como en Vitarle el interés por la música de Chopin (*Claridad* N.º 1, 1923)⁵.

Otra preocupación que aquejó a los miembros de *Claridad* fue la crisis de los modelos educativos universitarios, debido a que se carecía de docentes preparados para el tipo de universidad que ellos pretendían formar. Es curioso encontrar que, entre los tantos maestros que les parecieron ejemplares, citaron a Domingo F. Sarmiento como uno de los modelos a imitar.

Vuelve la Cátedra de Pedagogía a ser expresión de insuficiencia absoluta. Todas las Universidades de América han renovado integralmente este curso, porque cobra relieves singulares en este momento del mundo. Aquí continuamos como hace diez años, escuchando explicaciones que saben a discursos parlamentarios de hace un decenio, cuando todavía se creía en la oratoria de los políticos profesionales. ¿Qué hay de las nuevas pedagogías? ¿Por

qué no se hace mención de la estupenda obra de Sarmiento? ¿Por qué se calla el movimiento educacional de Rusia, aunque fuera para denigrarlo? ¿Por qué no se habla de la nueva ley de instrucción mexicana? ¿Por qué no se cita a Ernesto Nelson, a Vas Ferreyra, a Ortega y Gasset a Miguel de Unamuno a Bertrand Russel a Elem Key? ¿Por qué no se habla del movimiento racionalista de Ferrer? ¿Por qué no se hace mención del movimiento de Reforma Universitaria de Argentina sobre la que ya hay escritas obras y estudios y una legislación? Todo alumno, todo hombre que le interesen estos problemas que son vitales para el Perú, puede concurrir a la Facultad de Filosofía y Letras y oír (*Claridad* N.º 1, 1923)⁶.

El carácter educativo invadió las páginas de la revista. Ciertas notas se acompañaron con una frase célebre que se relacionó con el tema en cuestión. Encontramos, así, las palabras de Sarmiento, en frases como: "¡Bárbaros, las ideas no se degüellan!"⁷, o las de Unamuno, al decir: "Cosa triste era esa juventud respetuosa adulatora de los hombres viejos y de las fórmulas viejas del mundo viejo todo,

envanece del sol que reseca sus molles⁸, entre otras.

La figura de Carlos Mariátegui resultó sumamente importante para la revista, ya que no sólo colaboró como columnista sino también en el dictado de cursos en la Universidad Popular González Prada. La editorial valoró la participación de este pensador, director de *Amauta*, enunciando “Todo comentario a la importante labor en revelación de este estudioso y brillante escritor está de más⁹”.

En el segundo número Mariátegui colaboró con un artículo sobre la crisis de ideas y de maestros en la Universidad Peruana. Mencionó catedráticos ejemplares de la búsqueda nueva universidad, como Miguel de Unamuno y Eugenio D’Ors, en España; Albert Einstein, Oswald Splenger y Nicolai, en Alemania; Enrique Leone y Enrique Ferri, en Italia; y José Ingenieros, en Argentina. Pero resaltó que la Universidad Peruana no tenía profesores adaptados a los cambios de renovación estudiantil.

Los aportes de este pensador fueron trascendentes para los objetivos de los fundadores de *Claridad*, ya que juntos formaron un frente ideológico que reforzó las metas reformistas por medio del partidismo militante y la difusión de sus pensamientos en revistas culturales que se expandieron por Latinoamérica. Ambos se adjudicaron la representación de los sectores populares y coincidieron en la necesidad de la acción revolucionaria contra la dominación oligárquico-imperialista.

Fernanda Beigel (2006), una investigadora que profundizó en el pensamiento de Mariátegui, señala que su labor consistió en establecer un “editorialismo programático”, que tendió sus redes por Latinoamérica. Al decir de la investigadora, Mariátegui se vinculó con la Argentina por medio de su relación con Samuel Glusberg (Enrique Espinosa) y con la Revista *Claridad* (1926-1941), así como, también, estableció relaciones con *Repertorio Americano*, de Costa Rica; con *Contemporáneos*, de México; y con Bolivia. De igual importancia fue la red que generó en el interior de Perú:

La red editorialista que dirigió entre 1925 y 1930 vino a canalizar todo un movimiento cultural nuevo, y generó diversas iniciativas que intentaron legitimar nuevas corrientes y contribuir al desarrollo de obras literarias y plásticas inspiradas en el espíritu del “arte nuevo” (Beigel, 2006).

En su propuesta editorial intentó aunar este arte, producto de un “nuevo espíritu” que se habría conformado como consecuencia de la Reforma Universitaria y las revoluciones mexicana y rusa, y dirigirlo al sector proletario, las voces silenciosas de pueblos originarios, los estudiantes y los escritores que estaban vivenciando una década de cambios.

Desde Perú, intentó conformar una red editorial latinoamericana por medio de la cual expandir su proyecto de renovación, cultural e ideológico.

La participación de Mariátegui en el ámbito de la prensa no se restringía a la confección de cada número de sus revistas, o a la redacción de los artículos semanales que publicaba en *Varietades* o en *Mundial*, sino que se extendía a la consolidación de una red internacional y a la constitución de una empresa editorial destinada a la publicación de autores locales y extranjeros. La labor de difusión del trabajo creativo de los peruanos en el exterior, y de los más importantes exponentes de los intelectuales del resto del mundo en el país andino, excedía los intereses de una revista doctrinaria, pues intentaba “insertar al Perú en el mundo”. La atención de Mariátegui a estas redes y a estas empresas editoriales tenía que ver con su función como centro de militancia social y de elaboración de un programa socialista para su país (Beigel, 2006).

El accionar de Mariátegui en *Claridad* le permitió expandir sus ideas reformistas mediante este editorialismo programático, que motivó redes literarias de renovación. Esto se puede observar, posteriormente, en el surgimiento de la revista aprista *Claridad*, en la Argentina, y en la participación que tuvo en ella Víctor Hugo Haya de la Torre.

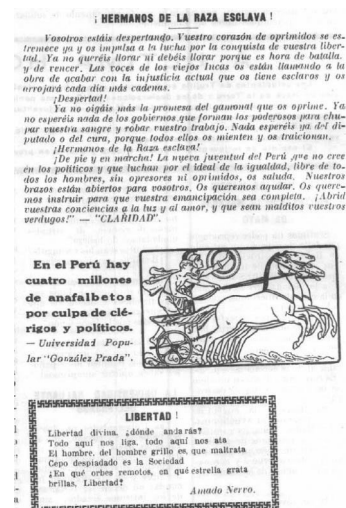


Figura 4. Motivo que ilustra el artículo “Hermanos de la raza esclava”. *Claridad* N.º2 (1923)

Consideraciones finales

Lo expuesto demuestra la importancia radical que tuvo el accionar de Víctor Haya de la Torre desde la dirección de la revista *Claridad* en la propuesta revolucionaria del Perú. La revista aunó los ideales políticos del proletariado obrero con la vitalidad del movimiento universitario a fin de producir un quiebre en la sociedad peruana de la década del veinte.

Pese a ello, el diseño artístico de la revista permaneció ambiguo y paradójico. Así se observa en la nota titulada: “¡Hermanos de la raza esclava!”, incluida en el segundo ejemplar de la revista.

¡De pie y en marcha! La nueva juventud del Perú que no cree en los políticos y que lucha por el ideal de igualdad, libre de todos los hombres, sin opresores ni oprimidos, os saluda. Nuestros brazos están abiertos para vosotros. Os queremos ayudar. Os queremos instruir para que vuestra emancipación sea completa. ¡Abrid vuestras conciencias a la luz y al amor y que sean malditos vuestros verdugos!¹⁰

El texto se ornamentó con la imagen de un carro romano llevado por dos soldados en

actitud de batalla. Este gesto, que ilustró el tono de la nota, perteneció a una sociedad extraña a la peruana y que poco tuvo que ver con los aires de renovación que se postulaban en el manifiesto. Si bien se puede identificar al mundo grecorromano con atributos como la razón y el arte –los cuales fueron compatibles con la intención de “instruir” al proletariado para su emancipación completa–, el modo en que se enunció el artículo resultó ambiguo y paradójico [Figura 4].

Pese a estas divergencias y convergencias, la existencia de *Claridad* fue de suma importancia al momento de construir un país contestatario y transformador del contexto opresor en el que se encontraba inmerso. En ese sentido, Florencia Ferreira de Cassone menciona:

Se pueden seguir en la revista las nuevas condiciones de la lucha ideológico-política y la evolución de Haya hacia un socialismo nacional, que buscaba la transformación y el desarrollo de su país. Dejó, pues, en *Claridad*, una interpretación “aprista” del Perú y su historia, con una visión del indio, del tema agrario y de la proyección continental que perduró más allá de los fracasos políticos del Aprismo.

Por eso al revisar las páginas de los apristas en *Claridad* y hacer una valoración de conjunto, creemos que ese período constituyó una etapa fecunda y creativa de esa trayectoria, en la cual el fundador del APRA y los líderes que lo acompañaron, ensamblaron la sustentación filosófica e histórica de la doctrina, la cual expusieron con esmero y rigor, asumiendo América como

ideario y pasión, centro de todos sus desvelos y acciones.

Gracias a la tribuna excepcional que fue *Claridad*, los lectores de todo el continente pudieron conocer esa travesía político-intelectual, que hoy constituye parte sustancial de la historia de las ideas políticas de la Argentina y de nuestra América (Ferreira de Cassone, 2008).

El siguiente pensamiento de Schwartz explícita en forma coincidente el objetivo que persiguió *Claridad* en su accionar: “Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Éste es el legado verdaderamente radical del *espíritu nuevo* que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales” (Schwartz, 2002).

Notas

- 1 Saint-Simon (1760-1825) fue el creador del socialismo utópico. Postuló la necesidad de una vanguardia artística cuyo objetivo era revolucionar la sociedad, por ello el arte debía ser funcional y utilitario.
- 2 Charles Fourier (1772-1837) fue contemporáneo a Saint-Simon y opositor a sus ideas. Separó el campo artístico de la política postulando la producción del “arte por el arte” mismo, ideas que influenciaron fuertemente el accionar anarquista.

3 “La Universidad baluarte del pasado”, *Claridad* Nº 2, p.19.

4 “Página del proletariado organizado”, p. 7.

5 “Página de la Universidad Nacional González Prada”, p. 10.

6 “La voz de los estudiantes. Lo que se piensa en la Universidad”, p. 22.

7 *Claridad* Nº 1, p.11.

8 *Claridad* Nº 2, p. 8.

9 *Claridad* Nº 2, p. 9.

10 *Claridad* Nº 2, p. 20.

Bibliografía

- Beigel, F. (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en Latinoamérica*. Buenos Aires: Biblos.
- Hitz, R. (2008). “Martín Fierro en la vanguardia argentina”. En Elizalde, L. *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. México: Universidad Nacional de Morelos.
- Schwartz, J. ([1991] 2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes de Internet

- Ferreira de Cassone, F. (2008). “El APRA y su proyección americana a través de la revista *Claridad* (1926-1941)”. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/34901516/EL-APRA-y-su-proyeccion-americana-a-traves-de-la-revista-Claridad>
- Revista *Claridad* (1923). Ejemplares 1 y 2. Disponibles en <http://es.scribd.com/doc/48151134/Claridad-1> y <http://es.scribd.com/doc/48151310/Claridad-2>

La producción de impresos en la formación de grado

Lorena Gago

// Cátedra Grabado y Arte Impreso Básica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo analiza la inclusión de recursos digitales en los procesos de enseñanza-aprendizaje del Taller de Grabado y Arte Impreso Básico de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). El trabajo de campo incluyó el registro de las prácticas áulicas y la realización de entrevistas a docentes y a estudiantes de los cuatro niveles anuales y de la instancia de elaboración de tesis en el caso de la Licenciatura.

Se presentan en este artículo los resultados parciales alcanzados y la interpretación de los rasgos regulares y discontinuos del universo de estudio, sobre la base del material obtenido en la observación participante de las clases.

Palabras clave

Impresos - Prácticas - Discursos - Procedimientos digitales

Mi labor como becaria (beca de Retención de Recursos Humanos) está enmarcada en el proyecto acreditado dentro del Programa de Incentivos “Las herramientas digitales; aportes estéticos, técnicos y pedagógicos al Arte Impreso”, dirigido por Horacio Beccaria e integrado por profesores de la Cátedra Grabado y Arte Impreso Básica. Desde 1985, la Cátedra sostiene una línea de investigación y de docencia que le ha permitido introducir en las prácticas de taller nuevos procedimientos que conviven con las técnicas tradicionales¹. Tomamos esta trayectoria de indagación como antecedente de nuestros interrogantes actuales y a través de ellos nos proponemos abordar las transformaciones que implica, en la disciplina

que enseñamos, la utilización de recursos informáticos.

El proyecto que llevo adelante como becaria busca explicitar estrategias innovadoras para la enseñanza y el aprendizaje de la plástica de la Cátedra Grabado y Arte Impreso, materia que se propone cuestionar los criterios de validación dominantes para la realización de obras visuales y generar la apertura hacia directrices educativas que estimulen la creación original y den lugar a las propuestas del arte contemporáneo.

Como desarrolla López Anaya, se entiende por arte contemporáneo al producido desde 1955. Sin embargo, “tal contemporaneidad se define más por actitudes que por fechas” (López Anaya,

2003). Este crítico de arte señala que ya Duchamp, a principios del siglo xx, puso en cuestión los criterios tradicionales del campo artístico, un cuestionamiento que a su entender se relaciona con la aparición de un paradigma que sustituyó al paradigma clásico (fundado en la figuración) y al paradigma moderno (basado en la expresión). Se originó así un “nuevo paradigma: la continua y nunca acabada re-definición del arte” (López Anaya, 2003). Tal redefinición se contrapone a las pautas tradicionales del “buen gusto” y abarca una serie de cambios culturales que son reflejados por el artista contemporáneo.

Al respecto, el autor puntualiza:

La más reciente adquisición de las artes visuales es producto de la revolución digital de la última década. Con el uso de la computadora todas las imágenes, producidas con cualquier medio de registro, fijo o en movimiento, pueden ser integradas, mezcladas e intervenidas. Esta tecnología acelera la desaparición de los límites de cada disciplina [...]” (López Anaya, 2003).

En el marco de la Cátedra Grabado y Arte Impreso Básica, la tecnología digital ha causado una renovación disciplinar.

Registros del *Diario de campo*

Durante el ciclo lectivo 2012 realicé trabajo de campo en el Taller en el que se desarrollan las actividades de la Cátedra Grabado y Arte Impreso Básica, que abarca cuatro niveles anuales y una última instancia de elaboración de tesis para aquellos alumnos que cursan la Licenciatura.

El trabajo comprendió la observación participante de clases y la realización de entrevistas. Para el registro de lo acontecido en las clases elaboré un Diario de Campo, documento que contiene “descripciones densas”² de situaciones áulicas dadas en los grupos de Básica 1, Básica 2, Básica 3, Básica 4 y en la instancia de elaboración de tesis.

Las descripciones realizadas durante el trabajo de campo se sistematizaron

en torno a tres dimensiones: cuál fue la propuesta pedagógica del docente, qué ocurrió en cada momento del proceso de enseñanza-aprendizaje (motivación, desarrollo y evaluación) y cómo fueron las fases de producción de los estudiantes (bocetado, avances y producción final). Operando sistemáticamente sobre la muestra obtenida busqué contextualizar el modo en que los estudiantes usan las herramientas informáticas. Es decir, bajo qué criterios pedagógicos están inmersas sus prácticas, y de qué modo articulan el uso de la computadora con el conjunto de su trabajo.

La perspectiva pedagógica

En la Cátedra que enmarca las prácticas objeto de estudio, la perspectiva pedagógica puede identificarse con el constructivismo. Este posicionamiento respecto a la educación se evidencia, especialmente, en la constante convocatoria que hacen los profesores a los saberes previos de los estudiantes, así como en la invitación a la investigación activa y creativa con la finalidad de desarrollar temáticas y experimentar técnicas.

Edgar Salgado García afirma:

El enfoque constructivista supone que la construcción de conocimientos surge como un impulso interno. Una característica inherente al ser humano es su necesidad de dar sentido, de otorgar significado, de encontrar una estructura en los fenómenos y en las cosas. Es en este sentido que se concibe uno de los principales puntos del constructivismo: que no hay una “transmisión” de conocimientos desde un docente a un aprendiz, sino que el proceso de construcción de conocimientos es interno, es propio de cada persona, y que el papel del profesor consiste en facilitar las condiciones para que este se dé adecuadamente (Salgado García, 2006).

El incentivo para la apropiación intencional de los materiales de los cuales parten los estudiantes para realizar sus imágenes surge ya en Básica 1. En la primera etapa del año, se propone realizar trabajos por medio de la fotocopiadora y

del escáner. Los estudiantes deben generar producciones visuales por medio del registro de la huella que cada máquina permite obtener de objetos, del cuerpo humano y de imágenes planas preexistentes. Con frecuencia, estas imágenes planas preexistentes son tomadas por los alumnos de diarios, revistas, libros e incluso bajadas de Internet.

Abierta la posibilidad de tomar diversos tipos de imágenes como punto de partida, una de las jefas de trabajos prácticos les propuso a los estudiantes que trabajaran con contenidos que aludieran a su mundo cotidiano. Con “imágenes que tenemos incorporadas pero no las hacemos conscientes... Imágenes que vemos cotidianamente y vamos incorporando. Ustedes traen algo, vean alrededor”, dijo la profesora.

En una clase posterior, la docente hizo mención específica a las imágenes bajadas de la web: “Cuando traen una imagen de Internet, el que hizo esa imagen comió, se vistió, se levantó de otra manera. Ustedes la tienen que resignificar para que sea de ustedes, para que tenga otro sentido”.

Estas indicaciones se pueden interpretar como estímulo a tener una relación dinámica y creativa con la cultura. Néstor García Canclini define la cultura como “la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o la reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a reproducir o a transformar el sistema social” (García Canclini, 1984). Con sus dos intervenciones dirigidas a todo el grupo de alumnos la jefa de trabajos prácticos enfatizó la importancia de profundizar en cómo cada estudiante interioriza su entorno y puede generar, alrededor de esa interiorización, la construcción discursiva³.

En el marco de esta tendencia pedagógica, recién ejemplificada, encuentro similitudes y distinciones entre los diferentes niveles estudiados. Las comparaciones que hice arrojan, por ejemplo, que los equipos docentes de las Básicas 1, 2 y 3 comparten patrones de trabajo. Estructuran el ciclo lectivo a partir de lo dispuesto por el Programa de Estudios anual y dan marcada importancia a la

actividad en grupo. En cambio, en Básica 4 y durante la etapa de realización de la tesis se habilita una mayor toma de decisiones para que el estudiante desarrolle su propuesta personal.

El proceso de enseñanza-aprendizaje

Sobre los momentos del proceso de enseñanza-aprendizaje, en todos los años que comprende el Taller destaca una motivación que ofrece orientaciones conceptuales y técnicas sobre la disciplina y sus convenciones. Además se realizan evaluaciones personalizadas y la propuesta de integración entre procedimientos manuales, fotomecánicos y digitales.

Respecto al uso de la computadora, en la primera etapa del año se les planteó a los estudiantes de Básica 1: “Es una herramienta que me va a ayudar a hacer una imagen, lo que no quiere decir que después no haga retoques manuales. Hagan un trabajo mixto”. Esta perspectiva de incorporación de lo digital se continúa en los niveles siguientes. Con marcada frecuencia se fomenta el uso de programas digitales asociados con intervenciones hechas a mano. De esta manera, se legitima el uso de un recurso que abre nuevas posibilidades para la producción de impresos; un recurso que está presente tanto en el procesamiento de bocetos, como en la producción final de estampas por medio de impresoras digitales.

En relación con la motivación, los profesores también destacan la importancia de la intencionalidad puesta en la producción de una imagen y promueven la experimentación. “Noto una repetición. Encontraste la vorágine de trabajar. Tendrías que parar un poco la fábrica y ver qué variantes encontrás. Que no sea todo lo mismo”, fue la apreciación del titular de la Cátedra a una alumna de Básica 4. Este tipo de comentarios, orientados a que los estudiantes eviten la repetición en su producción plástica, fue recurrente en todos los niveles que comprende el Taller. Incluso en Básica 1, nivel en el que se pauta que se hicieran tirajes⁴ de las distintas técnicas abordadas, se previó que hubiera una reconstrucción constante de las imá-

genes por medio de operaciones gráficas. Estas operaciones comprendieron formas de exploración propuestas como disparadores de la búsqueda creativa a partir de una matriz. Por ejemplo: traslación, rotación, rebatimiento, compartimentación, selección de fragmentos, impresión sobre distintos soportes. Al respecto, una estudiante afirmó que, para todas las técnicas, la propuesta era trabajar considerando “el momento de impresión como una instancia de experimentación”.

En cuanto al desarrollo, es continuo el trabajo, guiado por los profesores, de integración entre significativo y significativo. Se hacen análisis compositivos de las producciones de los alumnos, reflexiones sobre el dispositivo adecuado para mostrarlas y búsquedas de transformaciones que trasciendan las oportunidades de repetición que brindan el grabado y el arte Impreso. Al acercarse a los últimos años, el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje implica cada vez más que la técnica debe estar supeditada al tema que sirve de referencia a las obras.

Con respecto a la evaluación, en todos los niveles tiene la característica de ser permanente, con revisiones clase a clase y con entregas parciales y finales. La evaluación es considerada una instancia de estímulo para el aprendizaje, en la que además de valorar la producción plástica, se ejercita sobre la conceptualización de la práctica. Implica de esta manera un análisis constante del proceso de trabajo del estudiante a través del cual se va seleccionando lo que se considera más acertado de ese proceso para que sea presentado en el momento de la evaluación final. En esta última entrega se incorporan los elementos de valoración dialogados durante todo el año, atravesados por la perspectiva pedagógica de la Cátedra, difundidos por medio de la motivación y puestos en práctica en el desarrollo de la actividad de taller.

Las fases de producción

Sobre las instancias de producción de los estudiantes observé que durante el bocetado es muy frecuente la fusión entre procedimientos manuales, electrográfi-

cos (recursos que aporta el fotocopiado) y digitales. Estos procedimientos técnicos van acompañados de la búsqueda enunciativa. En los primeros años, en particular en Básica 1, es usual el acercamiento a varias temáticas. A partir de segundo año se empieza a circunscribir con mayor definición el contenido a representar. En Básica 4 y en el período de elaboración de la tesis el énfasis está puesto en la investigación teórico-plástica para materializar el asunto elegido.

Acercando de los avances en el proceso de trabajo de los alumnos, durante las primeras etapas de la carrera se concentran en la adquisición de destrezas propias de la disciplina, la apropiación de las convenciones relacionadas con el grabado y el arte impreso y la experimentación con multiplicidad de técnicas. A partir del segundo año, en tanto, comienzan a darse casos de producciones en las que hay, dentro de la variedad de las técnicas aprendidas, una selección en función del argumento. Esta cuestión se va profundizando hacia el final de la carrera, cuando la tarea del estudiante se centra en adecuar la técnica a la temática de la obra, en función de construir un discurso coherente.

Por último, es importante tener en cuenta los diferentes criterios para la producción final según el estadio de la formación. En las Básicas 1, 2 y 3 los alumnos se ajustan a las pautas dadas por los docentes como normativas generales para la presentación de sus trabajos en la entrega que cierra el proceso de cursada anual. Al término de la preparación profesional, en Básica 4 y en la realización de la tesis, la producción culmina en una propuesta personal orientada por el docente.

Conclusiones

Como se desprende de la descripción de los resultados parciales, a partir de los datos obtenidos y de su procesamiento, aparecen rasgos que atraviesan a la Cátedra Grabado y Arte Impreso Básica en su conjunto, y aspectos que permiten diferenciar sus distintos niveles. Para

desarrollar de manera conceptual características regulares y distinciones entre las unidades de análisis abordadas, la indagación retoma lo planteado por Ángel Pérez Gómez, cuando manifiesta que un estudio que se propone la comprensión de los significados de una realidad dada no podrá reducirse “a la identificación de pautas o de patrones comunes de comportamiento transferibles de contexto a contexto, sino que se preocupará al mismo tiempo, por la comprensión de los aspectos singulares, anómalos, imprevisos, diferenciadores” (Pérez Gómez, 2008).

En este sentido, el trabajo de análisis de las entrevistas realizadas apunta también a profundizar el reconocimiento de lo particular, de experiencias concretas y subjetivas. Esto posibilita ampliar los resultados de la investigación, haciendo una lectura que dé testimonio de relatos

en primera persona sobre las vivencias en el entorno pedagógico abordado.

Por medio de una mirada interpretativa para el procesamiento de la información recabada se encontraron regularidades y diferencias entre las unidades de análisis. El método comparativo permitió de esta manera caracterizar el universo de estudio, tarea que se complementa con la profundización en lo singular, en casos que testimonian la diversidad propia de los procesos de enseñanza-aprendizaje abordados.

Como denominador común se encontraron características propias de una perspectiva constructivista en la propuesta pedagógica de la Cátedra, posicionamiento que atraviesa el quehacer de profesores y de alumnos en función de la producción significativa de impresos. En este marco, los recursos digitales conviven con procedimientos tradicionales, y

son incorporados de manera experimental en busca de la fusión entre técnicas y sentido.

En los procesos de enseñanza-aprendizaje estudiados surge de manera central la cuestión de la producción discursiva. En el permanente trabajo con el lenguaje, los docentes plantean posicionamientos que guían a los estudiantes a elaborar significados de manera original. Esta construcción involucra a la identidad cultural, concepto en relación al cual Paulo Freire plantea: “En el fondo, no somos sólo lo que heredamos ni únicamente lo que adquirimos, sino la relación dinámica y procesal de lo que heredamos y lo que adquirimos” (Freire, [1976] 2010).

A través de este proceso en movimiento, actualizado en la práctica cotidiana, encuentran nuevos horizontes los límites de una disciplina ligada a la producción de impresos.

Notas

1 Los fundamentos de este recorrido en investigación y en docencia son desarrollados en el artículo “Reflexiones sobre el lenguaje gráfico; del Grabado y el Arte Impreso” publicado por la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Básica en 1996.

2 Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada precisan la intención interpretativa que tiene la recolección de los datos en una investigación etnográfica: “La tarea de una descripción densa es clara: perseguir estructuras de significación que, desde luego, aparecen muchas

veces irregulares, no explícitas, extrañas unas a otras; y que el investigador debe conectar de alguna manera”. Como sostienen ambos autores, la descripción no debe disociarse de la elaboración teórica. Lo mismo sucede con las demás instancias de procesamiento de los datos, atravesadas por los supuestos de quien investiga. De esta manera, el método etnográfico puede entenderse como una “forma de representación” (Velasco y Díaz de Rada, 1999).

3 Eliseo Verón plantea: “Un discurso no es en definitiva

otra cosa que una ubicación del sentido en el espacio y en el tiempo” (Verón, 2044). Y manifiesta, también, que “la posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón, 1993).

4 Un tiraje es un conjunto de imágenes iguales entre sí.

Bibliografía

- Cátedra de Grabado y Arte Impreso (1996), “Reflexiones sobre el lenguaje gráfico; Del Grabado y Arte Impreso”. *Arte e Investigación*, (1), número 1. La Plata: FBA - UNLP Bellas Artes.
- Freire, P. ([1976] 2010). *Cartas a quien pretende enseñar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1984). *Cultura y sociedad. Una introducción*. México: SEP.
- López Anaya, J. (2003). *Ritos de fin de siglo*. Buenos Aires: Emecé.
- Pérez Gómez, Á. (2008). “Comprender la enseñanza en la escuela. Modelos metodológicos de investigación educativa”. En Pérez Gómez, Á. y Gimeno Sacristán, J. *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata.
- Salgado García, E. (2006), *Manual de docencia universitaria. Introducción al constructivismo en la educación superior*. Costa Rica: ULACIT.
- Velasco, H. y Díaz de Rada, Á. (1999). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Cartografía de las artes del fuego: visualización de un dispositivo

María Celia Grassi
Ángela Tedeschi
Elena Ciochini

// Profesora Titular, Profesora Adjunta y Ayudante de primera de Cerámica Básica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La cátedra Cerámica Básica, en su quehacer formativo e informativo, busca dar respuestas a los nuevos interrogantes que, en la actualidad, surgen durante el proceso creativo. Al explorar las artes del fuego en su conjunto y proponer combinaciones procedimentales de las modalidades que las integran, se apunta a construir instrumentos y a ponerlos en marcha. El proyecto para la investigación teórica y la realización de objetos, por parte de los docentes investigadores, que integran el colectivo CCXXI, es el punto de partida para la consideración de una cartografía de las artes del fuego que funcione como dispositivo en los procesos de subjetivación.

Palabras clave

Artes del fuego - Contemporaneidad - Cartografía - Proceso creativo

Los objetivos primordiales de las acciones pedagógicas que se llevan a cabo en la cátedra Cerámica Básica (FBA-UNLP), se desprenden de los postulados del Plan estratégico. Este documento indica:

1- Su misión se centra en el compromiso formativo por sobre el informativo y jerarquiza un tutelaje dinámico, flexible, abierto y personalizado, desestabilizador y estratégico. A su vez, garantiza el respeto por las transgresiones propias del proceso altamente creativo y fortalece los lenguajes personales, expresivos y comunicacionales. Prioriza la generación de redes, intra e interinstitucionales, de investigación, de experimentación, de reflexión, de conocimiento y de acción.

2- Su visión se dirige hacia la interpenetración y el solapamiento de los lenguajes creativos y sus vías procedimentales, y contempla la coexistencia de estrategias didácticas diferentes en la línea metodológica definida *a priori* por la cátedra como unidad y pluralidad operacional.

3- Los valores reconocidos en el proceso de enseñanza aprendizaje son: creatividad, flexibilidad, reflexión, compromiso, responsabilidad, orden/ desorden, investigación, riesgo, seguridad/ inseguridad.

Desde un principio, el proyecto “Estrategias de ideación y de producción contemporáneas en las artes del fuego”, en el que se enmarca este trabajo, continúa

con la línea de investigación que la cátedra iniciara en el proyecto “Alternativas expresivas y tecnológicas en la cerámica contemporánea: serigrafía y fotocerámica. Mixes procedimentales”, cuyo informe final fue seleccionado por la editorial de la Universidad de La Plata (Edulp) como texto de cátedra y se encuentra en proceso de edición. La nueva propuesta pretende dar un salto cualitativo puesto que está basado en las estrategias de ideación y de producción de los desarrollos espaciales en las artes del fuego, cuyo centro de interés está referido a los procesos poético funcional y poético ficcional que, en su conjunto, caracterizan a las producciones contemporáneas en este campo.

¿Qué son las artes del fuego?

La historia del arte las incluye en las artes decorativas; en algunos casos, como artes menores; en otras ocasiones, como artesanías y artes populares, en textos de divulgación.

Las artes del fuego, para Alicia Romero,

son aquellas artes que en su producción, en su campo de valores y en su proyección simbólica connotan la presencia de ese elemento, ya sea como el que acude a la transmutación de las materias y los procesos, el que dona propiedades estéticas o cualidades éticas a sus trabajos y sus productos o el que, a lo largo de los siglos, resplandece en variadas superficies (Romero, s/f).

En nuestro caso, consideramos artes del fuego a las creaciones cerámicas, musivas, vítreas y metálicas. Cada obra es síntesis de la expresión material del aprovechamiento de los efectos producidos por el fuego, propios a cada material, y del control de los mismos para comunicar, para evocar atmósferas, para transmitir sentimientos.

En el contexto del siglo *xxi* intentamos identificar estrategias de producción en las artes de fuego que integren las prácticas artísticas contemporáneas y contemplen las necesidades comunicacionales de

nuestros días. ¿De qué manera estas técnicas ancestrales pueden transformarse en procedimientos de renovación estética y comunicacional? ¿Cómo pueden establecerse relaciones dinámicas entre presente y pasado, negociar coordenadas y generar obras portadoras de nuevas lógicas identitarias fundadas en el presente?

En el arte contemporáneo no se visualiza el objeto aislado sino en relación con los procesos que lo integran. En la instancia de los procesos de subjetivación es donde se hacen visibles estas relaciones; relaciones generadas en un pluralismo técnico y estilístico, dado por la multiplicidad de lineamientos que conviven en nombre de una diversidad devenida en el sello y en el valor estilístico propio de este período. La producción artística ya no está atravesada por un modo común de hacer y de representar, ya sea dado por el peso de una tradición como por fórmulas académicas.

Como docentes, proponemos una pausa para reflexionar, para ver y para comprender cómo funciona este mecanismo; para vislumbrar cuál es el proceso de razonamiento anterior a la obra. Sin el trabajo anterior, sin los instrumentos que permiten exteriorizar lo que se ve y lo que se siente, el primer impulso poético cae y las ideas no tienen cómo sostenerse. Desde el taller de cerámica se persigue priorizar el interés del hacedor/creativo, individual y colectivamente activo, para explorar y para establecer recorridos en la práctica artística.

Dado este contexto de libertad para experimentar, para transgredir y para apropiarse de estilos y de técnicas, que aparecen disponibles para ser usados por el ceramista contemporáneo, la elección del cómo hacer una obra se vuelve el hecho de mayor importancia. Este hecho se relaciona directamente con una redefinición del concepto de originalidad, el cual se aleja del de invención o de novedad, y aparece como un proceso de selección y de combinación. Selección como forma de descubrir caminos creativos y nuevos modos de hacer, en los que se pueden combinar elementos de estilos y de técnicas pre-existentes.

Este tipo de procedimiento se ve con claridad en aquellos ceramistas que trabajan con operaciones como la cita, mediante referencias directas a obras paradigmáticas y/o estilos históricos, pero asociándolos a una resolución técnica que no solía estar ligada a dichas formas y que operaría con un sentido contemporáneo en la descontextualización que las redefine. En otros casos, se respeta una tradición técnica, pero no su aspecto formal o compositivo. Las cuestiones semánticas de una obra debieran, idealmente, depender tanto del método constructivo y del estilo particular de sus formas como de cualquier narrativa dada a través de la representación.

Se configura, de este modo, un horizonte de prácticas eclécticas, en las que las combinaciones y las elecciones no son arbitrarias, sino que responden a una lógica integrada. Así, una decisión aparentemente simple, como elegir, por ejemplo, el modelado como método constructivo en vez del uso de moldes, puede contener significados afectivos que convienen al sentido final de la obra.

La selección de técnicas que implican la manipulación de la arcilla, a partir de una construcción en hueco, está ligada conscientemente a la antiquísima tradición de vasos y de cuencos cerámicos en los que se hereda su sentido de contención más que su mero vacío. A su vez, el encuentro de fuerzas internas y externas sobre las paredes delgadas de arcilla y las marcas procesales de presión variable —entre muchas otras propiedades del material—, sumado a sus transformaciones físicas durante la horneada, hacen que el ceramista tienda a trabajar desde formatos huecos. Del mismo modo, están quienes prefieren partir de pesados bloques, desde donde la forma se desarrolla hacia afuera como una metáfora del proceso en el crecimiento orgánico.

La economía de herramientas puede, también, generar acabados irregulares de superficie y huellas gestuales, al igual que la evidencia de la construcción manual, que puede producir efectos expresivos. Por otro lado, las técnicas de moltería son las más usuales para borrar las marcas

del trabajo manual, sobre todo si se buscan superficies que se relacionen con los productos industriales. También el empleo de moldes sobre modelo vivo puede ser utilizado en otros sentidos, como la ironía, ya que, más allá del alto grado de fidelidad y de nivel de detalle, justamente con este método constructivo algunos ceramistas buscan acentuar la ausencia del cuerpo físico.

Esta brevísima muestra de cómo, por ejemplo, desde la elección de un método constructivo ya se está trazando un proceso de subjetivación evidencia la necesidad de un sentido orientador claro del contenido de la obra, para que ésta no pierda coherencia en sus sucesivas elecciones formales y semánticas en medio de la diversidad de posibilidades.

¿Por qué una cartografía?

La cartografía es el arte de trazar cartas geográficas. El cartógrafo, al igual que el hacedor, en este caso, debe elegir los métodos de representación convenientes. Cartografiar no supone clasificar ni establecer pautas direccionales. Por el contrario, busca otra forma de indagación y de saber, que cada estudiante construye generando nuevas direcciones, correspondencias o analogías. Abre múltiples posibilidades asociativas, encuentros, cruces y superposiciones, que responden al sentido de la propuesta personal que cada alumno elige y sostiene argumentalmente durante el recorrido trazado en el proceso formante.

La cartografía puede leerse en cualquier orden; no es un archivo ni una síntesis. No describe, sino que invita a descubrir redes de relaciones flexibles entre nuevos y viejos materiales; invita a investigar, a imaginar otras formas de uso y de representación. Se atiende, así, a los signos y a las marcas del presente, pero también a lo arcaico, propio de las artes del fuego.

Al hablar de Cartografía de las Artes del Fuego (CAF), se hace referencia al dispositivo que presenta al conjunto de herramientas para el desarrollo de las

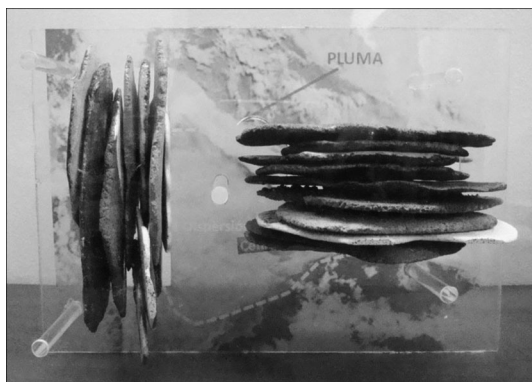
estrategias de ideación en los desarrollos espaciales que integran las distintas modalidades de producción y de proyección simbólica, que comparten materiales y transformaciones por acción del calor. Cada modalidad (musiva, cerámica, vítrea o metálica) presenta cualidades que la remite a los orígenes del hombre y se abre al juego creativo, concretándose en una obra personal.

La elaboración de una CAF busca hacer visible un conjunto de herramientas, tanto tecnológicas como conceptuales, que abarcan desde los aspectos específicos de la disciplina hasta los compartidos con el campo de las artes visuales en general.

En las artes del fuego, los materiales, las técnicas y los recursos expresivos funcionan como dispositivos en la medida en que se integran a una red de relaciones. El recorte artificial, en primera instancia, para que el alumno comprenda el entramado, implica un trabajo en terreno. Instalarse en las líneas mismas que integran las variables de las artes del fuego favorece la visibilidad del nuevo objeto. Se busca garantizar la producción de subjetividad en la práctica artística por medio de estos recorridos, que hacen ver y “hablar” a los materiales, las herramientas, los modos de construcción, los modos expresivos, los recursos semánticos y los criterios de color que intervienen en el ámbito del quehacer de las artes del fuego.

Visualización de un dispositivo

La presentación, en 2002, del cuerpo de datos cerámicos/ visuales/ tridimensionales —que significa el conocimiento y la investigación de todos los factores intervinientes en una producción cerámica—, fue un primer paso hacia el concepto de dispositivo. Luego, en el trabajo con los alumnos, resulta como la presentación de la información específica relacionada en torno al sentido de la propuesta personal. Su transformación en la Cartografía de las Artes del Fuego significó un avance mayor hacia dicho concepto, en ese camino por la simultaneidad de la presentación



Figuras 1 y 2. Obras de la serie "Atrapadas", Colectivo ccxxi, 2011

de los indicadores que actuaron en clara conexión.

En este marco, durante el pasado año, se implementó el dispositivo de las artes del fuego concebido como red de redes, relacionando sus variables y situando al dispositivo como generador de subjetividad. El dispositivo es lo que hace que una cosa funcione. Además, su carácter estratégico lo lleva a estar íntimamente relacionado con el aprendizaje artístico.

Giorgio Agamben rastrea la genealogía del término para recuperar el sentido original del que es heredero, como "conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres" (Agamben, [2007] 2011). De este modo, retoma el concepto de dispositivo, entendido por Michel Foucault como concepto operativo de carácter ge-

neral para designar a la red que se establece entre los elementos de un conjunto heterogéneo que incluye, virtualmente, cualquier cosa con una función estratégica concreta, y que se inscribe, siempre, en una relación de poder. La complejidad de las conceptualizaciones que se manejan en los planteos teóricos actuales nos lleva a establecer un recorte en la gran madeja del entramado de dispositivos y de minidispositivos para iniciar al estudiante en una actualización de los enunciados en el campo de los lenguajes no verbales y, específicamente, en las artes del fuego.

Distinguimos tres minidispositivos para su profundización y su análisis detallado:

Dispositivos tecnológicos

Funcionan como dispositivos en la medida en que se integran en una red de relaciones, donde materiales, técnicas y métodos constructivos no valen por sí mismos sino en relación.

La exploración de los materiales (arcillas, vidrios, metales, mosaicos venecianos, smalti, cerámicos industriales) va creando trayectos que aportan sentido según calidades de superficie y de tratamiento manual o mediatizado.

Asimismo, los métodos de construcción dejan su impronta y su elección potenciará o desvirtuará el sentido de la obra.

En las artes del fuego, la acción del calor como transformador esencial juega un rol decisivo, tanto técnico como comunicacional. Someter los materiales a su punto eutéctico o sobrepasarlo aportará elementos diversos.

Dispositivos perceptivos

Relacionan modos de representación o de construcción de la imagen, con configuraciones subjetivas, intenciones compositivas y archivo perceptual.

En la actualidad, el desborde visual nos invade y nos estimula. Sin selección ni conexiones desde una óptica personal no hay sentido a transmitir. El contexto define el significado, las circunstancias. Las relaciones de percepción, de intuición y de imaginación apelan a la memoria de la experiencia cotidiana y generan un retorno expresivo individual. Dicho retorno expresivo evidenciará el uso de las figuras distintivas de la estructura semántica, propias del lenguaje poético.

Dispositivos comunicacionales

Capturan, orientan o determinan la instalación, la iluminación, la ambientación, el emplazamiento, donde el desarrollo cerámico puede tener múltiples procesos de subjetivación.

Mediante la ambientación y la instalación pública o de sitio se transforman el espacio, la percepción, las emociones y la experiencia.

La CAF como estrategia de ideación y de producción

La visualización del dispositivo en una Cartografía de las Artes del Fuego no sólo funciona como estrategia didáctica sino que adquiere valor en los procesos

de subjetivación del colectivo Colectivo Cátedra de Cerámica siglo XXI (CCXXI)¹, que funciona, a su vez, como un dispositivo multilineal, destinado a sumar recursos expresivos y técnicos considerados pertinentes al desarrollo de discursos dentro del circuito de la investigación, la docencia y la producción artística. Incluir mixes procedimentales mediante tratamientos cerámicos, musivos, metálicos o vítreos remarca la versatilidad de su obra.

La descripción de estos desarrollos se sustenta conceptualmente en la siguiente reflexión de José Luis Brea sobre la expansión del campo artístico:

Ni los soportes ni los lenguajes, ni las maneras de hacer de los artistas han tolerado delimitación o clausura alguna, y eso viene exigiendo de los discursos que hablan de ello una flexibilidad similar, capaz de abarcar igualmente procedimientos, materiales, mediaciones, etc., cada vez más amplios y diversificados (Brea, 2006).

En esta línea de pensamiento se incorporan los hallazgos ocasionales y los eventos sorpresivos de la producción plástica y el campo de la exploración tecnológica y significativa, y se desarrollan nuevas vías de investigación.

La caída de cenizas como consecuencia de la erupción del volcán Puyehue, en junio de 2011, produjo un fuerte cambio en todos los aspectos de la vida en las zonas afectadas. La acumulación del material volcánico debió enfrentarse como un desafío insoslayable. El colectivo CCXXI dio respuesta en retornos expresivos y utilizó las cenizas en su mezcla con las arcillas naturales, comerciales o integradas a una pasta de papel... Otra vez el fuego.

Se ajustaron y se controlaron las variables y se previeron procedimientos heurísticos y algorítmicos. Seleccionados los resultados en pastas y esmaltes, se resolvió siempre con un objetivo direccional: hacer y saber, expresar y comunicar, innovar y disfrutar, apropiarse y ofrecer, enseñar y aprender.

Frascos de vidrio industriales, fundidos a 750 °C, que contienen la ceniza gruesa de la primera erupción [Figura 3]. Todos

FICHA SINTÉTICA

Obras: "Atrapadas" (serie). Autor: Colectivo CCXXI. Año 2011

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS

1

- *Arcillas: composición de pastas artesanales.*
- *Clasificación por color: ocres/coloreadas.*
- *Clasificación por textura: con inclusiones en distintos porcentajes de ceniza volcánica de grano fino, mediano y grueso.*
- *Clasificación por composición: gres.*
- *Cubierta: esmaltes artesanales de alta temperatura, sólo en algunas zonas.*
- *Clasificación visual: opaco-brillante/mate.*
- *Métodos constructivos: planchas.*
- *Métodos de tratamiento de superficie: serigrafía vitrificable.*
- *Métodos de aplicación de cubierta: pincel, combinaciones.*
- *Métodos de transformación por acción del calor: vitrificación, atmósfera oxidante a 1.230 °C en pastas y esmaltes.*

DISPOSITIVOS PERCEPTIVOS

2

- *Finalidad: poético-expresiva.*
- *Modalidades expresivas: expresionismo abstracto a nivel formal y ornamentalismo decorativo en tratamientos gráficos sobre cubierta.*
- *Criterios de uso del color y la textura: en contradicción con la forma. Contraste entre textura de la pasta sin esmaltar y superficies esmaltadas de colores más homogéneos, con tratamientos gráficos convencionales y motivos cartográficos y de ilustración de fauna.*
- *Metáfora: catástrofe natural/ catástrofe creativa (Deleuze, 2007).*

DISPOSITIVOS COMUNICACIONALES

3

- *Montaje de las piezas entre placas de acrílico (contraste entre este material industrializado y el material cerámico de las piezas), con impresiones de mapas y motivos de fauna locales de las zonas afectadas por la caída de cenizas.*
- *Emplazamiento en el interior de las vitrinas de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata. Las piezas, así presentadas, se identifican con la tradición museística de las colecciones de cerámica arqueológica y refuerzan el sentido de trascendencia propio de los materiales cerámicos.*



Figura 3. Cenizas ccxxi 2012

son objetos que capturan el evento y lo exhiben para su memoria y su proyección de resiliencia. Dado el primer paso, restan constantes elecciones que perfilan en la Cartografía rutas, seguramente sinuosas, que el Colectivo ccxxi transitará.

Nota

¹ Integrado por Grassi, Tedeschi, Podestá, Del Prete, Ciochini y Ganado.

Bibliografía

- Brown, G. (2006). "Introducción". En Tourtillot, S. (ed.). *The figure in clay. Contemporary Sculpting techniques by master artists*. Nueva York: Lark Books.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, M. ([1969] 1986). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Grassi, M. y otros. (2005). *Estrategias de producción en los desarrollos espaciales cerámicos*. La Plata: Edulp.

Fuentes de Internet

- Agamben, G. ([2007] 2011). "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*, 26 (73). México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf
- Brea, J. L. (2006). "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales". *Estudios Visuales*, 3. Murcia: CENDEAC. Disponible en www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf
- Romero, A. (s/f). Programa de la asignatura Teoría e Historia de las Artes del Fuego, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Disponible en <http://www.deartes-ypasiones.com.ar/03/doctrans.htm>

El Romanticismo y su relación con el timbre

INNOVACIONES TOTALES O RESTITUCIONES POSIBLES

Gerardo Guzmán

// Profesor Titular de Historia de la Música III, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Los estudios sobre el timbre se efectuaron desde perfiles fenoménicos y casuísticos atentos a destacar niveles acústicos, programáticos y expresivos. En la actualidad, algunos recortes e investigaciones, como las que se citarán en el presente artículo, proponen un acercamiento al *timbre* próximo a la lingüística, a la sintaxis operativa y perceptual, o a una semántica revisada. Durante el siglo XIX, se produce una gran inflación de la masa tímbrica, cuyo desarrollo plantea varios interrogantes en relación con la innovación, con el progreso o con la reinauguración de ciertos elementos reversivos, tal vez vinculados al mito.

Palabras clave

Timbre - Orquestación - Romanticismo - Ruido - Mito

Leonard Meyer (2000) caracteriza a la construcción musical (relativa a sus implicancias paramétricas) a partir de la existencia de conductas sintácticas o estadísticas. El equilibrio entre ambas garantiza el orden de un determinado sistema. Por este motivo, en ciertos momentos de la música académica occidental, la concentración de información de ambos niveles ha tenido diversas concepciones, indicadores y resultados.

La música clásica del siglo XIX europeo se caracterizó, entre otras cosas, por alentar ciertas ampliaciones de sus componentes fonológicos y materiales, los cuales, según el investigador, representan un corrimiento de la discrecionalidad y un recorte de los componentes sintácticos en favor

de una emergencia de lo que podría denominarse “masa sonora de tipo global”. Los comportamientos del timbre se encuadran en estos últimos, ya que no poseen, desde dicha perspectiva, una precisión o una definición consecuente con niveles discretos, detectables perceptualmente y expresables gráficamente, a diferencia del ritmo, la melodía o la armonía. La no pregnancia de determinaciones puntuales promovería un acercamiento general y, justamente, estadístico de las progresiones o los desarrollos de su corpus.

Desde otro ángulo investigativo, pretenden aplicarse a los fenómenos tímbricos ciertas nociones básicas que tendrían, a su vez, una complejización progresiva, tanto en el abordaje casuístico y puntual

de un fragmento o una obra, como en el estudio de un estilo o un movimiento musical. Son éstos los conceptos de procedimientos y de recursos instrumentales, y de procedimientos y de recursos de instrumentación. Los primeros están aplicados al estudio de las posibilidades técnicas y de ejecución y producción de sonido; los segundos, a las factibilidades de ensamble, mezcla y concertación de las fuentes sonoras, con cierta prescindencia de su entidad individual y propia (Mastropietro, 2010).

En las ideas de Meyer se resguardan ciertos anclajes lingüísticos en torno a las nociones de paradigma, con lo cual, los alcances de lo que el autor llama unidades discretas o estadísticas se confirman, más que en un devenir discursivo, en una apropiación casi inmediata y acontextual.

Sin embargo, en las categorías antes citadas, el *timbre* no se advierte sólo como mera masa sonora, inespecífica, global, sincrónica y estadística, sino que intenta concebirse con una discursividad temporal, sintáctica y diacrónica, permeada de comportamientos direccionales y, en algún modo, también discretos, tales como la modulación, la transformación o la variación tímbrica.

Los estudios actuales, relacionados con la física y la acústica, tienden a evadir la concepción paradigmática de Meyer, ya que destacan las posibilidades de identificación y de decodificación del timbre a partir del transcurso de una mediación cronológica. Los ataques y las primeras cualidades instantáneas, entonces, inmóviles en una temporalidad, se perciben casi anómicas de caracterización espectral, hasta tanto no se expandan en una diacronía, en una discursividad.

Sobre estos breves enunciados teóricos, y más allá de las últimas validaciones de los mismos, importa decir que la música vocal e instrumental, solista o de orquesta del Romanticismo potencia un marcado crecimiento de los niveles de información tímbrica, sean éstos concebidos en términos sintácticos o estadísticos, sincrónicos o diacrónicos, inclusive semánticos.

Varios factores pueden mencionarse

como condicionantes de esta ampliación.

Primero, la emergencia de las condiciones de subjetividad, de singularidad, de ambigüedad, de individualidad y de necesidad de narratividad, características del período. Segundo, la estética romántica, inflamada de las nociones de originalidad, de innovación, de ruptura, de afectación sentimental, de valoración por lo programático, de pintoresquismo y de afecto, que suscitó una especie de *hybris* de los niveles materiales y lingüísticos, entre ellos el timbre. Tercero, el desarrollo mecánico y fisiológico de los instrumentos, su optimización registral y ciertas resoluciones definitivas de la afinación temperada. Cuarto, la inquietud por narrar, por describir o por *pintar* estos afectos –objetos– historias, que vinculan fuertemente el auge biologicista, cósmico, objetual y material de la Segunda Revolución Industrial con el estilo de vida que impone la vida burguesa europea. Esta condición, entre otros aspectos, promueve un potente sentido visual y sensorial, y constituye, además, buena parte del programa naturalista e impresionista. La voz, el piano y la orquesta fueron, posiblemente, los ámbitos que mostraron mayores innovaciones y crecimientos cuantitativos y cualitativos.

Romanticismo y timbre

Conviene indicar, en primer lugar, una diferencia jerárquica entre los términos instrumentación y orquestación, en tanto variables de agrupamiento instrumental y vocal más o menos estandarizados (Mastropietro, 2010). Un rasgo básico de la instrumentalidad romántica es el valor orquestal de los timbres individuales –especialmente, de maderas o de metales–, en las combinaciones texturales, en el uso de la percusión y en la explotación de registros, de tesituras y de articulaciones vocales, la explotación del violín, el cello o el piano como fuentes solistas exploratorias.

Para estos desarrollos, los autores toman sus fuentes de supuestas analogías establecidas entre el timbre y varias

noticias del mundo sensible o intangible: la naturaleza, los sentimientos, las historias, los mitos y las leyendas, las descripciones personales o paisajísticas, las danzas y los ritmos nacionales, entre otros factores. Las relaciones entre ópera, música programática y afecto conforman, además, una trilogía posible y nodal sobre la que se generan permanentes préstamos y retroalimentaciones.

Digamos, también, que los compositores románticos realizan una nueva incursión poética, porque articulan su instrumentación o su orquestación no en forma masiva y unívoca –en cuanto a una dinámica general que regula todo el conjunto–, sino en una diferencia de planos dinámicos que pueden coincidir o no con la simultaneidad total del grupo instrumental o vocal. A esta cuestión de índole integral se le suman los caracteres estilísticos específicos dados por la historia, por los géneros y por los diversos universos musicales de los autores.

Veremos a continuación algunas ideas generales sobre el tratamiento del timbre en la instrumentación o en la orquesta del siglo XIX. Para ello, en principio, aludiremos solamente a un concepto de Nikolaus Harnoncourt relativo a ciertos resguardos historicistas o sistémicos.

La orquesta romántica, por fuera de lo escrito para su ejecución, revela un complejo y aún no del todo esclarecido ensamblaje entre novedad, invención, tradición, resistencia al cambio y gusto (Harnoncourt, 2010).

Algunos exponentes fundantes

Beethoven, Von Weber, Mendelssohn, Berlioz y Meyerbeer fueron los primeros compositores románticos atentos, especialmente, al timbre y a la instrumentación. Al respecto, vale introducir la aclaración aportada por la estilística: no se orquestan (o se instrumentan) sonidos, sino filtrados por una sonoridad epocal y por desprendimiento personal y casuístico. No se instrumentan sólo líneas o superposiciones aisladas de un sentido integral, por fuera de una conducción material, gramatical y semántica de los parámetros. Se orquestan

ideas musicales, segmentos u obras, insertas en determinado tiempo y lugar. Los timbres nuevos, entendidos en su individualidad, en sus posibles combinatorias o mezclas, provienen de procesos musicales totales, investigativos y espejados de los aspectos generales del discurso musical.

Beethoven, respetuoso de varios comportamientos y de concepciones gramaticales derivadas de Haydn o de Mozart, promueve igualmente el desplazamiento de la instrumentación hacia una renovación técnica y conceptual, vinculada a las ideas revolucionarias, apelativas y conmocionantes de un mundo nuevo, burgués, plebeyo y subjetivo. Esta idea da cuenta del diseño de una solución instrumental y/o vocal que actúa desde y sobre una escritura pensada desde el orgánico instrumental, y no necesariamente a partir del piano como *a priori* eidético. En los cuadernos de notas del compositor, guardados en la ciudad de Viena, en ciertos casos, se advierten los bosquejos gráficos de diversas obras sinfónicas desplegadas en varias partes, no sólo en las dos claves de un teclado.

Timbre, resonancia y efecto

En líneas generales, deben señalarse otros aspectos alrededor de las cuestiones tímbricas. Es interesante destacar algunos aspectos que se encabalgan por sobre el innovador tratamiento de las combinaciones instrumentales de Beethoven, o de otros músicos, y que se escapan, aún más, de las previsiones estadísticas del timbre. Las ideas de Meyer, relativas al crecimiento de este parámetro como factor estadístico, se aprecian en dos comienzos beethovenianos: en la *1.ª Sinfonía* (1824) y en el *Concierto para piano N.º 5* (1811), conocido como *Emperador*.

Seguramente, la sordera de Beethoven impactó en su concepción del sonido y en la instrumentación, hecho al que se sumó la atención a un factor no tan transitado por la bibliografía sobre el Romanticismo: la resonancia. Por fuera de sus modos de audición, algunos indicios de escritura y

de emergencia sonora resultan muy significativos.

Con la participación del piano –instrumento validado, entre otras cuestiones, por su eficacia en el plano resonante y en el espesor o la liviandad de su materia vibrante–, el compositor efectuó interesantes ensambles tímbricos y texturales. En las *Sonatas tardías* N.º 29, 30, 31 y 32 el tratamiento compacto y denso, o bien leve, suspendido y casi inmaterial, recorre muchas secciones en pasajes de inédita transparencia o de cerrada solidez¹. Algunos pasajes del 1er. movimiento de la *Sonata para piano N.º 17*, subtitulada *La Tempestad* (1802), o en el *Concierto para piano y orquesta N.º 4* (1806) y en el *Concierto para piano N.º 5* (1811), una extensa cantilena en el agudo es acompañada, varias veces, por arpeggios en el registro opuesto. Esto genera, con el uso extendido del pedal, una profunda resonancia y un espesor textural.

Los episodios del Rondó Final del *Concierto N.º 5* se caracterizan por el empleo de intervenciones muy breves de las cuerdas; sólo intervalos melódicos de 5tas. sobre el discurso pianístico florido y ornamental. Estos intervalos resuenan casi como armónicos, sutiles y vacíos, entramados en el desarrollo veloz y elemental del solo. Casos similares –relativos a los golpes de arco, los recursos texturales, armónicos, pizzicatos y los registros no habituales–, se verifican en los últimos cuartetos de cuerdas².

Por último, y en concordancia con lo anterior, a menudo se ha hablado de Beethoven como un creador de *efectos*, concepto esquivo en su definición exacta y genérica, que alude a un fragmento o a una situación musical que tiene mayor o menor valor semántico por un inesperado acontecer, que resulta desajustado o subversivo de un supuesto orden en el campo de lo previsible, causal o esperable, o bien que indica un forzamiento de algún nivel paramétrico, exagerando su presencia por exceso o por defecto.

El *Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Moderna*, de Berlioz, publicado en 1844, se presenta como un moderno estudio del timbre; catálogo de

prácticamente todos los instrumentos occidentales de la época, con ejemplos de compositores anteriores y contemporáneos, y superador de una mera descripción de cualidades organológicas. Para los años de su escritura, y fundamentalmente por su influencia, se establece, al menos en los países hegemónicos, la obligación teórica y normativa de la disciplina de la instrumentación y la orquestación, aún empírica, pero con datos ejemplificadores y estandarizados tomados de los recientes maestros.

Si pensamos que Beethoven murió en 1827 y que la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz fue escrita en 1830, es válido aceptar que entre ambas y cercanas composiciones se abre un profundo corte en el concepto de orquestación. Una de las palabras vertebradoras para Berlioz –y también para Beethoven–, fue Revolución. Pero mientras este vocablo tocó a Beethoven en puras fibras de heroísmos y en mensajes éticos, para el autor francés resonó como un sinónimo de fantasía, de bohemia, de evasión, de color y de teatralidad.

Berlioz imagina un mundo sonoro capaz de evocar, de narrar o de describir los laberintos de la interioridad subjetiva, así como las imágenes del mundo externo e interno de su vida de artista. La influencia de la literatura y de la pintura de Delacroix, Constable y Turner, e incluso de la *Sinfonía N.º 6 Pastoral* (1808), de Beethoven, es constante y vívida. Con Berlioz asistimos al alejamiento de la concepción de escritura instrumental a cuatro partes. Ciertas líneas, voces o simplemente eventos operan en el terreno del efecto tímbrico, en el estrato de una sonoridad meramente cromática, sin compromisos o dependencias matéricamente causales respecto del resto de los componentes actuantes.

En su obra se cuestiona, permanentemente, la norma de la orquestación por familias instrumentales, reemplazada por una variada concepción de encuentro y de invención de timbres. Las nociones, siempre con valor dramático, de enmascaramiento y de inclusión, y las diversas posibilidades de la transformación tímbrica –como la modulación, la yuxtaposición

y la discontinuidad— se fundan, moderadamente, en Berlioz —si bien con promisorios antecedentes en compositores contemporáneos, como Lesseur, Méhul o Meyerbeer—.

Después de Berlioz, y dejando de lado las orquestaciones de Mendelssohn o de Von Weber, la Escuela Programática fortalecida por Liszt y Wagner continuó sin pausa los hallazgos del músico francés, o mejor, actuó mutuamente y generó, tal vez por una cuestión generacional, mayores coherencias entre materiales históricamente situados y una orquestación afín a esas ideas. Los poemas sinfónicos de Liszt resumen buena parte de sus experimentos tímbricos y siembran recursos e influencias en compositores como Tchaikovsky, Smetana, Dvorak, Wagner, Strauss y Mahler.

Sobre Liszt podemos mencionar los reveladores comienzos de algunos de sus poemas sinfónicos: *Prometeo* (1850), *Mazeppa* (1851) o *Héroïde Funèbre* (1848). Este último —escrito en memoria de los muertos en la Revolución de ese mismo año— se inicia y concluye con un desconcertante comienzo y final, logrado con un crescendo de tambor redoblante, sólo un *pp* y un breve ataque de bombo y tam tam: sólo ruido. Liszt convoca en estas y en otras obras un imaginativo caudal de aspectos tímbricos, fruto de su permanente investigación y de las consultas en su cargo como Director de la Orquesta de Weimar.

Además de la invención, la incorporación y la combinación de instrumentos nuevos o tradicionales, se incluyen en esta breve lista las modalidades acerca de la producción de los sonidos, sus medios y sus complementos en la ejecución, sus modos de ataque, de sostenimiento y de extinción.

Por último, ponderamos la introducción, o, en todo caso, la continuidad, de aspectos espaciales y con valor dramático, narrativo y ficcional en la distribución física de las secciones corales y en los instrumentos de las orquestas: escenario, palcos, techos, detrás de la escena. Estas cuestiones se plantean desde los estudios tecnológicos efectuados en la

Segunda Revolución Industrial, atentos con igual énfasis a los propios del lenguaje musical, a las tecnologías y a los dispositivos escénicos renovadores.

Wagner: innovaciones y recatos

En el bicentenario del nacimiento del compositor, dedicamos algunas palabras a la orquestación de sus obras. Éstas se fundan en un crecimiento parejo de la estructura cromática, de la textura contrapuntística —que define por momentos la elección de una determinada instrumentación—, y de la libertad rítmica, evasiva de la fraseología periódica y tendiente a una prosa musical.

El mundo wagneriano, dada su complejidad, permite mencionar en este texto sólo algunos breves aspectos de su concepción del timbre, en especial su referencia y su asociación con los *leit motiven*. Como hemos señalado, estas figuras están, muchas veces, ligadas cíclica e íntimamente a un instrumento o a un grupo de ellos, de tal modo que el valor de este componente parece sobreponerse a la información melódica o armónica portadora de los mismos: en el caso de la Tetralogía *El Anillo del Nibelungo* (1876), el tema del destino a los cornos y las tubas wagnerianas, el de la Espada a la trompeta, el de los Gigantes a los tímpanos, el del Anillo a un conjunto de oboes y clarinetes, el del Amor equívoco de Siglinda y Sigmundo al violoncello, entre otros.

La orquestación de Wagner fortalece el empleo casi agotador de metales, mientras que las cuerdas generan líneas de expansivo valor melódico o sirven como variadas posibilidades de fondos texturales complejos para otros movimientos lineales, como sucede en el comienzo de *La Walkyria* (1856/1870) o en *la Música del Fuego Mágico*, de la misma ópera.

En *Parsifal* (1882), el compositor muestra un compromiso casi historicista por el cual parece recordar, en algunos pasajes de vientos, ciertos dispositivos armónicos de las canciones o de las sonatas de Giovanni Gabrielli en una especie de estilo policoral, en conjunción con

un diatonismo por momentos modal y a homófonas texturas. Pese a estas cuestiones inventivas, llama la atención el empleo cauteloso de la percusión o de las maderas, instrumentos que sus contemporáneos –en obras absolutas, descriptivas o programáticas–, utilizaron más que profusamente con rasgos de innovación.

Nuestra preocupación puede resultar burda y tautológica, en el sentido de inferir que si un compositor de sus características no hizo uso o abuso de estos instrumentos fue, simplemente, por una absoluta conciencia poética, con lo cual sería árida toda discusión. Empero, este argumento no nos convence, más que por insistir en buscar una falta, porque su detección y su explicación daría cuenta de otros niveles productivos e ideológicos del autor.

Para continuar con la línea de este trabajo, podemos decir que desde que las maderas se asociaron con las bandas militares y con grupos de raíz folk, sus usos en la orquesta romántica tuvieron diversos protagonismos e individualidades. Schubert, Mendelssohn, Berlioz y Brahms, además de los compositores nacionalistas, de los franceses Saint Saëns y Massenet, o de los posrománticos Mahler o Richard Strauss, parecen ser los más atentos a la hora de establecer líneas importantes o rasgos de particularidad específica.

La percusión, también desde la raíz alemana, no tuvo una preocupación especial. Es más, se podría decir que su empleo, bajo estas condiciones de profusión y de invención, pudo entrar en conflicto con la búsqueda de solidez y de validación tonal del repertorio sinfónico comprometido, especialmente en las sinfonías –género superior, heredero de una cualidad decantada, elevada y sobria–, desde Beethoven hasta Mozart y Haydn.

Si descartamos a los clásicos –para quienes la percusión, por fuera de los timbales, constituyó un grupo minimizado–, ningún compositor romántico austroalemán, como Beethoven, Schubert, Von Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms o Bruckner, utilizó la percusión en sus obras sinfónicas, salvo como específico

rasgo pintoresco, anecdótico, narrativo u orientador de lugares reales o metafóricos³, o como indicador de un afecto expresivo, como el uso del triángulo en la *Sinfonía N.º 1* (1840), de Schumann, y en la *Sinfonía N.º 4* (1885), de Brahms. En esta tradición parece insertarse Wagner, y en ocasiones su parquedad remite a dicha herencia germana por la que se define, tradicionalmente, una no correspondencia de instrumentos de este tipo en las grandes formas; en su caso, el drama musical.

Con estos comentarios, finalmente, aludimos a una especie de déficit proporcional en cuanto a la especulación tímbrica efectuada por el autor sobre los metales o las cuerdas. De hecho, podríamos hacer análisis equivalentes con relación al uso de los metales y a sus desarrollos en los compositores antes mencionados, para dar cuenta, por contrapartida, del estado evolutivo y realmente progresista de su tratamiento en Wagner.

Los sonidos indeterminados, entendidos genéricamente como *ruido*, no están ausentes en el autor alemán. Por cierto, de algunas combinaciones tímbricas, incluso no específicamente provenientes de la percusión, se desprenden sonidos no deseados o, en todo caso, no previstos; inherentes al diseño, al modo de ataque o a la articulación. Las resultantes sonoras de las cuerdas en la música del fuego, característica de Loge o de la tempestad –derivadas de las acciones de Donner–, o de los yunques empleados en el viaje de Wotan y de Loge al Nibelheim, en la ópera *El Oro del Rhin* (1848/50); las propias del pasaje “Murmulllos del Bosque” de la ópera *Sigfrido* (1871); los trémolos y los diseños escalísticos presentes en la “Obertura” de *El Buque Fantasma* (1843) o de *Tannhauser* (1842/45); los platillos en “La Cabalgata de las Walkyrias”; los sonidos de tubas, cornos y tubas wagnerianas en *La Walkyria* (1856/1870), entre otros tantos fragmentos, se presentan como formas tímbricas recorridas por frecuencias anexas, vinculadas a armónicos parciales o diferenciales.

Con el objeto de atender a los nuevos recortes de contenido de la orquestación

wagneriana, podemos decir que en ella se juega, a veces, el más abarcativo sentido dramático de la factura argumental. Como el mismo músico refiere en su texto *Ópera y Drama* (1852), comentado por Carl Dahlhaus (1985), en sus obras los hechos musicales devienen visibles.

De lo antedicho se desprende el permanente rol significativo de la orquestación del compositor. La palabra, si bien reveladora de las acciones de los protagonistas, se contrapone en ocasiones a lo que ocurre en el foso orquestal. Como un verdadero anticipador de la teoría psicoanalítica, Wagner incluye o encierra en la trama instrumental el profundo inconciente (para el músico, seguramente, el sueño) de los personajes, sus sentimientos más íntimos, sus motivaciones secretas, la historicidad de lo presente o de lo ausente, o bien, el anuncio del porvenir, como catáfora de lo que ocurrirá. A modo de una Brunilda que interpreta el verdadero deseo del rey de los dioses –Wotan, su padre–, la orquesta de Wagner podrá hacernos escuchar el tema del Odio y la Maldición del Anillo, mientras un determinado cantante se refiere simultáneamente, en palabras y en música, al Amor. Tal el valor dramático del conjunto orquestal en el que los timbres y el *leit motiv* tendrán, por momentos, efectos sintéticos sobre el oyente, imprimiéndose de tal forma en la memoria que de su audición destila, inmediatamente, su contenido simbólico.

La percusión y su semántica

Es interesante reflexionar sobre el sentido del ruido y sobre la percusión en la orquesta decimonónica, dejando de lado cuestiones casuísticas. La resonancia, lo que queda sonando como resto y transparencia, los armónicos no previstos o no deseados, el ruido de los instrumentos no tocados como tradicional o habitualmente se hace, las compatibilidades con la armonía y los acordes, la iteración o el entrecuque, y los timbres en tanto sonidos restantes de la orquesta, son conceptos y conductas evaluadas como fenómenos tímbricos ciertamente innovadores para

el siglo XIX. En la extensa tradición y valoración de la altura determinada, que sostenía, por ejemplo, el mundo alemán (más que como un descubrimiento sensorial, acústico y semántico), pudieron actuar como fuertes distractores de los niveles estructurales de la composición.

No es casual que los desarrollos tímbricos sobre percusión, además de los instrumentos de madera y de metal, hayan provenido del imaginario francés, del Este europeo y de Italia, donde la emergencia y la historicidad se formuló y creció junto con otras regulaciones paradigmáticas, aunque tangenciales, significativas y presentes. Éstas no necesariamente prescribían un uso mayor de la percusión; inferir esto sería sumamente arriesgado. Como hemos señalado, la ópera y la voluntad pintoresca del Romanticismo también aportaron elementos de innovación y de un factible quiebre sistémico. En todo caso, dichas marcas, posiblemente, infundieron en los compositores tanto una desprejuiciada actitud por la altura armónico-melódica como una atenta indagación hacia el terreno de la altura-tímbre, manifestada en otras formas de acción y de resolución.

No es desatinado pensar, además, que el ruido es una consecuencia urbana que progresivamente gana la vida cotidiana. La emergencia de ruidos, en especial desde la Segunda Revolución Industrial, comenzó a conformar otro tipo de audición, así como una factible admisión y articulación de los mismos desde la vida hacia la música. La percusión –posiblemente en sus principios acústicos básicos, como el sonido puntual, la iteración o la resonancia–, principió a asimilarse metafóricamente a los niveles psicoacústicos, vinculados a la naturaleza y a ciertas tópicas alegóricas o simbólicas.

Así como era habitual en el Renacimiento usar trombones en la música sacra, o más adelante la fijación de un afecto militar en las trompetas y en los timbales, los instrumentos de percusión se asociaron, muchas veces, a elementos o a instancias de destaque formal, sintáctico y con refuerzo semántico para expresiones diversas: festivas, triunfales

o trágicas, cortes, acentuaciones dramáticas, espacios naturales, desvíos súbitos o delimitaciones programáticas.

¿Qué significaba concretamente el *ruido* en la orquesta en esos tiempos?, ¿qué querían decir los platillos en sus estallidos o resonancias?, ¿a qué aludían los trémolos de triángulo, pandereta o castañuelas?, ¿qué pretendía decirnos un redoble de timbal *ff* o *pp*, o un sonido seco y corto en condiciones similares de intensidad?, ¿qué nos indicaba una articulación *col legno* o una sordina?, ¿qué proponía el trémolo de un redoblante?

Nacionalidades, naturaleza, tensiones emocionales, convenciones, topicalidades varias, imitaciones, analogías, evocaciones, niveles y articulaciones de la sintaxis. Muchos usos de la percusión fueron, de hecho, consagrados y a menudo mantenidos, hasta entrado el siglo XX, en una serie de cualidades, de señalizaciones y de efectos normados y casi estereotipados; una especie de vocabulario de fórmulas alusivas y simbólicas. Probablemente, en el origen de estos formulismos, y justamente por su carácter normativo y regulatorio, dominaron ciertos constructos inconscientes que migraron de bases semánticas profundas, en ciertos casos de tipo onomatopéyico.

Resonancia inespecífica, altura compleja, batimentos, armónicos no proporcionales y aperiódicos; o chasquido, golpe, vibración, estallido, zumbido y rozamiento, se articulan en niveles de lo no dicho expresamente, en lo altamente connotado, en lo que rebasa el límite de la nota o del ritmo, en lo subrayado en líneas translúcidas y fugado hacia una especie de símbolo muy íntimo, de fonología primera; finalmente, de máximo significativo y, por ello, de máximo significado.

No importa si hablamos de la altura determinada de un timbal, de un sonido medianamente tónico –como una campana–, o de la riqueza y de la falta de especificidad de un tam tam. Si la articulación de sonidos con altura determinada tuvo que recorrer un extenso camino de legitimidad sintáctica y semántica respecto de la voz cantada, la de los sonidos de altu-

ra indeterminada, evidentemente, debió sostener no sólo un conflicto equiparable con el de aquéllos, sino sobreponerse a su explicitación, en tanto su acción y su resultante acústica se apartaban enormemente de los sonidos articulados en *objetos* decodificables a nivel discreto y, luego, con una atribución semántica.

La indeterminación de los sonidos de la percusión convencional, así como la de otros efectos accionados en las demás familias instrumentales, se religó casi obligatoriamente a situaciones de tipo métrico, pintoresco y emblemático. No obstante, la idea de su adherencia a otros niveles semánticos nos parece siempre un argumento atento a investigar.

Lo sobrante y el deseo deleuziano

Estas indagaciones se enlazan con las propias de Meyer y seguramente poseen, además, un impacto proveniente de las condiciones acústicas, urbanas y sociales recién nombradas. Aunque también, por cierta migración de sentidos desde lo pautado nominal o discretamente –al decir de Deleuze (2009)–, hacia un posible y nuevo agenciamiento de los niveles profundos y deseantes.

Alturas puntuales y alturas difusas; sonidos cristalinos, transparentes, opacos, vibrantes, secos, engorrosos y complejos: ruido. De estos materiales –parches, metales, maderas–, tal vez se cuelen elementos y rememoraciones no sólo con valor formal y discursivo, sino convivientes con la esfera de una naturaleza internalizada, de una memoria de lo sagrado, y aquí de lo que no tiene palabra ni nombre.

En el espíritu de Levi-Strauss, Agamben, Jauss o Gadamer, el Romanticismo posee una importante cuota de ritualidad reencontrada. De este modo, con una atávica llamada, los sonidos de la percusión convocan al mundo romántico a hacerse eco de una analogía en medio de un logos que por momentos vacila en su control.

Si la percusión, por su invalidez nominativa, implica una relación estructural con lo innombrado, lo ominoso o lo sagrado, podríamos preguntarnos: su cercanía y el factor mediatizador de la recuperación del mito, ¿implicará un avance o un

retroceso respecto al proyecto moderno? ¿La paulatina autonomía de la percusión y la inflación de factores estadísticos desestructurantes del timbre, en relación con la precisión numérica y discreta de la altura o del ritmo, asociaría las ideas de Meyer con una desorganización generalizada de la Modernidad, en sus principios de nominalidad, racionalidad, rigor y especificidad?

Schoenberg (y años más tarde Schaeffer) propone una de sus ideas más visionarias cuando explica que, en términos de realidad física y acústica, la altura es una variable del timbre, o, en todo caso, el timbre es un sonido complejo poseedor de alturas. En el siglo xx, el timbre se advierte, muchas veces, casi como el productor de las ideas con relación a los anteriores componentes. El sobrante de-leuziano se consolida, posiblemente, en

articulación estructural y no sólo como lo innombrado, como lo que excede al sistema coagulado. El lugar del nombre podrá ser alcanzado y caracterizado, el parámetro global tendrá su explicitación, gramática y semántica propia, aunque seguramente otras formas del deseo se desterritorialicen hacia nuevas fronteras.

Durante el Romanticismo, sea por factores tendientes al progreso tecnológico, por el afán de invención y novedad de los compositores, o por una reinstalada relación con lo ancestral, la innovación está presente. Dadas estas razones, pareciera cumplirse el modelo dialéctico entre pasado y futuro. Por ello, podemos dar crédito a los autores del siglo xix para quienes el timbre significa, finalmente, una materia vibrante en la que se percibe, promisoriamente, una noción clave para toda la estilística posterior: la de la música como sonido.

Notas

1 Esta fenomenología se verifica, además, en otras piezas del período intermedio, como las sonatas *Appassionata* (1804), *Waldstein* (1804) o *La Tempestad* (1802).

2 Los niveles de modulación tímbrica en la *Eroica* (1804) o en la *5ta. Sinfonía* (compuesta entre 1804 y 1808) han sido estudiados, entre otros, por Carlos Mastropietro y Pablo Díaz (2010).

3 Ejemplos del uso de la percusión para construir rasgos pintorescos, anecdóticos, narrativos, o para generar lugares reales o metafóricos, pueden ser: “La Marcha Nupcial” (1842), de Mendelssohn, incluida en la ópera *Sueño de una Noche de Verano*; o los usos de platillo, bombo y piccolo en la *9na. Sinfonía* (1824), de Beethoven, o en la *Obertura Festival Académico* (1880), de Brahms.

Bibliografía

- Dahlhaus, C. y Deathridge, J. (1985). *Wagner*. Barcelona: Muchnik.
- Deleuze, G. (2009). “Deseo y placer”. En Kaminsky, G. (comp.). *El Yo Minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires: La Marca.
- Harnoncourt, N. (2010). *La música es más que las palabras*. Madrid: Paidós.
- Mastropietro, C.; Díaz, P. y otros (2010). “Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y composición”. Proyecto de Investigación. La Plata: FBA-UNLP.
- Mastropietro, C. (2010). “Introducción al estudio de la instrumentación por medio de los fenómenos tímbricos”. Proyecto de Investigación. La Plata: FBA-UNLP.
- Meyer, L. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide.

Análisis iconológico del escudo o sello mayor de la UNLP

Luciano Passarella

// Cátedras Panorama Histórico Social del Diseño y Taller de Diseño en Comunicación Visual 4D, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El artículo aborda uno de los aspectos principales de la identidad visual de la Universidad Nacional de La Plata: su escudo o sello mayor. A partir de un estudio iconográfico se reconstruyen los significados incluidos en el signo identificador de la Institución y, desde un análisis con un enfoque iconológico, se relacionan las características del contexto en el que fue generado con los recursos visuales utilizados en su composición. La investigación, realizada en el marco de la Dirección de Comunicación Visual de la UNLP, forma parte de un diagnóstico de situación que busca definir los lineamientos que orienten la siguiente fase de rediseño.

Palabras clave

Escudo - UNLP - Identidad - Iconografía - Iconología

La Universidad Nacional de La Plata (UNLP) posee, desde su fundación, un escudo o sello mayor que la representa. A más de cien años de su generación, éste es el símbolo más importante de su identidad y forma parte de la marca vigente. Dicho escudo tiene una construcción singular y se enmarca en lo que, dentro del universo de signos de universidades, son los escudos alegóricos utilizados como marcas.

En este trabajo se parte de la idea de que en cada época o período histórico se comparten socialmente códigos de comunicación que permiten la interpretación de los mensajes ideológicos materializados en las producciones simbólicas de las disciplinas artísticas y proyectuales.

Estos códigos se modifican o se pierden a medida que cambia el contexto social y cultural, por lo que resulta pertinente analizar las condiciones históricas en las que se generaron dichas producciones simbólicas para luego abordarlas desde la actualidad.

La perspectiva de análisis adoptada se vincula con el abordaje metodológico propuesto por Erwin Panofsky en *El significado de las Artes Visuales* (1979). Esta mirada, que ha sido desarrollada ampliamente por la Escuela de Warburg —con origen en Hamburgo, Alemania—, propone para el análisis del significado de las imágenes un método que comprende tres niveles: el *pre-iconográfico*, en este nivel se detectan y se identifican los



Figura 1. Escudos alegóricos de otras universidades

elementos representados y sus posibles referentes; el *iconográfico*, en este nivel se aborda –por separado y a partir de las relaciones que estos pueden tener entre sí– la dimensión del significado de dichos elementos y su representación particular; el *iconológico*, en este nivel se relaciona la representación de las imágenes con el contexto en el que fueron producidas.

Los escudos alegóricos

Los escudos alegóricos pueden definirse como una tipología de signos identificadores¹ que, en general, se utilizan para representar una diversidad de instituciones, entre las cuales se encuentran las universidades [Figura 1]. Se diferencian de los escudos heráldicos –denominados también “blasones”– en que éstos poseen una codificación propia con origen en la Edad Media². Los escudos alegóricos, en cambio, son signos que tienen origen en la tradición clásica posterior al Renacimiento, inspirada en la herencia de la Antigüedad greco-romana, que se va a extender hasta principios del siglo xx.

Con una forma contenedora de escudo, en general circular u oval, predomina en ellos la representación de alegorías o de “escenas alegóricas”, mediante las cuales se busca transmitir una serie de ideas o de valores. Dichas escenas pueden estar conformadas por un elemento único o, lo que es más común, pueden estar compuestas por la sumatoria de elementos.

Para Adrián Frutiger, la alegoría

[...] es una representación puramente figurativa. Y las más de las veces se trata de una personificación expresiva de concep-



Figura 2. Escudo de la Universidad Provincial realizado en 1897

tos abstractos cuyo propósito no es otro que ilustrar de modo naturalista-realista hechos extraordinarios, situaciones excepcionales o cualidades sobresalientes. La mayoría de las figuras alegóricas provienen de la mitología grecorromana y se nos ofrecen provistas de los llamados “atributos”, de data medieval o renacentista (Frutiger, 1999).

La alegoría fue utilizada por las representaciones ligadas a las ideas republicanas de fines del siglo xviii como un repertorio iconográfico opuesto al de las representaciones monárquicas, dominante hasta la Revolución Francesa. Utilizado durante todo el siglo xix, este recurso –destinado a transmitir ideas y valores– se perdió a medida que avanzó el siglo xx.

La UNLP y sus símbolos

La Universidad Nacional de La Plata se presentó como un proyecto de ley en el

Senado de la Provincia de Buenos Aires en 1889, en consonancia con las ideas de Dardo Rocha, quien sostenía que “la ciudad debía, además de ser un centro político, económico y administrativo, convertirse en un importante foco cultural” (Barba, 1998).

El primer escudo de la institución, por ese entonces Universidad Provincial, fue creado en 1897, a partir de la propuesta de Dardo Rocha [Figura 2]. El símbolo contaba con una alegoría que representaba a “la ciudad argentina de La Plata levantando la luz de la ciencia, bajo la constelación de la Cruz del Sur, y cobijando el escudo de la Provincia, en su centro, y a su alrededor la leyenda ‘Por la Ciencia y por la Patria’” (Bongiorno, 1959).

En 1905, bajo la conducción de Joaquín V. González, la Universidad pasó a formar parte de la órbita de la Nación³ y se encargó la realización de un nuevo escudo o sello mayor⁴ sobre la base del escudo de la Universidad Provincial. El pedido incluyó las siguientes indicaciones:

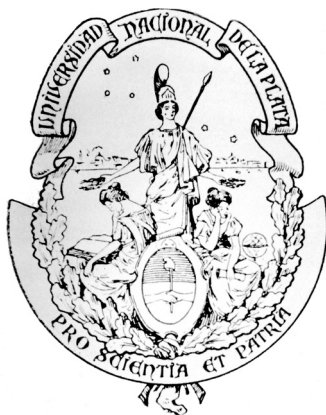


Figura 3. Escudo de la Universidad Nacional aprobado en 1907

Figura 4. Escudo de la Universidad Nacional encargado en 1924 y oficializado en 1960

En su centro una alegoría representará a la ciudad argentina de La Plata, levantando la luz de la ciencia, bajo la constelación de la cruz del sur y cobijando el escudo de la Nación con esta leyenda a su alrededor: Universidad Nacional de La Plata. Por la Ciencia y por la Patria (Actas del Consejo Superior del 7 de junio de 1906).

Poco más de un año después, el 12 de julio de 1907, en sesión del Consejo Superior se aprobó la versión del sello mayor, encargada y realizada por el artista madrileño, radicado en Buenos Aires, Pedro Rojas.

En segundo lugar de importancia, se encuentra el símbolo de las hojas de roble, que no compite sino que complementa al escudo. Las hojas de roble nacieron en 1906, como distintivo para los miembros de la Universidad y ese fue el uso que se les dio durante décadas. Fueron propuestas a Joaquín V. González por Enrique Herrero Ducloux, “por ser el roble un árbol consagrado a Zeus y vinculado a Pallas Atenea, diosa del genio y de la inteligencia, y por simbolizar la fortaleza, la reciedumbre, la firmeza, la perennidad” (Ringuelet, 1959).

De este modo, entre 1906 y 1907, se consolidan los símbolos de la Universidad como institución de carácter nacional: un escudo o sello mayor, las hojas de roble

como distintivo para sus miembros y un himno que en la actualidad tiene poca difusión.

Las transformaciones y la unificación del escudo

El escudo o sello mayor de la Universidad experimentó modificaciones o variaciones, así como intentos de normalización para generar pautas unificadas en su representación. A medida que la Universidad se ampliaba, esto fue cada vez más necesario, ya su funcionamiento se hacía más complejo y los tiempos se alejaban del momento de creación de los signos.

La primera modificación se realizó sobre el escudo provincial propuesto por Dardo Rocha en la Asamblea Primaria realizada en el Senado. En su planteo visual, el escudo de la Universidad Provincial tenía al lado de los pies de la alegoría –que representaba a la ciudad de La Plata– el escudo municipal y no el de la Provincia, como lo indicaba el pedido.

En la versión de 1907 también hubo modificaciones respecto al pedido hecho el año anterior: el lema se escribió en latín y la alegoría de la ciudad de La Plata se sustituyó por la figura de Pallas Atenea [Figura 3].

Es indudable que en el año transcurrido entre las dos mencionadas sesiones del Consejo Superior habiase producido un cambio en la idea originaria: Minerva o Atenea, diosa helénica de la sabiduría, sustituía a la alegoría que representaba a la ciudad de La Plata (Bongiorno, 1959).

Desde entonces, la preocupación por normalizar la representación del escudo o sello mayor ante las diferencias detectadas en las versiones circulantes apareció en distintos momentos. La primera data de 1924, cuando se emitió una Resolución del presidente Benito Anchorena que uniformaba los colores del escudo y establecía la difusión de copias oleográficas en todas las dependencias. Este trabajo fue encargado al artista José Manuel de la Torre, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad [Figura 4].

En 1959 se publicaron en la *Revista de la Universidad* tres artículos⁵: uno de Emilio Ringuelet, sobre las hojas de roble; otro de Aníbal Espíndola, sobre el himno, y el tercero de Raúl Bongiorno, sobre el escudo o sello mayor, lo que demuestra un particular interés de la publicación por los símbolos universitarios.

[...] es necesario contar con referencias precisas que resguarden la fidelidad de los elementos que componen los citados símbolos, sugeridos por el ilustre fundador doctor J. V. González durante su Presidencia [...] ya que “los antecedentes del actual Escudo y Sello Mayor presentan variantes notables, como lo demuestran las investigaciones realizadas últimamente” (Bongiorno, 1959).⁶

Al año siguiente, el 24 de agosto de 1960, se dictó una resolución del Consejo Superior en la que se declaró la versión actual del escudo como la oficial y se normalizó el uso de colores y la disposición de los elementos ante las distintas versiones circulantes⁷.

Declárase Escudo Oficial de la Universidad al actualmente en uso (en el que se rectificará la posición de las estrellas que

figuran en el firmamento), que llevará los siguientes colores: tercio superior del campo azul cobalto, presentando el cielo nocturno donde figura la Cruz del Sur y los dos tercios inferiores la llanura en verde claro –divididos el uno del otro por la línea del horizonte donde se determina la silueta de la ciudad de La Plata–. Se destaca como figura central, de pie, la diosa Palas Atenea o Minerva, armada de lanza, casco, escudo y pectoral de oro. A ambos lados sentadas, las figuras que representan las ciencias y las letras. Inscripto en cartela el escudo de la Nación. Orla ocre claro con las leyendas: “UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA” y “PRO SCIENTIA [sic] ET PATRIA”. Como base, dos ramas de roble fructificado, de color verde esmeralda, unidas por una cinta azul y blanca (Boletín Oficial N°14, 1960).

El texto no aclara, sin embargo, a qué se refería la Resolución con la rectificación de las estrellas del firmamento⁸. Por lo tanto, es posible que se haya tratado de una indicación vinculada a un recurrente error astronómico en la representación del firmamento, fundamentalmente, en las dos estrellas ubicadas a la derecha, sobre las cuales no se hace ninguna mención específica. Actualmente podemos afirmar que se trata de Alfa y Beta del Centauro, por lo que todas las estrellas representadas poseen gran relevancia en el firmamento austral.

Al respecto, Raúl Perdomo aclara:

La Cruz del Sur es una constelación característica del Sur, y siguiendo la dirección de su eje mayor, unas tres veces y media, se encuentra el polo sur celeste. Alfa y Beta de la constelación del Centauro, a los fines de la ubicación de la Cruz del Sur, se denominan “el puntero” porque señalan la “verdadera” Cruz del Sur. En las distintas versiones del escudo, se pueden ver estas estrellas en distintos momentos del año, más arriba o más abajo; todas pueden ser válidas. Lo que tiene que ser exacta es la posición relativa de las seis estrellas. Pueden estar giradas o “cabeza abajo”, lo que solo representará distintas épocas del año (Perdomo, 2012)⁹.

Asimismo, resulta llamativo el acento puesto en normalizar los colores, ya que excepto en las pinturas realizadas a todo color que pueden encontrarse en muy contadas impresiones (mayormente en las que están colgadas en algunos despachos), las reproducciones del escudo de mayor difusión requerían de su aplicación monocromática o reducida a una sola tinta plana.

Este recorrido histórico permite determinar la existencia de tres escudos representados desde la fundación de la Universidad hasta el presente: el de la Universidad Provincial, realizado en 1897 y propuesto por Dardo Rocha; el que fue solicitado por Joaquín V. González en 1906, cuando la Universidad pasó a ser Nacional, y que se aprobó en 1907; y el que fue solicitado en 1924 para unificar la representación de la Universidad, pero que derivó en una nueva versión, ratificada como escudo oficial en 1960 y actualmente en uso.

Para abordar estas cuestiones, y dar paso al análisis iconográfico del escudo, se describirán a continuación la perspectiva metodológica seguida y las características de las corrientes estéticas que dominaron en los períodos en los que fue realizado.

Las corrientes estéticas del período

Durante el siglo XIX en la Argentina predominaba el clasicismo imperante en Europa. Los edificios públicos y particulares se proyectaban según las soluciones del repertorio lingüístico de los estilos del pasado, puros o combinados, en general extraídos de la tradición clásica y dentro de los postulados del Eclecticismo y del Historicismo. Los edificios de las principales instituciones de la ciudad de La Plata y de la Provincia, así como sus símbolos –en gran parte aplicados como programas iconográficos–, se desarrollaron en este sentido¹⁰.

A fines del siglo XIX, heredero de los desarrollos del Movimiento de Artes y Oficios en Inglaterra y de las ideas de res-

cate medievalista, hizo su irrupción en Europa el Arte Nuevo, también llamado *Art Nouveau* por ser su versión francesa la más conocida en nuestro país, donde se difundió rápidamente. Fue el primer estilo considerado internacional, ya que traspasó las fronteras y le disputó al clasicismo su hegemonía estética.

La difusión del Arte Nuevo hizo que se produjeran cruces estéticos, en algunos casos, a partir de combinaciones con las representaciones clásicas que tuvieron resultados eclécticos. Esto sucedió tanto en la representación figurativa como en la tipografía y en el oficio caligráfico. Durante su desarrollo, convivió con la última etapa del Eclecticismo que fue dejado atrás, definitivamente, más avanzado el siglo XX con la difusión del movimiento moderno, el cual impulsó la síntesis de la forma y la abolición de la decoración iconográfica –considerada un agregado superfluo–, así como la inspiración en las tradiciones y en la historia para obtener soluciones formales.

Análisis iconográfico del escudo actual

En su forma general, el escudo de la UNLP se encuentra inscripto en un óvalo dispuesto en vertical. Sus límites exteriores están marcados por las orlas que contienen los textos, las cuales le confieren una silueta singular. Hacia el interior de las orlas se puede ver una imagen con el concepto renacentista de figura-fondo compuesta por nueve elementos principales; seis de ellos ubicados en un primer nivel de lectura y representados con un importante grado de detalle, y tres en un segundo nivel que forman parte del fondo [Figura 5].

1) *Figura central de Palas Atenea*. En el escudo actual se la representa con túnica, casco, pectoral y sosteniendo un escudo y una lanza. En la versión de 1907 fue representada con un penacho en el casco, portando una lanza en la espalda y con los brazos abiertos sosteniendo sendas coronas de laurel sobre las cabezas de las figuras sedentes ubicadas a sus pies. Esta



Figura 5. Referencias iconográficas del escudo o sello mayor actual

figura reemplazó a la alegoría de la ciudad de La Plata que se veía en el escudo de Universidad Provincial.

Palas Atenea tiene múltiples significados. José Antonio Pérez-Roja dice al respecto:

Hija de Zeus, surgió completamente armada de la cabeza del padre de los dioses. Se la identifica con la Minerva romana. La figura de esta diosa es sumamente compleja y aparece con multitud de atribuciones. Preside todos los aspectos morales e intelectuales de la vida humana y es símbolo de la inteligencia y la sabiduría. Inventora del olivo y del arado, presidía la agricultura; patrocinaba las bellas artes y los oficios artísticos; protegía los estados, como diosa de los combates y de los consejos [...]. Es en la mitología romana, la Atenea de los griegos, y, como esta, diosa de la inteligencia, de la sabiduría y de las artes, y protectora de la paz. Nació armada de la cabeza de Júpiter; sus atributos principales eran el casco y el escudo redondo. Se la representa en actitud pensativa, grave y majestuosa (Pérez-Roja, 1971).

La representación de la diosa completamente armada pertenece a las representaciones medievales más extendidas de dicha alegoría. Al respecto, Rudolf Wittkower sostiene:

La tradición literaria y pictórica de la Edad Media muestra a Minerva con armadura completa como defensora guerrera de la sabiduría y la virtud. Esta función se le siguió atribuyendo generalmente durante el Renacimiento (Wittkower, 2006).

No obstante, Atenea/ Minerva ha tenido múltiples representaciones a partir del Renacimiento y a lo largo de los períodos históricos, según las ideas seculares con las que se la relacionaba alegóricamente. Existen versiones de la diosa como “Minerva Pacífica”, alegoría tomada de una estatua romana que la representa con un yelmo en la mano extendida y en la otra una rama de olivo; o de la “Minerva Púdica”, como símbolo de la castidad en lucha contra Cupido. También, el Movimiento de la Secesión Vienesa, la retomó a fines del siglo XIX en el marco de sus planteos simbolistas.

En el escudo de la UNLP las diferentes representaciones de Palas Atenea se deben a esta variedad de rasgos que se le otorgaron, y que permitía interpretaciones adaptadas a la ocasión de lo que se quisiera simbolizar mediante el recurso de la alegoría. El escudo de 1906 la representaba con los brazos extendidos a los lados del cuerpo, con sendas ramas de olivo en las manos y con una lanza atada a la espalda; con una actitud ligada a la

idea de pacificación, como posible reminiscencia a la representación renacentista de la Minerva Pacífica. En la versión de 1924, refrendada en 1960 y actualmente en uso, la figura recupera la representación medieval de Atenea/ Minerva. Se la ve de un modo similar a la imagen que aparece en la estatua griega de Atenea, inspirada en la versión que existiera en la Acrópolis; en ella se la representa con actitud recia, con un casco y sosteniendo un escudo y una lanza.

Tanto en la versión de 1907 como en la encargada en 1924, la figura de Palas Atenea/Minerva se encuentra en actitud de protección respecto de las dos figuras sedentes a sus flancos.

2) *Figura sedente derecha.* Se trata de una figura femenina con rasgos jóvenes que está sentada con actitud pensativa, representada levemente de costado, con una mano en el mentón y con un rollo de pergamino en la otra. Posee una vincha en el pelo recogido, un adorno en el cuello y lleva como vestimenta una toga a la usanza romana, de mangas cortas ceñidas al brazo. A su lado se ve un globo terráqueo. Esta figura representa a las Ciencias.

3) *Figura sedente izquierda.* Está en el sitio opuesto a la otra figura sedente, del lado izquierdo del escudo. Se encuentra representada de costado, también con actitud reflexiva y con una mano en el mentón. Está inclinada sobre un libro que sostiene en su regazo. Representa a las Letras.

4) *Escudo nacional.* Ubicado en el centro del escudo, debajo de la figura de Palas Atenea/ Minerva, marca la pertenencia de la Institución a la Nación. En las solicitudes registradas por escrito se aclara que éste debe ser representado “en cartela”, recurso característico del Renacimiento. Estos soportes visuales decorativos, denominados “cartelas” –antecedente de la palabra moderna “cartel”–, se utilizaban para contener inscripciones en las escenas pictóricas, en las esculturas o en los edificios. En este caso, se trata de la inclusión de un escudo dentro de otro. La cartela sobre la que se representa el Escudo Nacional

posee muescas, tanto debajo como a los costados, y tiene un remate superior con un rulo decorativo.

5) *Cinta celeste y blanca*. Las dos ramas de roble fructificado están atadas por una cinta, que sale por detrás de la orla inferior que soporta el lema y cuelga hacia abajo. Este elemento refuerza la pertenencia nacional de la Institución y es símbolo de unión al constituir una atadura entre ambas ramas.

6) *Ramas de roble fructificado*. Representan la fortaleza y los frutos del conocimiento. Es el árbol ligado a Zeus, dios del Olimpo, de cuya cabeza nació Palas Atenea.

7) *Firmamento con estrellas del hemisferio sur*. En los dos tercios superiores del escudo un cielo estrellado contiene, del lado izquierdo, a la Cruz del Sur (dispuesta de tal manera que la lanza de Palas Atenea queda en su interior); y, del lado derecho, a las estrellas Alfa y Beta del Centauro.

8) *Tierra*. Los dos tercios inferiores del escudo se encuentran ocupados por un plano sin detalles marcados que representa a la pampa.

9) *Siluetas de la ciudad de La Plata*. Entre el plano de la tierra y el del firmamento se extiende, de lado a lado y apenas esbozada, la silueta de la naciente ciudad de La Plata.

10) *Orlas con inscripciones*. El escudo contiene dos inscripciones: en la orla superior, de aspecto flexible, se encuentra inscripto el nombre de la Universidad; en la orla inferior, de aspecto rígido, el lema de la institución, “Por la Ciencia y por la Patria”, escrito en latín.

En una de sus versiones más difundidas la tipografía utilizada es gótica. Tiene algunas particularidades propias, como la letra *N* con una marcada característica de minúscula, pero que toma el lugar de la mayúscula, lo que se hace evidente en la palabra “nacional”. Esta letra, que se podía ver en el escudo realizado por Pedro Rojas en 1907, se mantiene en la versión de José Manuel de la Torre, encargada en 1924. En aplicaciones diversas del escudo, se aprecian variaciones realizadas sobre la tipografía.

Análisis iconológico del contexto histórico

El contexto histórico en que se crean la Universidad de La Plata y sus símbolos se enmarca en la denominada *Belle Époque*. Una de las claves para pensar la conformación inicial de la Universidad es la mirada hacia Europa y la idea de ciencia ligada al ideal académico inspirado en las escuelas filosóficas de la antigüedad greco-romana.

Cuando la Universidad pasó de la esfera provincial a la nacional el lema del escudo se escribió en latín, como si el uso del idioma con el que se identificaba al conocimiento científico universal –y que formaba parte de la formación cosmopolita de esos años–, hiciera que se enalteciera y se le diera a la institución escala mundial.

El Positivismo fue la corriente de pensamiento hegemónica en el mundo científico del siglo XIX. La ciencia era considerada la única guía del hombre y no existía, para esta corriente, otra razón que no sea la razón científica. El positivismo entendía a la ciencia como la guía para lograr el progreso que, retomando los ideales de la ilustración, se imaginaba de modo indefinido. Las clasificaciones y los esquemas eran frecuentes en el interés de la ciencia de esos años. La división entre ciencias y letras, presente en el escudo, también es parte de una concepción de la educación.

Otro símbolo que representa las ideas positivistas se observa, por ejemplo, en la antorcha del escudo de la Universidad Provincial que simboliza la luz de la ciencia que alude, evidentemente, al iluminismo, y su concepción de que la ciencia era una disciplina iluminadora que arrojaba luz en medio de las tinieblas del oscurantismo y de la superstición. En 1907, la figura de la antorcha es suplantada por una Atenea/ Minerva más bien pacífica. Más tarde, en la década del 20 –luego de la reforma de 1918–, es reemplazada por la misma alegoría, en su versión más primaria, completamente armada y en postura de guardia.

Estos cambios permitirían pensar en la existencia de dos ideas diferentes, repre-

sentadas en sendas actitudes de la diosa Atenea/ Minerva –en función de los distintos contextos de producción–, sobre el modo en el que se percibía la situación de la Universidad. En 1907, la confianza en el progreso y la idea de protección de los valores académicos tradicionales; en 1924 –luego de la reforma de 1918– la aguerrida defensa de la autonomía y de los valores reformistas de la Institución¹¹.

Conclusiones

La generación de los símbolos identificadores en universidades nacidas hacia fines del siglo XIX responde a la relación entre el universo greco-romano y la idea positivista del conocimiento. Esta relación se materializa en escudos alegóricos en los que predominan los códigos heredados del clasicismo y cuyo principal recurso simbólico es la utilización de alegorías, es decir, de elementos figurativos, en general de carácter humano, para representar ideas y valores. En este sentido, las representaciones de la Universidad Nacional de La Plata resultarán acordes a las que predominaron en el período fundacional de la ciudad.

Si bien fue creado a principios del siglo XX, el escudo posee el predominio de los códigos de representación decimonónicos propios del clima de época que se mantendrá hasta la Primera Guerra Mundial. Los códigos clásicos, dominantes durante el siglo XIX, seguirán presentes a pesar de que en aquel momento el clasicismo estaba en disputa con el Arte Nuevo, un nuevo estilo a nivel internacional y con un fuerte impacto en nuestro país.

En los años de la reforma universitaria, y a pesar de la irrupción de las vanguardias artísticas en la escena nacional, no se cambiaron los códigos de representación y se mantuvo el imaginario greco-romano como referente de lo académico en sus representaciones simbólicas.

El escudo de la UNLP tiene un fuerte arraigo como símbolo institucional –a pesar de sus variaciones–, por su uso ininterrumpido desde hace más de un siglo, y posee una importante carga de identidad

respecto a los identificadores visuales de otras instituciones universitarias. Si bien, en general, su configuración se ha mantenido en los distintos contextos, su signifi-

cado ha variado con respecto a estos; por ello, resulta pertinente volver a pensarlo con relación a la Universidad Nacional de La Plata del siglo XXI.

Notas

- 1 “En nuestro contexto, entendemos por identificador corporativo o marca gráfica el signo visual de cualquier tipo (logotipo, símbolo, monograma, mascota, etcétera) cuya función específica sea la de individualizar a una entidad” (Chaves y Belluccia, 2003).
- 2 La heráldica está regida por sus propias leyes y determina formatos, composición del espacio, colores y elementos representados. Gran cantidad de instituciones también los utilizan como signos identificadores.
- 3 Sobre este traspaso, Fernando Gandolfi explica: “Las universidades provincial y nacional no estuvieron sólo separadas por el lapso que media entre la fundación de una y otra, compartieron espacios pero estuvieron ubicadas en antípodas conceptuales. La aparición de la segunda en el horizonte cultural de la ciudad eclipsó a la primera” (Gandolfi, 1999), lo que también se produjo con su escudo.
- 4 El concepto “sello mayor” refiere al símbolo que representa a la universidad en su más alta jerarquía.
- 5 Artículos publicados en los números 6, 7 y 8 de la publicación, respectivamente.
- 6 En la investigación realizada por Raúl Bongiorno se hace un recorrido histórico que da cuenta de las transformaciones del escudo desde su creación en 1897. Cotejando las fechas, se presume que ésta puede ser una de las investigaciones aludidas en la normalización de 1960.
- 7 Tanto las pautas para los encargos como las normalizaciones se realizaron por escrito, lo que puede haber producido interpretaciones inesperadas en la materialización visual del escudo.
- 8 En las Figuras 2, 3 y 4 puede verse la diferencia en la ubicación de las estrellas en las distintas versiones analizadas.
- 9 Entrevista al Vicepresidente Institucional de la UNLP, Lic. Raúl Perdomo. Noviembre de 2012.
- 10 Algunos trabajos que abordan estas cuestiones son: “El programa iconográfico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. La reproducción del discurso positivista” (Passarella, 2007a) y “El programa iconográfico de la Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. El mensaje de la riqueza y del ‘Renacimiento Institucional’” (Passarella, 2007b).
- 11 Para avanzar en esta línea de trabajo se podría continuar en futuras investigaciones con el análisis de la relación entre los debates, tanto públicos como en el seno del Consejo Superior, sobre las ideas circulantes en cada contexto.

Bibliografía

- Barba, F. E. (Dir.) (1998). *La Universidad Nacional de La Plata en su Centenario. 1897-1997*. Buenos Aires: América Edita.
- Boletín oficial de la Universidad Nacional de La Plata* (1960). 1 (14). Ordenanza 45. Escudo oficial de la Universidad Nacional de La Plata. UNLP.
- Bongiorno, R. (1959). “Acerca del escudo y sello mayor de la Universidad Nacional de La Plata”. *Revista de la Universidad*, 9. La Plata: UNLP.
- Chaves, N. y Belluccia, R. (2003). *La marca corporativa. Gestión y diseño de símbolos y logotipos*. Buenos Aires: Paidós.
- Crónica universitaria. Boletín informativo de la Universidad Nacional de La Plata* (1960). Nº 9. La Plata: UNLP.
- Espíndola, A. O. (1959). “El himno de la Universidad Nacional de La Plata”. *Revista de la Universidad*, 8. La Plata: UNLP.
- Frutiger, A. (1999). *Signos, símbolos, marcas y señales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gandolfi, F. (1999). “Pretérito imperfecto. Los días de la primera Universidad de La Plata (1890/97-1905)”. En Biagini, H. (comp.). *La Universidad de La Plata y el Movimiento Estudiantil. Desde sus orígenes hasta 1930*. La Plata: Edulp.
- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza-Forma.
- Passarella, L. (2007a). “El programa iconográfico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. La reproducción del discurso positivista”. *Actas III Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*. La Plata: FBA-UNLP.
- _____ (2007b). “El programa iconográfico de la Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. El mensaje de la riqueza y del ‘Renacimiento Institucional’”. En *Casa de Gobierno. Provincia de Buenos Aires*. La Plata: Salvucci y Asoc.
- Pérez-Rioja, J. A. (1971). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Ringuelet, E. J. (1959). “Acerca del distintivo de los universitarios platenses”. *Revista de la Universidad*, 7. La Plata: UNLP.
- Wittkower, R. (2006). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela.

La versión en la música popular

Alejandro Polemann

// Cátedras Instrumento, y Producción y Análisis Musical IV, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La música popular es un contenido central en diversos planes de estudios superiores de arte de nuestro país. En los documentos que regulan esas carreras, *género, tema, arreglo, versión e interpretación* son palabras de uso frecuente, pero su utilización y su significado pedagógico presentan diversas posibilidades, aún no estudiadas en profundidad. Este trabajo¹ reflexiona sobre los términos y las categorías que se emplean con frecuencia en la producción, la enseñanza y el estudio de la música popular y analiza para esto tres versiones del tema *Mano a mano*: la de Carlos Gardel (1922), la del trío instrumental de Ciriaco Ortiz (1933) y la de Caetano Veloso (1990).

Palabras clave

Música - Popular - Versión - Arreglo - Interpretación

Cierta saludable necesidad de poner las cosas en contexto nos obliga a, por lo menos, mencionar el espacio, el marco, en el cual se desarrolla este estudio: *la música popular*. El problema es que en cualquier definición que intente abordarla se incluye, necesariamente, la discusión sobre la llamada cultura popular, si es que ésta existe como tal. Como señalaba Oscar Blanco a comienzos de este siglo: “El campo de la problemática de la cultura popular no es algo concluido y terminado sino que se halla en pleno proceso de revisión” (Blanco, 2000). Esta afirmación no perdió vigencia en la actualidad sino que, por el contrario, cobró más fuerza.

Estudios sobre la cultura popular, la cultura de masas, la cultura de elite, fue-

ron abordados a lo largo de la historia por diversas disciplinas con resultados dispares. Néstor García Canclini advierte esta problemática cuando asegura que “las ciencias sociales contribuyen a esta dificultad con sus diferentes escalas de observación” (García Canclini, 2001). El impacto de la globalización sobre “las culturas” y el avance de las industrias culturales complejizan aún más el análisis, donde prima el concepto de hibridación por sobre los planteos esencialistas.

A esta altura de las investigaciones, es casi más fácil definir a la música popular por lo que no es que por lo que la caracteriza: todas las músicas de origen clásico-romántico europeas –central y periférica– no son para nosotros, para

Latinoamérica, músicas populares. Por otra parte, las músicas llamadas *contemporáneas*, de gran tradición ya en nuestro suelo, pero inevitablemente derivadas de las estéticas europeas de principios del siglo xx, tampoco son músicas populares. Esta distinción no pretende separar a las distintas *músicas* en compartimentos lejanos. Muy por el contrario, a lo largo de este artículo se propondrán herramientas de análisis y términos que son de uso frecuente en casi cualquier música que se conozca en el mundo globalizado. Muchos provienen de una tradición académica occidental que, por cuestiones sociales y económicas de la historia de esta parte de la humanidad, se han desarrollado, primero, en las élites de poder y, posteriormente, en sus productos culturales.

Diego Fischerman aporta algunos recorridos posibles para la identificación de lo que hoy llamamos *música popular*. En sus textos vincula fuertemente la identificación de esa música con la aparición de los entonces nuevos medios masivos de comunicación a principios de siglo xx: “Hasta la irrupción del disco y la radio, la música popular era efectivamente eso, lo que se cantaba, se tocaba y se bailaba en el ámbito popular, fuere éste urbano o rural” (Fischerman, 1998). Esta posibilidad de registrar y luego reproducir músicas en un ámbito diferente al que les dio origen generó un impacto significativo, no sólo en la inmediata difusión, sino en sus modos de producción. Al menos en nuestro país, esto se produjo en el marco de un profundo cambio social derivado de la crisis del proyecto de la generación del ochenta, en el que se buscó, hay que aceptarlo, fomentar la producción y la difusión de una música “nacional” como un recurso más para desplazar “ideas” foráneas que perturbaran la perpetración de los sistemas de opresión².

Pero volviendo al proceso que nos ocupa, y nuevamente en palabras de Fischerman, en el siglo xx “aparece [...] una música de tradición popular que ya no es popular (totalmente popular) en cuanto a sus usos” (Fischerman, 2004). Es decir, ya no son necesariamente los del baile y la fiesta popular. Sin embargo, a partir de

esta situación se refuerza su vinculación con el pueblo mediante otro fenómeno: el de “la popularidad que posibilitan los medios masivos de comunicación” (Fischerman, 2004). Esta mirada plantea un punto de vista que, sin ser irrefutable, puede aportar cierta claridad al problema: la *música popular*, como producción identificable, como géneros distanciados de los marcos folclóricos que los cobijaron en su origen, nació con el siglo xx y al calor de las, entonces, nuevas tecnologías.

En los años 60, Carlos Vega (1965) acuñó el término *mesomúsica* para nombrar a esa “música de todos”, diferenciándola de la folclórica y la académica y rastreando sus orígenes, incluso, hasta ciertas obras de compositores académicos de siglos anteriores. Numerosos estudiosos rioplatenses han utilizado, retomado y actualizado ese concepto. Es muy interesante el relato que realiza Coriún Aharonián (1997) del derrotero del término *mesomúsica* y de las discusiones que giran en torno a él. Sin perjuicio del aporte altamente significativo que semejante identificación supuso, desde el siglo xxi es difícil tomar esa terminología sin una cierta incomodidad, al menos en algunas de sus implicancias semánticas y valorativas. Porque una música que está en “el medio” de otras, entre las “superiores” y las “inferiores”, o que se establezca como un “elemento civilizador por excelencia”, no parece responder a las necesidades contemporáneas de una producción artística que se encuentra más bien en el centro de la escena principal dada su inmensa producción y repercusión.

Es por ello que las discusiones sobre el “valor” de la música popular son todavía necesarias. Hace veinticinco años, Simon Frith ([1986] 2003) se hacía una pregunta que aún hoy tiene vigencia: ¿Cómo hacer juicios de valor sobre la música? Desde la mirada romántica en la recopilación de cuentos de los hermanos Grimm, a principios del siglo xix, hasta el “descubrimiento” de la *mesomúsica*, se han desarrollado estudios, discusiones y conceptos que, por un lado, han visibilizado esos productos culturales, pero, por el otro, los han moldeado según los cánones validados

por las clases dominantes. Esa “defensa” de lo popular surge como resistencia a la mirada despreciativa instalada desde la academia, con el fin de fundamentar los estudios sobre las músicas populares.

Esta problemática tiene plena vigencia –y quizás haya tomado más fuerza en los espacios de formación en música popular–, pero afortunadamente existen valiosos estudios que no sólo develan ese “valor” sino que establecen, incluso, criterios de articulación entre el arte popular y la comunidad, que son superadores de esa dicotomía. En el caso de la música, Frith sostiene que “no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales” (Frith, 1986). Desde la antropología, las nuevas lecturas sobre los estudios *folclóricos* permiten repensar la vinculación con “el pasado” y generar un diálogo que profundice los significados sin necesidad de cercenar las nuevas ideas. Alicia Martín es categórica: “El folclore no remite a la repetición automática, acrítica o irreflexiva de los hábitos y tradiciones culturales. El pasado se transforma en un activo configurador del presente” (Martín, 2005).

A partir de este marco inicial, es importante señalar sobre qué músicas populares basa su estudio este artículo. La mirada propuesta está centrada, principalmente, en las músicas argentinas y, quizás, latinoamericanas contemporáneas. Dentro de las argentinas: el llamado folclore –catalogado así por el mercado o por los músicos que lo hacen–, la música rioplatense –el tango, el candombe canción (no así el candombe de llamada y/o comparsa) y la canción murguera³–, y las músicas urbanas contemporáneas –la cumbia, el jazz, el rock y sus derivados–. Es posible que queden afuera todas las otras músicas que otros pueblos del mundo puedan identificar como populares. Seguramente algún estudioso de ellas podría establecer similitudes y puntos en común con los que aquí se desarrollan.

Los momentos de la producción musical

Una forma de abordaje especialmente apropiada para llevar adelante este estudio es la que centra el análisis y la determinación de categorías a partir de los procedimientos de producción musical. Diego Madoery (2000) realizó estudios y publicaciones en este sentido que representan un aporte, sobre todo en lo referido a los procesos de construcción del arreglo en música popular. También los estudios y las definiciones de Aharonián operan como valioso marco teórico a la problemática que aquí se trata. Aharonián advierte la necesidad de identificar un espacio diferenciado de producción que se manifiesta en la *mesomúsica* cuando dice que la musicología “no ha definido hasta ahora un tercer estadio intermedio entre la composición y la interpretación que proponemos denominar versión, estadio en que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla” (Aharonián, 1990). En otros trabajos se refiere a versión como el “estadio medio entre composición original y mera interpretación que existe en *mesomúsica*” (Aharonián, 2007). El autor no se muestra muy convencido con el término, pero no encuentra un neologismo que lo defina mejor. A este estadio medio se lo denomina, frecuentemente, arreglo en los espacios de producción musical popular. De esta manera se podría decir que Aharonián considera al arreglo y a la versión como un mismo elemento.

En su artículo “El arreglo en la música popular”, Madoery desarrolla el concepto de arreglo y sus vinculaciones con el género o, en sus palabras, con la especie-marco a la que pertenece la obra. Pero no diferencia claramente arreglo de versión cuando dice: “Se hará referencia a este procedimiento en forma indistinta como *versión* o *arreglo*. Es claro que los dos términos se refieren a lo mismo” (Madoery, 2000). En un artículo posterior, el autor señala que “si bien el ‘arreglo’ y la ‘versión’ pueden considerarse sinónimos, el ‘arreglo’ se refiere principalmente al procedimiento y la ‘versión’ al producto”

(Madoery, 2007). Tanto Aharonián como Madoery coinciden en que hay una acepción casi indiferenciada de los términos. Sin embargo, creemos que este matiz es más profundo, que la sinonimia confunde, que ambos conceptos merecen una diferenciación sustancial y que, por supuesto, esta cuestión va más allá de los nombres.

El arreglo implica un procedimiento, la instancia de “hacer el arreglo”, ya sea como tarea del arreglador o como acción colectiva de un grupo de personas. Pero, también, se podría individualizar un “producto-arreglo” –que no es la versión–, un objeto, una partitura, un material que puede estar escrito de manera detallada –los arreglos de orquestas o de grupos de tango, por ejemplo– o que podría escribirse para su estudio aunque los músicos no necesitaran hacerlo. Ése es el arreglo: un conjunto de decisiones para “luego” llevar adelante la interpretación.

Entonces, consideramos que *arreglo* y *versión* son estratos y hasta “objetos” bien diferenciados en la producción artística musical, que se manifiestan en distintos momentos, implican diferentes acciones y resultados, y necesitan para diferenciarse de un elemento fundamental como es la interpretación musical.

La interpretación musical

En una entrevista periodística, el músico argentino Dino Saluzzi señala: “La interpretación es muy importante, y no se piensa en ella suficientemente. [...] La música no existe sin la interpretación” (Saluzzi en Fischerman, 2010). La afirmación es terminante: sin interpretación no hay música. Ahora bien, ¿qué es la interpretación?

En el marco de este trabajo, cuando hablamos de interpretación musical nos referimos exclusivamente a la utilización tradicional del término en el vocabulario de uso habitual en la práctica musical: esa acción compleja que supone la ejecución del instrumento a través de gran cantidad de habilidades motrices puestas al servicio de la manifestación de ideas

expresivas. Quedan explícitamente de lado los posibles alcances del término vinculados a los estudios estéticos, semióticos, hermenéuticos, del ámbito de la comunicación y sus campos de estudio asociados.

En la interpretación musical se toman gran cantidad de decisiones y se realizan gran cantidad de acciones que son privativas de este dominio, estadio o momento de la producción musical. Es cierto que en algunas músicas populares, en donde los arreglos son meticulosamente escritos con indicaciones expresivas, podría decirse que hay una parte de la interpretación que ya está definida en el arreglo. Aun así, la función del instrumentista es, justamente, interpretar esos signos, esas indicaciones, para transformarlos en combinaciones particulares de sonidos que terminan de dar sentido a la obra que se está tocando. No son otras que las herramientas “tradicionales” de ejecución las que se ponen en juego en este acto: la regulación del volumen –a través de los matices y las dinámicas–; la articulación de los sonidos –de ligado a estacato, pasando por todas sus posibilidades intermedias y combinaciones–; la utilización del timbre –de manera acústica o electrónica–; la variabilidad del ritmo –mediante la fluctuación o no del tempo, la alternancia de la acentuación–; y el contraste con los diferentes planos de la textura. Sin embargo, como explican Daniel Belinche y María Elena Larrègle: “La interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas” (Belinche y Larrègle, 2006).

La pregunta central, en la música popular, es de qué manera las necesidades expresivas del intérprete coinciden con las “necesidades” de expresión del género o, dicho de otro modo, cómo dialogan con él. Una vez más, entra en escena el género como elemento organizador. Y, aunque no se va a desarrollar aquí la problemática sobre el género en la música, se plantea la hipótesis de qué es quien “contiene” la información necesaria para determinar qué elementos son más ade-

cuados en relación con cierta tradición de usos habituales. Ahora bien, como señala Ana María Ochoa: “Se ha hecho cada vez más claro que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales” (Ochoa, 2003). Será necesario, entonces, buscar en profundidad los rasgos sobresalientes que permitan diferenciar, por ejemplo, los recursos interpretativos más apropiados para una zamba o los que se ajustan a una interpretación posible de un tango, en vez de acudir a generalidades ancladas en el esencialismo.

Todavía es muy común escuchar, incluso como devolución pedagógica, expresiones del tipo: “Le falta tango”, “Le falta tierra” (para el folclore, claro), “Le falta swing”, “Le falta expresividad”, etc.; u observaciones “positivas” como: tiene “ángel”, “Lo lleva en la sangre” (sobre todo para lo afro). Es menos común, después de comentarios de este tipo, la explicitación de qué es, exactamente, lo que le está faltando a esa interpretación que la hace merecedora de tal generalidad. Como excusa para no explicarlo, en muchos casos se echa mano a cierta intangibilidad de esos atributos, como si fueran conseguidos sólo a través de la herencia genética, la experiencia o la vivencia intransferible (muchas veces no musical) o la imitación. En el caso de la música académica también es frecuente escuchar la expresión: “La obra te lo pide” o alguna otra cosa parecida. En rigor de verdad: ni las obras piden nada ni la tierra en su composición química aporta ninguna herramienta musical, ni la vivencia de la noche y la ingesta de alcohol mejoran la performance de tangueros y de jazzeros. Si algo puede ofrecer –más que pedir– un conjunto de soluciones para un problema de, digamos, ausencia de rasgos genéricos adecuados en una interpretación es la cultura.

Y en el caso de la música, son los géneros y los estilos –aun con sus dificultades de delimitación– y sus rasgos sobresalientes los que incluyen las “recetas” para un buen resultado. Y, a la vez, esas músicas están insertas en un marco social y cultural que vale la pena vivenciar, transitar, conocer, influir, y, entonces,

sí, aparecerán síntesis de conocimiento, formal o informal, que impactarán fuertemente en la producción artística. Y, en el caso de la música, habiendo superado la instancia de composición del tema y de realización del arreglo de manera exitosa –también a través de las “claves” del género– en el espacio de la interpretación musical es donde se completa la obra, en donde la versión pasa a ser un ejemplo o un caso del género. Y es allí donde es posible, mediante el análisis cuidadoso hecho por expertos o por aprendices bien orientados, develar las características particulares de interpretación de ese género: qué dinámicas, articulaciones, acentuaciones, fraseos, etc., son más frecuentes y apropiados. Esto permite ponerlos en funcionamiento y, también, y aquí lo más importante, transgredirlos. Porque es tan importante la experiencia, la vivencia y el marco social, como la ingenuidad, la experimentación, la apropiación “inocente”, ya que, históricamente, a partir de esos “errores” cometidos por los “inexpertos” se han renovado y desarrollado en gran medida los *géneros* musicales.

La construcción de versión

Como se mencionó, el campo de estudio sobre lo *popular* encierra una importante diversidad de productos culturales y de disciplinas que los estudian. En el marco de los estudios sobre el cuento folklórico se plantean algunos tópicos que invitan a la analogía con el tema que nos ocupa. Siendo el cuento folklórico una obra literaria anónima que vive en la tradición oral, cada aparición de ese cuento supone una *versión* del mismo. Susana Chertudi, en un texto ya clásico, plantea al respecto una definición clara: “Llamamos *versión* a cada realización de un cuento, sea ella registrada o no; es decir, cada vez que se narra un relato se produce una versión” (Chertudi, 1967). Lo interesante de la comparación es que en estos casos la *obra* no se encuentra escrita, definida con anterioridad. Sin embargo, existe y lo que la hace tangible es esa realización, esa versión.

Además, Chertudi incluye, aunque sin detenerse en un análisis pormenorizado, aspectos vinculados con el momento de realización: “Es sabido que una versión no es nunca exactamente igual a otra [...] en sus elementos expresivos emocionales, como movimientos corporales, matices de entonación, de tempo, etc.” (Chertudi, 1967). Es decir: en su interpretación.

El concepto de versión está bastante definido y consensuado en la música académica. Cuando escuchamos una grabación reciente de una suite de Bach o una sinfonía de Beethoven –obras compuestas en otra época e interpretadas por un instrumentista contemporáneo– tenemos siempre en claro que estamos frente a una nueva versión⁴. Lo que sucede en la música popular no es muy diferente. Cada nueva grabación o cada presentación en vivo de una obra (una canción, una obra instrumental, etc.) representa una nueva versión que contiene, seguramente, un nuevo arreglo y una particular interpretación. Veamos un ejemplo.

El tango *Mano a mano* es una significativa muestra de los primeros *Tango Canción* de la *Guardia Nueva*, cerca de los años 20⁵. El entonces nuevo tango se construye con las parejas de autor-compositor, lo que representa una novedad para la época. Según algunas crónicas, el poeta Celedonio Esteban Flores fue quien le acercó el texto a Carlos Gardel quien, junto con José Razzano, compuso la música⁶.

La grabación que realizó Gardel en 1922 es la primera edición que se conoce y se la podría considerar como la versión original⁷. Realizada con acompañamiento de guitarras, en ella se advierten una gran cantidad de recursos de construcción de arreglo vinculados a la época: patrones rítmicos de marcados en 4, síncopas y paradas (Samela & Polemann, 2006). La construcción de la textura de acompañamiento en las guitarras también responde a roles típicos de ese orgánico de *nueva guardia*: guitarra rítmica, grave y melódica. La primera es la encargada de la realización del patrón rítmico; la segunda, del *bajo melódico*; la tercera, de la función de trémolos, introducciones e interludios (Polemann, 2004)⁸. Los guitarristas

aportan, seguramente, un elemento más al arreglo: la introducción instrumental. Este material se encuentra en las partituras editadas que, en realidad, transcriben lo registrado en la grabación.

Desde el aspecto interpretativo también se presentan recursos que responden a la época. Las guitarras mantienen una articulación muy regular en el *marcato* y muy ligada en las melodías del bajo melódico. El fraseo del canto de Gardel establece formas de interpretación del ritmo que distan considerablemente de las duraciones escritas en las partituras. El ritmo allí consignado se reinterpreta a partir de formas posibles para decir el texto, que se encuentran muy emparentadas con cierto modo de hablar de los porteños de esa época, al menos los que aparecen en las películas y los programas radiales. Estos recursos no han sido todavía estudiados en profundidad. Desde un abordaje mensural se podría concluir que Gardel utiliza proporciones ternarias para el agrupamiento de palabras y de versos, privilegia las síncopas anticipatorias al interior de las frases y los desplazamientos para los finales, y realiza importantes detenciones entre estrofas. Estos recursos son claramente interpretativos, ya que no están definidos a priori en el arreglo, y aunque respondieran a una posible estructura previa del cantor, los canales a través de los cuales se desarrollan –la articulación, la acentuación, el vibrato, etc.– deben ser puestos en juego en el momento de la ejecución.

Una versión posterior del trío instrumental de Ciriaco Ortiz –de bandoneón y dos guitarras–, grabada en 1933, evidencia en el arreglo estrechas vinculaciones con la primera versión⁹. Las guitarras trabajan con roles y con recursos similares ya que se toma la melodía de la introducción y se mantiene la forma aunque con menos estrofas, posiblemente por la ausencia del texto. El bandoneón sostiene un rol de figura dentro de la textura interpretando la melodía principal durante toda la versión. Desde el punto de vista del arreglo, hasta allí parecen llegar las decisiones, con la particularidad de incorporar una variación¹⁰ sobre el final. Desde

el aspecto interpretativo, las guitarras mantienen gestos de estilo con una articulación extremadamente marcada en el acompañamiento rítmico y muy ligada en las melodías del bajo melódico.

Un aspecto particular a señalar es, una vez más, el fraseo de la melodía principal. En este caso, los recursos no estarán ligados a las posibilidades del habla sino a las del instrumento que la ejecuta y al instrumentista. Así, es posible identificar gran cantidad de adornos en fusas, pequeñas variaciones, incorporación de voces paralelas en 8vas. y saltos también de 8va. al interior de las frases. Estos recursos son, una vez más, interpretativos, ya que corresponden a un conjunto de decisiones que toma el intérprete tanto en la elección de alturas como en la definición de dinámicas y de articulaciones.

En la construcción de esta versión se imitan también gestos expresivos de la anterior, como las grandes detenciones sobre los últimos versos de la estrofa B, y aunque estas últimas no tienen una duración precisa, mantienen un acertado equilibrio rítmico.

El músico brasileño Caetano Veloso realizó en 1990 otra versión de *Mano a Mano* en la que se advierte un alto grado de reelaboración de los recursos de arreglo e interpretación de la versión original¹¹. Por momentos, aparece lo que podría denominarse un desarrollo metafórico¹² de aquella, ya que evoca materiales allí presentes pero desde una perspectiva estética diferente. Por ejemplo, se incluyen los materiales de introducción, esta vez sólo como interludios, pero utilizando solamente las notas más pregnantas del arreglo original y con una interpretación mucho más ligada, más “blanda”. Se extreman los rangos dinámicos de la interpretación proponiendo momentos de gran intimidad, *pianísimo*, a través de texturas muy despojadas. En la elección del orgánico, para el arreglo, también se toman decisiones de estilización: “sólo” la voz y el cello. En la interpretación de estos instrumentos se profundizan las posibilidades de ejecución: vibratos, diferentes articulaciones, pizzicatos y arcos y arrastres en el cello, *glissandos* en la voz.

Es una versión que, difícilmente, se pueda catalogar dentro del tango. Sin embargo es la versión de un tango.

Conclusiones preliminares

Este rápido análisis sobre las tres *versiones* del mismo tema permite poner en funcionamiento estos términos o categorías para la comprensión de los elementos de construcción de esa música. Son puntos de entrada al análisis de la producción que, en el espacio de enseñanza-aprendizaje, pueden ser herramientas valiosas para orientar el trabajo del estudiante y del docente en la búsqueda de ideas, en la solución de dificultades y en el desarrollo de diferentes canales expresivos.

La hipótesis de trabajo es, entonces, que lo que definimos habitualmente como música, en un marco determinado de estudio, podría definirse como *versión* y ésta no es otra que el resultado de un tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación*, siendo el *género* un marco organizador de los procedimientos y de las decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias. *Arreglo* y *versión*, lejos de ser sinónimos, representan objetos y momentos distintos. El arreglo, como procedimiento y material, es de una tangibilidad diferente a los otros estratos. En otras palabras: la versión sería la música misma como resultado de el tema + el arreglo + la interpretación, y representaría, en algunos casos, una muestra más del género.

Notas

1 Este artículo forma parte de los trabajos realizados para el proyecto de investigación “La enseñanza de la Música Popular en el nivel superior. Elementos estructurantes de los géneros musicales para la producción de nuevas músicas”, del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, bajo la dirección de la Prof. Marcela Ramona Mardones y la codirección del Lic. Alejandro Polemann.

2 La incipiente organización gremial, las reiteradas revoluciones yrigoyenistas, la Ley de Residencia de 1902 para expulsar anarquistas y socialistas, el hacinamiento en los conventillos, entre otros acontecimientos,

completan un paisaje, por demás lúgubre, en el nacimiento de una rica etapa de la “cultura nacional”.

3 Principalmente de origen uruguayo, aunque también hay algunas producciones vinculadas con la murga argentina. La murga uruguayo, ese espectáculo performático de escenario, también podría ser analizada con las herramientas que aquí se proponen. Pero la murga argentina aún no, ya que, como espacio de producción colectivo y performático, trabaja con otros códigos, otros usos y otros procedimientos.

4 Muchas veces esas versiones incluyen adaptaciones o transcripciones, términos que serían equivalentes a lo que definimos como arreglo en la música popular.

- 5 Distintos autores y compiladores no acuerdan con el año de composición. Para Juan Ángel Russo fue en 1918; para José Gobello, en 1923, año que coincidiría aproximadamente con la primera grabación realizada por Carlos Gardel que, sin embargo, Noemí Ulla ubica en 1922. Una compilación que toma ediciones del sello Odeón, la fecha en 1927.
- 6 Carlos Gardel "Poesía lunfarda. Carlos Gardel acompañado en guitarras". Argentina: Comp. 1997 1927. EMI ODEON SAIC. ARG.
- 7 Cómo se construye "el original" en la música popular del siglo xx, si es la partitura –en el caso que la hubiera– o si es la primera edición grabada, es una interesante discusión aun pendiente.
- 8 Las tres funciones no implican necesariamente cantidad de instrumentos ya que, como en este caso, las guitarras son sólo dos pero van intercalando las funciones dentro de la textura. En grupos más numerosos es posible la duplicación de alguna de las funciones, como dos guitarras rítmicas, por ejemplo.
- 9 *Ciriaco Ortiz. Conversando con el fueye*. Ciriaco Ortiz Trío. Grabaciones de RCA VICTOR, entre 1930 y 1937. Buenos Aires: El bandoneón.
- 10 La variación en el tango representa un material melódico que en valores cortos, de fusas, realiza una disminución o una elaboración de la melodía o sobre los acordes de acompañamiento. Generalmente están escritas previamente, es decir, son parte del arreglo y se interpretan al final de la versión.
- 11 *Circulado Vivo*. Caetano Veloso. Buenos Aires: PolyGram 1991.
- 12 Para profundizar sobre el procedimiento metafórico en el arte y en la música en particular, ver: Daniel Belinche, *Arte, poética y educación*, 2011.

Bibliografía

- Aharonián, C. (1990). "Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica". Actas de las *V Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.
- _____ (1997). "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*, 55 (188). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- _____ (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: edición de autor.
- Belinche, D. y Larrègle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Blanco, O. (2000). "Introducción". En Zubieta, A. M. (dir.) *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Chertudí, S. (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fischerman, D. (1998). *La música del siglo xx*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2004). *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. ([1986] 2003). "Música e identidad". En Hall, S. y De Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Madoery, D. (2000). "El arreglo en la música popular". *Arte e Investigación*, IV (4). La Plata: FBA-UNLP.
- _____ (2007). "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". Actas del *I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.
- Martín, A. (2005). *El folclore en las grandes ciudades*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Polemanna, A. (2004). "La guitarra en el tango. Técnicas, recursos y criterios interpretativos", trabajo final de la Beca de Formación Superior. La Plata: FBA-UNLP.
- Ulla, N. ([1967] 1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL
- Vega, C. ([1965] 1997). "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". *Revista Musical Chilena*, 51 (188). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Fuente de Internet

- Fischerman, D. (2010) "La música no existe sin la interpretación". Entrevista a Dino Saluzzi. *Página 12*, 6 de junio de 2010. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-18205-2010-06-06.htm>

Un análisis de *Hermógenes Cayo*, de Carlos Mastropietro

Edgardo José Rodríguez

// Profesor Adjunto de Lenguajes Musicales Contemporáneos I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El trabajo¹ estudia la obra *Hermógenes Cayo* (1985), de Carlos Mastropietro. Comienza con la descripción de los supuestos estéticos más relevantes del compositor argentino –en particular, su preocupación por la fragilidad de la obra y por la no-domesticación estética–; y continúa con un abordaje estructural de la pieza. A continuación, la vincula con el universo sincrético de quien produjo los textos utilizados y con el legado de las dos modernidades que caracterizaron la música académica contemporánea argentina. Se trabaja, así, el modo problemático en que la obra de Mastropietro se relaciona con la tradición por su alto grado de autonomía estética.

Palabras clave

Mastropietro - *Hermógenes Cayo* - Música contemporánea - Modernidad musical

En la producción del compositor argentino Carlos Mastropietro se puede hallar la herencia destilada de algunos de los aspectos más importantes de las discusiones compositivas desarrolladas en la Argentina durante los últimos setenta años. En sus obras aún resuenan los ecos de la disputa entre nacionalismo musical e internacionalismo musical que articuló la vida musical argentina hasta los años sesenta del siglo pasado². Aquella primera modernidad periférica³ –caracterizada por la traducción literal de las ideas y de los valores predominantes en los centros culturales más importantes de Europa⁴– se expresa y se resume en la obra de los compositores más relevantes de aquel momento Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz.

A comienzos de los años sesenta esa dicotomía fundante se disolvió con el pluralismo estético preconizado en el seno del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en el Instituto Di Tella. El CLAEM reunió a un nutrido grupo de jóvenes compositores argentinos y latinoamericanos que, hasta bien entrado el siglo actual, protagonizó la escena musical. Esta segunda modernidad, si bien sigue influenciada por las estéticas dominantes de los países centrales, se caracteriza por una recepción crítica y subjetiva de aquellas, es decir, relativiza sus sistemas de valores implícitos, desacraliza la técnica (entendida independientemente de la obra) y personaliza los modelos. La crítica se extiende, a su vez, a las vernáculos de

la primera modernidad periférica.

Carlos Mastropietro recibe el legado de aquella generación del Di Tella de tres importantes maestros: Gerardo Gandini, quien integrará el plantel docente del CLAEM; y Coriún Aharonián y Mariano Etkin, dos de los becarios más prominentes. Su música, esta es nuestra hipótesis principal, contiene un alto grado de autonomía estética frente a los planteos originados en los países centrales. Esta autonomía resulta de la apropiación de la herencia de la segunda modernidad –en fase con la dilución de los grandes modelos estéticos, característica de finales del siglo XX– y de la profundización de sus supuestos críticos.

Algunas cuestiones estéticas

Hermógenes Cayo es una obra temprana del compositor en la que se insinúan algunas de las características más relevantes de toda su poética compositiva⁵, como la preocupación por la fragilidad de la obra y por la no-domesticación estética (Fessel, 2007).

Para Mastropietro, la fragilidad de la obra es la preocupación por la fortaleza de la pieza frente a las múltiples condiciones que caracterizan una interpretación, es decir, la comprensión misma de la obra, la ejecución, la habilidad de los instrumentistas, etcétera. Lo que es constitutivo de la pieza debe ser escrito de manera no frágil. De este modo, la obra se adecúa, en cierto sentido, a los instrumentistas que la van a ejecutar. Mastropietro escribe lo que mejor podría ser ejecutado por los músicos disponibles. Esta restricción que impone lo real, lejos de ser concebida como un problema o como una limitación, se transforma en una idea estética, en un estímulo para la composición. Esta relación íntima entre la escritura –despojada, concisa y simple– y sus ejecutantes pareciera limitar la posibilidad misma de la versión.

La idea de no-domesticación de la obra impulsa la búsqueda de una estética y de un modo compositivo diferente que están geográficamente alejados de las es-

The image shows a musical score for measures 7 and 8 of the piece 'Hermógenes Cayo'. The score is written for a chamber ensemble and includes parts for Flauta (Flute), Redoblante (Snare Drum), Soprano, Quijada (Bass Drum), Parche Grave (Bass Drum), and Corno (Horn). The Soprano part has lyrics in Spanish: 'Hoy siempre me / queda para ser / la nota oscura.' The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulations (accents, slurs), and performance instructions like 'with stich string on' and 'gliss.'. The time signature is 4/4.

Figura 1. Compases 7 y 8 de *Hermógenes Cayo*

téticas centrales (las que, de aceptarse, sólo producirían *música domesticada*). La elevación de esta noción a la altura de un principio estético indica que el logro de la identidad compositiva se yergue como condición para la existencia misma de la obra⁶.

Algunas cuestiones estructurales

Hermógenes Cayo es una obra compuesta para soprano, flauta, corno y dos percussionistas –que ejecutan redoblante, parche grave y quijada de caballo–. Los textos de la cantante están tomados de la película homónima, dirigida por Jorge Prelorán⁷ y rodada durante 1966 y 1967. En ella, quien habla es, precisamente, Hermógenes Cayo, un famoso santero y artesano de la puna jujeña argentina, quien discurre a partir de preguntas que fueron recortadas del audio de la versión final de la película.

Para el canto, Mastropietro selecciona fragmentos relativamente cortos de las respuestas de Hermógenes; luego, los cita solos o reunidos con otros y forma entidades nuevas. Al recontextualizar dichos fragmentos se pierde el sentido completo del texto original y el carácter narrativo de largo alcance. Los textos seleccionados son repeticiones retóricas o se vinculan con los dos polos culturales a los que se refiere *Hermógenes Cayo*: el

sudamericano precolombino y el sincrético poscolombino (religioso principalmente). Ambos provocan asociaciones con los complejos instrumentales: el redoblante es usado sin bordona cuando el texto remite al primero (por ejemplo en el compás 51) y con bordona cuando se refiere al segundo (compás 64); baquetas blandas en un caso, duras en el otro, etcétera. Además, los fragmentos del texto que contienen repeticiones –como recurso retórico– originan, a su vez, repeticiones en la música⁸ [Figura 1].

La música, como la racionalidad que produjo los textos, es sincrética de un modo muy sofisticado y abstracto. En ese sentido, la obra pareciera expresar, como se verá más adelante, lo paradójico de Cayo, quien vive sumergido sin conflicto aparente en aquellas dos tradiciones disímiles.

Las vocalizaciones con saltos grandes ascendentes y descendentes –con la estructura rítmica de un valor muy corto seguida de uno largo, [Figura 1]– son resabios del canto de la bagualera puneña; las alturas pedales y el uso asordinado del corno recuerdan los grandes instrumentos de viento andinos; la flauta en el registro agudo a la quena: los parches y la quijada a algunos instrumentos de percusión típicos de la región (un recurso interesante si se lo compara con el uso de la percusión sinfónica tradicional en una obra como la *Cantata para América mágica* de Ginastera); todos ellos desplegados

Figura 2. Compases 26 al 32 de *Hermógenes Cayo*

Figura 3. Compases 82 al 87 de *Hermógenes Cayo*

en un contexto de atonalidad libre y de textura casi heterofónica⁹.

Todos estos elementos están plenamente integrados. La estrategia constructiva, al contrario de lo que se podría suponer para las tradiciones diversas a partir de las cuales se originaron los materiales y los procedimientos, no es aditiva ni está yuxtapuesta. Mastropiero trabaja con varios niveles distintos de oposición parafraseando, quizás, los dos mundos de Cayo –dos planos texturales independientes–, la voz, por un lado, y los instrumentos que la enmarcan, por el otro (que al mismo tiempo son subdividibles en otros dos). Éstos, a su vez, desde el comienzo de la pieza, se oponen registral y temáticamente: el corno con notas pedales muy graves y la flauta con notas cortas en el registro muy agudo –que delimita el espacio registral en el que se desarrollará la voz–.

El corno también posee dos comportamientos opuestos que generan, finalmente, la ilusión de dos instrumentos distintos por la diferenciación tímbrica: notas pedales muy graves y otras agudas asordinadas. La flauta repite la oposición. Por un lado, con una puntuación muy aguda caracterizada rítmicamente por una apoyatura muy corta seguida de

un sonido muy largo. Por el otro, con las melodías cantábiles en el sector medio del registro (compartido con la cantante).

La integración formal de la pieza, caracterizada por la continuidad casi sin fisuras, se basa en la aparición de la cantante –que explicita el texto– enmarcada siempre por vocalizaciones –como jadeos, vocalizaciones propiamente dichas y del tipo baguetera en los compases 3, 9 y del 47 al 50–, interludios instrumentales –por ejemplo, el levare del compás 75 hasta el 81–, o por silencios totales que se dan sólo cerca del final de la pieza –el compás 116, por ejemplo–. La integración formal también se funda en el uso de una cantidad acotada de materiales y de comportamientos altamente diferenciados, y en la recurrencia de aquéllos –en diferentes momentos de la pieza o en diferentes instrumentos– en un entrelazado temático no transformacional.

Este ascetismo en la concepción del material está presente en la línea de la flauta, construida en función de la apoyatura agudo-muy grave o el inverso –muy grave-agudo–; del levare crómico de dos notas muy cortas hacia una larga; del flujo más o menos cromático –caracterizado por la presencia ubicua de los grupos (0,1,2) y (0,1,3) seguido de un salto con

intervalo más grande– en el sector medio del registro con ritmos variados y, por último, del trémolo. La línea del corno es similar: notas graves pedales, notas agudas largas asordinadas y melodías más o menos cromáticas en el sector agudo del registro.

La línea de la voz es la más compleja porque canta o recita textos, sílabas o fonemas [Figuras 2 y 3]. Cuando canta determina alturas o intervalos precisos, alturas imprecisas –por ejemplo, los indicados con “cualquier nota aguda” que se muestran en la Figura 2, compás 26, o los que se enseñan con las palabras “sonido más grave que pueda emitir” o glissandos en la Figura 3–, y alturas dadas por la altura espectral del texto –como los compases 7-8 de la Figura 1–. El contenido rítmico es muy variado y alberga varias repeticiones asociadas con las reiteraciones del texto.

Estos materiales, a su vez, recurren entre las líneas: la voz, por ejemplo, imita a la flauta en el comienzo de la obra (y notablemente en los compases 52-54). El corno emula a la flauta en los compases 59 y 138-139 (del compás 9 y 6) y también a la voz, en el compás 28. A estos comportamientos habría que agregarles los poquísimos momentos de homorritmia entre las líneas –exacta o inexacta– que

hay entre los compases 26-28 (entre la flauta y el corno, [Figura 1]) y entre los compases 98-100.

De este modo, sin caer en el mecanicismo repetitivo del minimalismo clásico, la obra reconstruye con el recurso de la repetición y de la recurrencia una especie de causalidad o de teleología, siempre demorada o siempre frustrada, que borra los atisbos de narratividad causal que el uso de un texto podría sugerir. Un ejemplo conspicuo son las dos falsas reexposiciones yuxtapuestas en los compases 82 y 101 [Figura 3], pues luego de apenas citar el comienzo de la pieza continúan con la libre evolución del material y frustran, casi inmediatamente, las expectativas formales del oyente.

Notas

- 1 La investigación fue financiada por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 2008).
- 2 La oposición entre nacionalismo e internacionalismo podría ser leída, de acuerdo con diferentes retóricas, de diversos modos: como la oposición entre el realismo y la abstracción, entre el conservadorismo político y el izquierdismo, entre el latinoamericanismo o el panamericanismo y el europeísmo, etcétera.
- 3 El concepto está tomado y adaptado de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988), de Beatriz Sarlo. Para una visión crítica de la aplicación del modelo centro-periferia a la musicología argentina, ver: Melanie Plesch, "También mi rancho se llueve. Problemas analíticos en una musicología do-

Comentario finales

Como hemos sugerido, la primera modernidad compositiva en la Argentina se puede tipificar de acuerdo con el dispositivo centro-periferia, en la medida en que la presencia de los modelos de los países centrales configuraba y limitaba el horizonte de las discusiones y de las producciones estéticas¹⁰. La segunda modernidad problematiza esa relación.

La propuesta de Mastropietro se caracteriza por una doble negación. Por un lado, el compositor niega la lógica referencial que subyace en la producción musical nacionalista e internacionalista argentina de la primera modernidad¹¹; por el otro, las propuestas más variadas origi-

nadas desde los sesenta en adelante, es decir, en aquella segunda ola de estéticas compositivas internacionales con las que se la vincula a la segunda modernidad (posmodernidad musical, música de masas, minimalismo feldmaniano, minimalismo repetitivo, etcétera), en la cual todavía estamos inmersos.

Frente a este universo de tentaciones, su música y su retórica compositiva parecen reivindicar la idea de lo moderno como una necesidad perentoria de diferenciación subjetiva y de renovación del lenguaje. En ese sentido, la relación centro-periferia ya no podría describir adecuadamente su producción.

blemente periférica", 1998.

- 4 Aunque la idea es problemática y necesita ser profundizada, se podría decir que los modelos adoptados fueron: el nacionalismo folclorizante, en el caso de Ginastera, y paradigmáticamente, el dodecafonismo, en el caso de Paz.
- 5 La poética compositiva de Mastropietro está centrada, principalmente, en composiciones para grupos instrumentales pequeños, como la Ópera de Cámara *La historia del llanto. Un testimonio* (una de sus últimas piezas, estrenada en 2011), escrita para dos sopranos, un bajo, diez instrumentistas y un actor.
- 6 Sobre esta cuestión, véase: Omar Corrado, "The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music", 1997.

7 Documentalista argentino dedicado a las etnobiografías.

8 En algún caso, Mastropietro divide una palabra para repetir un fragmento, como sucede en los compases 108 y 109.

9 Las líneas texturales se superponen libremente durante casi toda la obra, excepto en el final, donde se halla la única estructura decididamente armónica a partir del compás 147.

10 De lo dicho, no debe desprenderse un juicio de valor, sino sólo un diagnóstico descriptivo.

11 Los modelos referidos, como hemos sugerido, fueron: el folclore argentino, por un lado, y el neoclasicismo y el dodecafonismo europeos, por el otro.

Bibliografía

- Corrado, O. (1997). "The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music". *World New Music Magazine*, 7. Köln.
- Fessel, P. (comp.) (2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Plesch, M. (1998). "También mi rancho se llueve. Problemas analíticos en una musicología doblemente periférica". *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuente de Internet

- Rodríguez, E. (2010). "New paths in argentine contemporary music: *Aparecida* (1986), by Carlos Mastropietro". En: *Proceedings of the International Musicological Conference 'Beyond the centres: musical avant gardes since 1950'*. Thessaloniki: Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki. Disponible en <http://btc.web.auth.gr/proceedings.htm>

Folklore argentino: aspectos introductorios, definiciones y debates

Santiago Romé

// Profesor Titular de Producción y Análisis Musical I – III, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

La construcción de la categoría *folklore* se ha caracterizado por incluir una serie de contradicciones y de paradojas, que involucran conceptualizaciones y reflexiones letradas respecto de la cultura popular, además de las disputas ideológicas, políticas y sociales que atravesaron nuestra configuración nacional. Guiado por esta premisa, el artículo presenta una revisión del concepto de folklore desde sus inicios en Europa hasta su desarrollo en la Argentina, reconstruye el devenir del movimiento folklórico en nuestro país y analiza el aporte de los primeros recopiladores y de los sucesivos folkloristas.

Palabras clave

Folklore - Música - Cultura - Popular - Nacionalismo

La categoría *folklore* fue construida junto con los procesos de configuración de los Estados-Nación desarrollados en el siglo XIX. Si bien suele constatar que el primer registro formal del uso del término corresponde al arqueólogo inglés Williams Thoms, en 1846, hacia fines del siglo XVIII numerosos intelectuales europeos –sobre todo alemanes– estaban, como afirma Peter Burke, “descubriendo la cultura popular” que sostenían estaba siendo transformada por la consolidación y el avance de la modernidad; “el centro estaba invadiendo la periferia” (Burke, 1991)¹.

Aquí tenemos una interesante paradoja: los intelectuales que se proponían rescatar, mediante las recopilaciones y el registro directo, algunas expresiones ar-

tísticas preindustriales que, según ellos, estaban siendo amenazadas por el curso de la historia, eran, en gran medida, quienes construían la dimensión simbólica e identitaria de los nuevos Estados-Nación.

Lo que es nuevo en Herder, en los hermanos Grimm y en sus seguidores es, en primer lugar, el énfasis puesto en el pueblo y, en segundo lugar, su creencia en que las maneras, costumbres, prácticas, supersticiones, baladas, proverbios, etc., formaban parte de un todo que, a su vez, expresaba el espíritu de una determinada nación. En este sentido, el objeto de este libro fue descubierto –¿o quizá inventado?– por un grupo de intelectuales alemanes a finales del siglo XVIII (Burke, 1991).

En definitiva, fueron ellos quienes proveyeron con cierta unidad espiritual y cultural a los incipientes Estados, situación que ayudó a consolidar la nueva unidad política que demandaba la burguesía en ascenso. Por lo tanto, la contradicción se hace evidente porque los intelectuales –orgánicos a los procesos de consolidación de los Estados y a su consecuente centralización–, eran quienes se proponían “ir al rescate” de las expresiones culturales que, suponían, corrían riesgo de extinción.

Edificados sobre la Revolución Industrial, los nuevos Estados –que promovían el desarrollo urbano y el consecuente desarraigo y la transculturación de las clases populares–, buscaban a un campesinado bucólico, iletrado e idealizado y lo erguían como paradigma de la identidad nacional. El *pueblo* era, para estos intelectuales, ese sujeto social que estaba desapareciendo. A su vez, emprendían esta tarea desde una perspectiva etnocéntrica:

La mayoría de ellos pertenecía a las clases dirigentes para quienes el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o pensaban ellos que no eran): el pueblo era natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo) (Burke, 1993).

Esta perspectiva, tal vez ingenua, fomentaba la idea de que la cultura popular se desarrollaba en el marco de lo que Claude Lévi-Strauss señala como *historia estacionaria*, en contraposición a la *historia acumulativa* de la civilización occidental moderna (Lévi-Strauss, 1979). De este modo, se construía la fantasía de que estas culturas populares periféricas eran estáticas, que no cambiaban a lo largo de su historia. Este movimiento de primitivismo cultural, de moda entre los intelectuales europeos, asociaba lo popular a lo antiguo, a lo natural y a lo distante. Se realizaba, así una doble operación política: por un lado, se inventaba una identidad cultural homogénea y ahistórica, que conso-

lidaba al Estado Nación como un mito; por otro, se invisibilizaba, indirectamente –e incluso se demonizaba–, al nuevo sujeto social, compuesto por los sectores populares urbanos, que constituía y empezaba a expresar la contracara del progreso y de la razón instrumental y que en poco tiempo iba a confrontar políticamente con el Estado².

A medida que se alfabetizaba a los sectores populares –mediante la ampliación de la educación–, y su cultura dejaba de ser exclusivamente oral, se sacralizaban las tradiciones iletradas transmitidas oralmente. De este modo, se enviaba al pueblo (y a sus costumbres) al pasado, a la repetición eterna de ciertos estereotipos más o menos artificiales, reinventados o traducidos por algunos letrados, y el futuro quedaba en manos del progreso universal.

Este proceso se desarrolló en una coyuntura política europea que estaba atravesada por las pretensiones imperiales de Napoleón. Por lo tanto, hubo también una reivindicación –en muchas regiones, pero sobre todo en Alemania, en Inglaterra y en España–, de todo aquello que se opusiera al iluminismo racionalista identificado con Francia. El cuerpo, la naturaleza, la sangre, la tierra y la tradición se fundieron en múltiples metáforas que constituyeron parte importante del paradigma identitario.

Sin bien estos postulados implicaron innumerables contradicciones y tensiones en relación con el desarrollo del iluminismo universalista (recordemos que este movimiento es contemporáneo primero con Kant y luego con Hegel), podemos pensarlos, a su vez, como la antítesis del discurso que las élites –centrales y periféricas– sostenían en los países dominados. Mientras se colonizaba en nombre del *espíritu universal* y del progreso civilizatorio occidental, algunos de los mismos Estados expansionistas reafirmaban su identidad y reivindicaban tradiciones regionales homogeneizadas, supuestamente ancladas en un pasado remoto e inmóvil.

Folklore y nacionalismo en la Argentina

Si afirmamos que nuestra cultura popular es profundamente mestiza y heterogénea, en consecuencia, su estudio es doblemente sofisticado. Es decir, a las contradicciones y paradojas que caracterizaron a la construcción de la categoría *folklore* y a las primeras conceptualizaciones y reflexiones letradas respecto de la cultura popular, se les suman las disputas ideológicas, políticas y sociales que atravesaron nuestra configuración nacional. Consideramos que nuestra perspectiva, a diferencia de la que tenían los intelectuales del siglo XIX, citados anteriormente, es periférica. Por lo tanto, un sector de nuestros dirigentes e intelectuales que se lanzaron en la búsqueda, en la construcción y en la disputa de nuestra identidad cultural lo hicieron en el sentido inverso a los europeos: se proponían, en términos políticos y fácticos, extinguir los resabios de lo que consideraban la *cultura de la barbarie*. Para ellos, el centro debía invadir a la periferia, se debía aniquilar al salvaje en nombre de la civilización; esto era un asunto de Estado. De un Estado, valga la aclaración, que se fue constituyendo como proveedor de productos primarios en una clara subordinación con Inglaterra.

En la Argentina este proyecto tuvo, con el escritor y político Domingo Faustino Sarmiento –integrante de la denominada Generación del 80–, una de sus máximas expresiones; inclusive en su explícita preeminencia por aquellos valores franceses (aunque económicamente admiraba a Inglaterra), confrontados por los primeros recopiladores europeos³. En el texto *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), Sarmiento condena a nuestra historia a una doble ignominia: ser una mezcla de lo peor de Europa –España– y de los salvajes americanos. Ante la acusación de “traidores a la causa americana” que recibe de sus adversarios políticos, Sarmiento responde: “¡Cierto!, decimos nosotros; itraidores a la causa americana, española, absolutista, bárbara! ¿No habéis oído la palabra salvaje, que anda revoloteando sobre nuestras

cabezas?” (Sarmiento, 1845). Si a esto le sumamos la presencia de los esclavos provenientes del “África bárbara” –como él la denomina–, la vergüenza es mayor.

Esta mirada iluminista, autoritaria y eurocéntrica que gobernó nuestra primera república constitucional, reunificada tras la batalla de Pavón, confrontó, en poco tiempo, con otro sector de intelectuales que influyeron hondamente en la construcción de nuestro paradigma folklórico. A casi cincuenta años de la declaración de la Independencia y con la victoria de los “civilizados” (unitarios) sobre los “salvajes” (federales), la disputa se trasladó, en gran medida, a la cultura. Y en función de que el nuevo Estado Nacional fortalecía la educación pública y extendía la alfabetización a sectores populares cada vez más amplios, el vencido habitante bárbaro del desierto sarmientino reapareció idealizado como figura poética y épica en la literatura gauchesca.

Hacia la década de 1870, los exponentes más populares de este proceso fueron Eduardo Gutiérrez, con su obra *Juan Moreira* (1879), y José Hernández, con *El gaucho Martín Fierro* (1872)⁴. Ante el asombro y la desilusión de las autoridades y de los referentes literarios más encumbrados, junto con la prensa escrita se propagó la novela de folletín de tipo gauchesca o criollista. Recordemos que si bien Sarmiento, en las antípodas de estos literatos, sostenía lo contrario a las concepciones de los seguidores de Johann Gottfried von Herder y de los hermanos Grimm sobre la vida pastoril –como si fuera el reverso de la idealización de aquellos primeros recopiladores–, reivindicaba su potencial poético.

Si de las condiciones de la vida pastoril –tal como la ha constituido la colonización y la incuria–, nacen graves dificultades para una organización política cualquiera y muchas más para el triunfo de la civilización europea, de sus instituciones y de la riqueza y la libertad, que son sus consecuencias, no puede, por otra parte, negarse que esta situación tiene su costado poético, y facetas dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura

nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia (Sarmiento, 1845).

Por lo tanto, la literatura gauchesca, que en parte cumple con esta premonición en clave de tragedia y en parte confronta con la demonización del gaucho y con todo aquello que para Sarmiento representaba la barbarie –el federalismo, la soberanía, la herencia hispana y aborígen, etcétera–, a partir de su idealización épica comenzó a construir un imaginario de identidad nacional en el que confluyeron, en una nueva síntesis, lo popular y lo letrado. A la literatura gauchesca le podemos agregar los circos criollos en los que se representaban las escenas literarias, las comparsas de gauchos en los desfiles de carnaval y la aparición de los centros criollos. Estas experiencias y estos espacios culturales fueron los primeros ámbitos en los cuales los sectores sociales y políticos contrastantes –peones y terratenientes, analfabetos e ilustrados, liberales y conservadores–, comenzaron a compartir y a construir una identidad común.

Todas estas manifestaciones conformaron, a fines del siglo XIX, el movimiento cultural denominado “criollismo”. Este movimiento construyó el primer mito folklórico al postular que el gaucho pampeano, descrito e idealizado en la literatura, representaba lo más auténtico de nuestra nacionalidad. Al igual que en el ya mencionado nacionalismo romántico europeo, el criollismo empezó a naturalizar la idea de que la identidad cultural, auténtica y pura, residía en los ámbitos rurales. Mientras tanto, y paralelamente a este proceso, el nuevo Estado nacional, conducido por los intereses de Inglaterra, expandía sus fronteras hacia el sur y hacia el norte con un doble genocidio y con una guerra fratricida: la denominada Conquista del Desierto y del gran Chaco, y la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay.

El movimiento folklórico argentino

Si hacia fines del siglo XIX –y en pleno proceso de configuración territorial, institucional, cultural y demográfica de nuestros países–, el desarrollo y la disputa por la construcción de la identidad nacional eran procesos complejos, dotados de paradojas y de contradicciones, el panorama se vuelve más interesante a medida que se avanza en la historia. Con relación al abordaje del folklore a nivel internacional Ana María Ochoa sostiene:

Gran parte de la riqueza inicial de una visión pluralista del movimiento nacionalista romántico en torno a las expresiones locales, donde ideología, filosofía, expresiones artísticas y filología participan en una construcción plural de la diversidad (sobre todo en la obra de Herder), va a desaparecer de la folclorología con su movimiento hacia vetas más positivistas y fundamentalistas hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Ochoa, 2003).

De este modo, se emprendieron procesos de homogeneización que favorecieron la semejanza a costa de la diferencia:

Lo aceptable y lo valorable de un género musical está en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Antes de que se convirtiesen en géneros nacionales era posible identificar una multiplicidad de formas de la cueca chilena, el pasillo ecuatoriano, o el bambuco colombiano. Pero una vez que pasaron del terreno local al nacional, se eliminaron las diferencias estilísticas no deseables. Esto implica por una parte un proceso compositivo: hay una forma musical del género que va a ser la más válida; hay una estética que se fija como la apropiada. Por otra parte implica un proceso de invisibilización: las formas que no se ajustan a dicha descripción se convierten en formas menos válidas. La diferencia se borra (Ochoa, 2003).

Los primeros recopiladores argentinos de principios de siglo, como Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo, realizaron

esta tarea desde una posición empírica: recogieron, clasificaron y reprodujeron, con sus conjuntos de Arte Nativo, las *especies* que encontraban. Y a su vez –esto lo vuelve más interesante–, compusieron hermosas canciones. Estos primeros recopiladores emprendieron su labor desde una doble, y tal vez paradójica, posición: por un lado, eran conocedores de algunas tradiciones regionales porque eran oriundos del noroeste y, por lo tanto, las habían vivido u observado a lo largo de su crianza; por otro, las recopilaban, las estudiaban y las reproducían desde una posición social superior y con una formación erudita cercana a la cultura letrada.

Resulta interesante la interpretación que hace Claudio Díaz (en Ugarte 2010), respecto del hecho de que mientras los bailarines del conjunto Arte Nativo de Chazarreta vestían ropas típicas en los espectáculos que brindaban, él y sus músicos lo hacían de saco y corbata –lo mismo que sucedió, después, con Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez y Eduardo Falú, entre otros–. Por lo tanto, estos recopiladores no abandonaban la distancia y el lugar neutral del conocimiento pseudocientífico. Se creó el *ballet* –palabra francesa– *folklórico* que, junto con el paulatino ingreso de las danzas tradicionales al sistema educativo, terminaron de homogeneizar las coreografías. También se tradujeron y se reinterpretaron las músicas populares a través de los conjuntos creados por Andrés Chazarreta y por Manuel Gómez Carrillo para tal finalidad.

Frases como la que pronunció M. Gómez Carrillo cuando presentó su obra en el Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires dan cuenta del tamiz ideológico por el que pasaron estas recopilaciones: “Presento los temas tal como los hallé, con su tosca naturalidad” (Ugarte, 2010). Chazarreta afirmaba, con relación a los hombres de campo: “Aprendí de ellos esas melodías silvestres, puras [...]” (Ugarte, 2010). Luego, nuestros referentes en la recopilación y en la construcción del academicismo *folklórico* de las décadas del 30 y del 40, como Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Isabel Aretz y Augusto Cortázar, profundizaron el giro

cientificista –aunque sin abandonar el hispanismo cristiano– y completaron el método hipotético deductivo mediante la organización en sistemas que sintetizan algunas cualidades musicales en fórmulas y en usos escalísticos y que racionalizan las clasificaciones. En ambas metodologías de trabajo –tomadas del método hipotético-deductivo: inductivo y deductivo–, subyace una concepción esencialista y sustancialista del arte y de la cultura. Se descubren y se museifican expresiones musicales como si fueran especies animales o vegetales. Nuevamente, y con otra perspectiva, se cosifican las expresiones populares y se invisibilizan las ambigüedades y las impurezas de aquellas que no se ajustaban a los estándares preestablecidos.

Estas operaciones, al menos en la Argentina, se realizaron en las primeras décadas del siglo XX, en el marco de un Estado en crisis ante una nueva sociedad reconfigurada por las olas inmigratorias. Los sectores populares, contemporáneos al trabajo de Chazarreta –profundamente mestizos–, estaban reclamando derechos sociales básicos. Y la cultura de estos sectores, incluido el primer Tango –mayormente concentrado en Buenos Aires y en las ciudades del litoral santafesino–, era demonizada por los denominados “higienistas”, que ocupaban altos cargos públicos a principios del siglo XX.

En este contexto, no resulta sorprendente el interés, el apoyo institucional y la acogida que el público y la élite porteña mostraron hacia estos primeros recopiladores, y en términos generales, hacia quienes fomentaban una determinada concepción de nuestra identidad que fuera bien distinta –e inclusive opuesta– a la de los sectores urbanos medios y pobres que, mediante las luchas sindicales, comenzaban a poner en crisis ese modelo de Estado. De hecho, hacia la segunda década del siglo XX, entre las élites intelectuales argentinas comenzó a resurgir un nacionalismo cultural, en consonancia con Europa, representado por la denominada “Generación del Centenario”, integrada por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones.

A su vez, la sanción de la Ley Sáenz Peña y el triunfo de Hipólito Yrigoyen rompieron el equilibrio político y económico, construido y sostenido por la Generación del 80, entre las oligarquías provinciales que abastecían al mercado interno (ingenios azucareros en el norte, la industria vitivinícola cuyana, la industria yerbatera del litoral) y el poder central porteño asociado a los terratenientes y a los productores agrícola-ganaderos pampeanos y *litoraleños* que exportaban su producción a Inglaterra. Paralelamente, la recesión provocada por la Primera Guerra Mundial debilitó a los exportadores porteños que promovían un liberalismo dependiente⁶. En consecuencia, aquel primer arquetipo de la identidad nacional construido por el criollismo, basado en la idealización del gaucho pampeano, le cedió lugar a un modelo que encontró su figura en los campesinos pobres del noroeste azucarero: con rasgos y con algunas costumbres aborígenes y mestizas, aunque explícitamente cristiano, este sujeto poético estaba *incontaminado* de la influencia gringa, del cosmopolitismo porteño y, fundamentalmente, de la participación política (sindical o partidaria).

De este modo, a partir de 1910 comenzó a idealizarse poéticamente a un campesino de ascendencia aborígen –generalmente negada por los recopiladores–, introspectivo y sumiso, que asumía su destino de pobreza con orgullosa resignación por saberse el auténtico representante de nuestra identidad. Una pobreza que también se idealizaba como si transcurriera en cierta armonía con la naturaleza. Además, las oligarquías provinciales retomaron, en términos culturales, la iniciativa y los privilegios que perdían en el plano político con el ascenso del yrigoyenismo. La disputa comenzó a darse en torno a qué características, qué costumbres y qué valores representaban, con mayor autenticidad, a nuestra nacionalidad, inclusive en el interior del joven radicalismo, incipientemente dividido en la década del 20.

Según Oscar Chamosa (2012), la importancia del noroeste en esta construcción residía –además de que había sido la

cuna de la independencia y el lugar del que surgieron algunos de los personajes políticos más relevantes de la época⁷, en dos cuestiones fundamentales: esta región poseía *estratos de narrativa* que otras regiones no poseían y era dominada por los poderosos dueños de los ingenios azucareros de gran ascendencia sobre los gobiernos nacionales hacia la Década Infame. De este modo, el noroeste se consagraba como una región con una profundidad cronológica prehispánica –asociada, generalmente, a la herencia inca y a la resistencia calchaquí–, equiparable a los países más antiguos, y con una épica basada en los hechos históricos de la lucha por la independencia que tuvieron a esta zona como escenario principal. Por lo tanto, en esta región se conservaban, según los intelectuales de la Generación del Centenario, rituales y costumbres ancestrales, supuestamente, preservados del mestizaje colonial.

A esta identidad cultural primitiva se sumaban los destacados episodios y las batallas libradas por el Ejército del Norte que resultaron determinantes en la conquista de la Independencia. En este contexto de disputa entre el gobierno nacional y las oligarquías provinciales se realizó, mediante el sistema educativo, la denominada Encuesta Nacional de Folklore, que fue un primer relevamiento –realizado en todo el país, en 1921, por los maestros– de costumbres y de tradiciones. Hasta esta etapa, el resurgido nacionalismo idealista y romántico en boga entre los intelectuales se planteaba en oposición al positivismo *eurocéntrico* de la Generación del 80 y de las élites urbanas tradicionales.

Sin embargo, a partir de la década del 20, en el mismo momento en el que la conflictividad social recrudecía –grandes huelgas seguidas de terribles represiones y la aparición de grupos parapoliciales fascistas– y las oligarquías provinciales disputaban el poder con Yrigoyen, el nacionalismo cultural –al igual que en Europa– se hizo cada vez más reaccionario y conservador. Según Chamosa, gran parte del discurso tradicionalista se volcó hacia “el fascismo clerical europeo (muy espe-

cialmente el integrismo francés y el falangismo español) incluyendo una fuerte dosis de antisemitismo” (Chamosa, 2012). Según estos nacionalistas xenófobos, la Patria estaba amenazada por “la propaganda subversiva que intenta corroer la unidad de la nación”, como afirmó el Presidente del Consejo Nacional de Educación, Dr. Ángel Gallardo, quien impulsó la encuesta (Chamosa, 2012). De hecho, el Consejo recomendaba realizar la encuesta sólo a los ancianos e ignorar a los extranjeros, que en ese momento eran un porcentaje altísimo de la población.

Las contradicciones entre este tipo de nacionalismo y parte de lo que el incipiente folklore representaba eran evidentes: reivindicaban a un criollo de ascendencia hispana, blanco y cristiano, negaban cuatro siglos de profundo mestizaje colonial y, sobre todo, la herencia y la influencia aborígen y africana. Tras el golpe de Estado de 1930 el nacionalismo reaccionario de las oligarquías del noroeste se consolidó en el gobierno nacional –particularmente en el sistema educativo⁸ y comenzó a generalizarse la sistematización y la institucionalización del folklore que, hasta ese entonces, había estado financiado y apoyado por la universidad y la gobernación de Tucumán, y por la entidad que nucleaba a los empresarios terratenientes, la Asociación Azucarera.

Como consecuencia, en 1943 se creó el Instituto Nacional de la Tradición, bajo la dirección del famoso investigador y referente del folklore académico Juan Alfonso Carrizo. Poco tiempo después, en 1948, se fundó el Instituto Nacional de Musicología –su antecedente era la Sección de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, creada en 1931– y se financiaron nuevas recopilaciones en las zonas vinculadas a las industrias azucareras. Al respecto, Carrizo afirmaba:

La población de Tucumán es de 450.000 en su mayoría empleada en la industria azucarera [...] casi todos sus habitantes son de raza blanca, hay escaso número de mestizos, tipos racialmente autóctonos no

he visto, y ninguna estadística los menta (Carrizo en Chamosa, 2012).

En esta etapa, el folklore artístico ganó espacios en la industria cultural –en la radio, en la industria discográfica, en el cine– y compitió con el tango, el jazz, la música tropical y otras producciones norteamericanas. Empezaron a surgir referentes solistas que, además de tocar las canciones anónimas recopiladas, componían nuevas piezas, como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Buenaventura Luna y Antonio Tormo, entre otros.

A partir del ascenso del peronismo en 1946, el apoyo del Estado al movimiento folklórico se acentuó y se popularizó la cultura nacionalista: se crearon y se auspiciaron los primeros grandes festivales en todo el país, se fortalecieron las instituciones abocadas al estudio y a la investigación del folklore –que habían sido creadas por la dictadura unos años antes–, se financiaron giras y grabaciones de grupos y solistas, y se introdujeron números folklóricos en actos patrios y políticos. Si bien el peronismo no planteó cambios en la concepción del folklore construida por el nacionalismo conservador, el sujeto preferencial del folklore –al igual que el de la política peronista– pasó a ser el trabajador, con todo lo que ello implica. Se popularizaron y se ampliaron las tradiciones consideradas auténticamente nacionales y se incorporó –además del zafrero tucumano– a los humildes habitantes del interior: el cosechero chaqueño, el jangadero del litoral, el viñatero cuyano, el mensú correntino-misionero, el hachero santiagueño, y el resto de los trabajadores que, como sostiene Chamosa, “habitaban en la intersección entre el capitalismo agrario y la economía de subsistencia”. Y muchos de ellos, denominados “cabecitas negras” por el peronismo, migraban a la ciudad para trabajar en la creciente industria.

En este contexto no sorprende el hecho de que las peñas y las diversas asociaciones y centros tradicionalistas se multiplicaran en las ciudades y contribuyeran a la expansión del folklore. Este auge de la cultura nacionalista popular impulsado

por el peronismo dio lugar, años después, al denominado “boom del folklore” de la década del 60 y contribuyó a la generación de movimientos de renovación estética e ideológica que habían comenzado a desarrollarse ya en la década del 50. Por un lado, surgieron renovaciones desde el punto de vista interpretativo con el éxito de los grupos que comenzaban a cantar en un formato coral –entre 3 y 4 voces–, como los Huanca Huá, los Cantores de Quilla Huasi, Los Fronterizos y Los Chachaleros. Por otro lado, aparecieron referentes que componían nuevas canciones, introduciendo cambios en el lenguaje musical y poético, tales como el Cuchi Leguizamón, el Chivo Valladares, Pepe Núñez y Manuel Castilla, entre otros. A su vez, algunos de estos artistas introdujeron en el folklore un discurso clasista, en muchos casos cercano al socialismo y al comunismo, y postularon, junto con el peronismo, un nacionalismo antiimperialista. El Movimiento Nuevo Cancionero –encabezado por Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Mercedes Sosa y Oscar Matus– representó, en la década del 60, una síntesis de ambas renovaciones que tuvo repercusión en movimientos revolucionarios de todo el continente.

A partir de 1974, la censura y la oscuridad política provocada por la represión –primero ejercida por grupos parapoliciales, como la Triple A, y luego por el terrorismo de Estado impuesto por la dictadura que se inició en 1976–, terminó de manera abrupta con este proceso de renovación y de cambio, y retrotrajo al folklore a sus peores estereotipos reaccionarios. Si bien en la actualidad los ámbitos académicos y asociativos que se abocan al folklore continúan pregonando un nacionalismo conservador de tinte colonialista –étnico, antropológico o esencialista–, en la escena musical siguen apareciendo corrientes

y referentes que dan cuenta de este laberíntico y contradictorio derrotero que ha atravesado al folklore a lo largo de nuestra historia. Intérpretes y compositores como Peteco Carabajal, Raly Barrionuevo, Lilita Herrero, Juan Falú, Carlos Aguirre, Chango Spasiuk y Juan Quintero, entre otros, representan la diversidad y la vitalidad que todavía ostenta este movimiento.

Sin menospreciar el valiosísimo aporte que realizaron los primeros recopiladores y los sucesivos folkloristas, al recuperar y promover parte de la cultura musical de nuestros pueblos, el folklore se ha visto atrapado entre numerosas contradicciones, sobre todo, su matriz nacionalista romántica: la reivindicación de la vida rural en sociedades en las que los sectores populares viven mayoritariamente en núcleos urbanos e industriales; la recuperación de un pasado cultural ignorado por el discurso hegemónico, que frecuentemente se confunde con la búsqueda de una esencia mítica de origen incierto que debe preservarse del paso del tiempo, y una rígida y, por momentos, intolerante reivindicación de tradiciones regionales que, a veces y de manera involuntaria, atenta contra la integración latinoamericana. En términos generales, el folklore suele debatirse entre la promoción de prácticas culturales protagonizadas por amplios sectores populares y una concepción estática de la cultura que paraliza cualquier atisbo de cambio. Estas cuestiones han atravesado al folklore a lo largo de su historia y siguen siendo objeto de apasionados debates. Tal vez, y sobre todo desde las instituciones educativas, debiéramos pensar cómo aportar ideas que, sin ignorar la dimensión histórica de nuestra identidad, promuevan prácticas que no nieguen al sujeto la posibilidad de seguir protagonizando y transformando colectivamente su música y su cultura.

Notas

¹ Dos de los máximos referentes de este proceso fueron Johann Gottfried von Herder y los hermanos Grimm. Ellos llamaron “cultura popular” a lo que posteriormente se adoptaría como paradigma del folklore. Por ello, el prefijo “folk” viene del término alemán “volk”.

Al respecto, Burke explica: “Herder había utilizado la frase ‘cultura popular’ (Kultur des volkes) contraponiéndola a la ‘cultura educada’ (Kultur der Gelehrten)” (Burke, 2005).

² Herder sostiene: “El pueblo no es la turba de las calles, que nunca compone o canta, sólo chillan y des-

truyen” (Burke, 1991).

3 Esto puede observarse claramente en sus famosas citas en francés e inclusive en su desdén hacia España: “Entonces se habría podido aclarar un poco el problema de la España, esa rezagada a la Europa, que, echada entre el Mediterráneo y el Océano, entre la Edad Media y el siglo XIX, unida a la Europa culta por un ancho istmo y separada del África bárbara por un angosto estrecho, está balanceándose entre dos fuerzas opuestas, ya levantándose en la balanza de los pueblos libres, ya cayendo en la de los despotizados; ya impía, ya fanática; ora constitucionalista declarada, ora despótica impudente [...] la nación francesa ha sido el crisol en que se ha estado elaborando, mezclando y refundiendo el espíritu moderno [...]” (Sarmiento, 1845).

4 Para mayor información sobre el tema, ver: Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, 2006.

5 Ver al respecto: Gustavo Varela, *Mal de tango*, 2005.

6 La definición del PAN (Partido Autonomista Nacional) como liberal conservador es elocuente de esta política desarrollada por Julio Argentino Roca, porque se combinaba cierto nivel de modernización y de constitución del Estado nacional, funcional a los intereses de Inglaterra, con prácticas políticas ultraconserva-

doras y con proteccionismo económico para las élites provinciales. En términos estrictos, liberalismo y conservadurismo refieren, en principio, a dos tradiciones políticas antagónicas en pugna, fundamentalmente, a lo largo del siglo XIX.

7 Tres de los personajes más importantes de la Generación del 80 eran tucumanos: Juan Bautista Alberdi, Nicolás Avellaneda y Julio Argentino Roca. Y dos de los más importantes exponentes de la Generación del Centenario también eran del norte: Ricardo Rojas (Santiago del Estero) y Leopoldo Lugones, quien nació en Córdoba y pasó parte de su infancia en Santiago del Estero. Podemos agregar a los recopiladores Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo, oriundos de Santiago del Estero.

8 A partir del Golpe de Estado de 1930, y a lo largo de esta década, fueron nombrados a cargo del Ministerio de Educación de la Nación y del Consejo Nacional de Educación industriales azucareros: Ernesto Padilla (ex gobernador de Tucumán y principal impulsor de la investigación folklórica del noroeste), Juan B. Terán (fundador de la Universidad de Tucumán, en 1914), los hermanos Nicolás y Marco Avellaneda, Ramón Castillo (que además fue vicepresidente en 1938) y Pedro Ledesma.

Bibliografía

- Burke, P. ([1978] 1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarmiento, D. F. (1845). *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Chile: El progreso de Chile.
- Tufró, M. (2010). “Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina”. En Ugarte, M. (coord.). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación y Fondo Nacional de las Artes.
- Ugarte, M. (2010). “Cien años de música entre la nación, la resistencia y los géneros populares”. En Ugarte, M. (coord.). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación y Fondo Nacional de las Artes.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós.
- Zubieta, A. M. (comp.). (2002). *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires: Paidós.

José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*

Jorgelina Sciorra

// Cátedras Historia de las Artes Visuales IV-V y Fundamentos Estéticos e Historiografía III, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El activismo indigenista que tuvo lugar a comienzos del siglo xx fue un movimiento de denuncia y de crítica que se ocupó del problema del “indio” y de las desigualdades sociales del proletariado y de los trabajadores de la tierra. Numerosos artistas plasmaron estas denuncias en sus obras, así como lo hicieron diversos escritores en las revistas culturales del momento. El artículo presenta a los principales exponentes del indigenismo en la pintura latinoamericana y aborda el caso de la revista peruana *Amauta*, en la que analiza la producción del pintor y dibujante José Sabogal, y el trabajo del escritor y periodista José Carlos Mariátegui.

Palabras clave

Indigenismo - Revista *Amauta* - José Sabogal - Carlos Mariátegui

Durante las primeras décadas del siglo xx, se expandió por México, Perú, Ecuador, Guatemala, Brasil y Bolivia un movimiento artístico y cultural cuyo objetivo se centró en la reivindicación y en la revalorización de los derechos y las costumbres de los pueblos originarios, así como en las denuncias de las asimetrías existentes entre sectores sociales, especialmente el problema del “indio”¹.

Entre los intelectuales que se unieron a esta corriente, se pueden mencionar a los peruanos Manuel González Prada (1844-1918), Uriel García (1884-1965), José Carlos Mariátegui (1894-1930) y Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), al mexicano José Vasconcelos (1884-1959), al ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978) y al bolivia-

no Fernando Diez de Medina (1908-1990).

En el campo artístico, el movimiento contó con la adhesión de realizadores visuales y literarios, quienes plasmaron, en sus producciones plásticas y teóricas, el pensamiento americanista. Entre ellos, los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; en Perú, el dibujante José Sabogal, los pintores Mario Urteaga y Francisco González Gamarra, y los músicos Daniel Alomías Robles, Carlos Valderrama y Teodoro Valcárcel. También se unieron al movimiento, el artista plástico boliviano Cecilio Guzmán de Rojas y los ecuatorianos Eduardo Kingman y, posteriormente, Oswaldo Guayasamín, entre otros representantes.

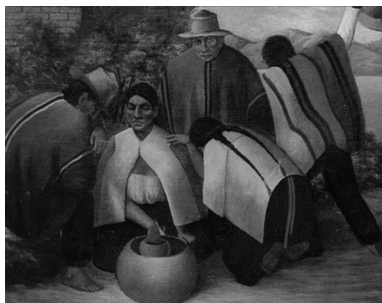


Figura 1. *Los borrachos* Mario Urteaga, s/f



Figura 2. *El triunfo de la naturaleza*
Cecilio Guzmán de Rojas, 1928

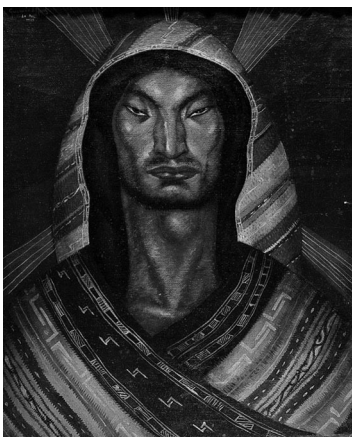


Figura 3. *Cristo de Aymara* Cecilio
Guzmán de Rojas, 1939

En Perú, el pensamiento indigenista se plasmó en las revistas culturales, órganos de expresión y de difusión de quienes pertenecieron a esta corriente. En la estética de ciertas publicaciones, se advierte la utilización de ornamentos americanos que complementaron el pensamiento de quienes escribieron en ellas. Ejemplo de esto fue la revista *Amauta*, cuyo estilo quedó delimitado por el dibujante José Sabogal, su director artístico.

El director de la publicación, José Carlos Mariátegui, comenzó una empresa literaria que llegó a extenderse por el país en las diversas publicaciones que estuvieron a su cargo, como la mencionada revista *Amauta*, la revista *Mundial* y el periódico *Labor*. Su accionar contó con el apoyo de Víctor Raúl Haya de la Torre, director de la revista *Claridad*, con quien trabajó enfáticamente para llevar adelante un programa editorial orientado a expandir sus ideas por Latinoamérica.

En este artículo se presenta la actividad indigenista desarrollada por los mencionados pensadores y también la producción artística de quienes enarbolaron la bandera reivindicadora de aquellos pue-

blos silenciados a causa de las desigualdades sociales devenidas de la colonización americana.

El indigenismo en la pintura latinoamericana

El movimiento indigenista en Latinoamérica encontró sus bases en el pensamiento intelectual y en la producción artística de un grupo de hombres que se aunaron en pos de la conformación de un espíritu nacional que reforzó sus costumbres y sus tradiciones. La pertenencia de la tierra, el problema "indígena" y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes conformaron este grupo.

Entre los artistas que desarrollaron en sus temáticas el pensamiento indigenista, se pueden nombrar a Mario Urteaga, Cecilio Guzmán de Rojas, José Sabogal y, con posterioridad, a Eduardo Kingman y a Oswaldo Guayasamín.

Mario Urteaga (1875-1957), pintor peruano. Representó en sus obras escenas de la vida de los sectores más humildes

de Perú, como la plasmada en su pintura *Los borrachos* (s/f) [Figura 1]. Mujeres trabajadoras, campesinos y pueblos originarios fueron interpretados por Urteaga en sus producciones, con una dura crítica social que pretendió despertar en el espectador una actitud reflexiva sobre la situación en la que se encontraban inmersos dichos sectores.

Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950), pintor boliviano. Se lo puede considerar el precursor del movimiento indigenista en su país, con obras en las que testimonió mediante retratos de autóctonos y paisajes locales. *El triunfo de la naturaleza* (1928) [Figura 2], *Mujer andina* y *Cristo de Aymara* (1939) [Figura 3] denunciaron las penurias de las comunidades autóctonas y la grave situación en la que vivían.

Oswaldo Guayasamín (1919-1999), pintor y muralista ecuatoriano. En sus obras, reprodujo las lamentaciones y los padecimientos que vivieron los pueblos originarios. Realizó grandes murales, como *Homenaje al hombre americano* (1954), ubicado en el Centro Simón Bolívar de Caracas; *El descubrimiento del río Amazonas* (1958), en el Palacio de Gobierno de Quito; e *Historia del hombre y la cultura* (1958), en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Ecuador. Entre sus series más conocidas se encuentra *La edad de la ira* (1968), conformada por más de doscientos cuadros. El carácter político que caracterizó a su producción se advierte, por ejemplo, en *Ternura* (1989) [Figura 4].

Eduardo Kingman (1913-1998), pintor, muralista y grabador ecuatoriano. Efectuó los murales del Ministerio de Agricultura de Quito y los del pabellón ecuatoriano de la feria mundial de Nueva York, en los cuales denunció la problemática indígena. El tamaño que presentan las manos sus personajes, como se advierte en las obras *Mirada hacia el sur* (1981) [Figura 5] y *El choclo* (1956) [Figura 6], determinó que se lo conociera como "el pintor de las manos".

José Sabogal (1888-1956), pintor, dibujante y grabador peruano. Es considerado el primer pintor indigenista, tanto por las temáticas que desarrolló en sus

obras como por su activismo intelectual y político en la conformación de la revista *Amauta*.

Su espíritu indigenista se forjó al contacto con el pintor costumbrista Jorge Bermúdez, cuya influencia se plasmó en el carácter nacionalista de sus producciones. Por ello, Juan Carlos De Orellana Sánchez (2004), quien se interesó por el estudio de su obra, denominó a la producción del dibujante como “tradicionalista” o, incluso, “peruanista”. En su artículo “José Sabogal Wiesse. ¿Pintor indigenista?”, expresa: “No sólo se dedica a buscar o a exaltar los valores estéticos o culturales referentes a lo indígena, sino a todo lo que muestra ser parte de la tradición peruana. Es decir todo lo que define lo ‘peruano’ como tal” (De Orellana Sánchez, 2004). El carácter tradicionalista señalado por el autor puede comprobarse en los mates burilados y en los trabajos de alfarería de Sabogal.

Los primeros rasgos autóctonos que Sabogal volcó en sus obras fueron tomados del contacto con comunidades originarias argentinas, a su regreso de Roma, en 1910.

Fue precisamente en los Andes argentinos donde tomó como motivo de sus pinturas, los paisajes y a los “autóctonos” como él mismo menciona (Sabogal, 1956). A partir de este momento, los Andes americanos ya lo habían cautivado, manifestando un gran interés por el conocimiento de éstos. Así, decidió viajar al Cusco, y lo hizo siguiendo la ruta del Altiplano, pasando por el lago Titicaca y el río Vilcamayo. Se detuvo seis meses en el Cusco dedicándose sólo a pintar. Luego de este período viajó a Lima.

Fue esta etapa de viajes por el territorio americano, y en especial el peruano, lo que fue delineando los rasgos característicos de la obra de Sabogal, paisajes y escenas, que impactando de manera directa en su sensibilidad, formaron su devoción estética hacia el Perú y su riqueza multicultural (De Orellana Sánchez, 2004).

Las producciones de los artistas mencionados coinciden en la temática abordada. En sus obras, el mundo andino, la pro-



Figura 4. *Temura*, Oswaldo Guayasamín, 1989



Figura 5. *Mirada hacia el sur*, Eduardo Kingman, 1981

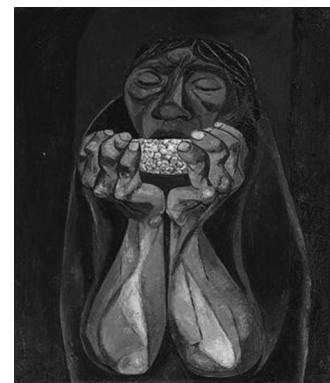


Figura 6. *El choclo*, Eduardo Kingman, 1956

blemática del “indio” y del campesinado, se representaron como una crítica social y como una denuncia respecto de las injusticias padecidas en un pasado y en un presente cercano. De esta manera, la representación romántica del “indígena” se modificó por una imagen más verosímil de la realidad.

En la obra plástica de estos artistas indigenistas se puede advertir, no solo su proclama en pos de la revalorización de sus tradiciones sino, también, la utilización de una técnica autóctona empleada desde los inicios del arte americano. Los cuerpos voluminosos, la geometrización de las formas, el uso de colores terrosos y, en lo temático, la cosmovisión andina y la cultura de la tierra, se unieron en sus creaciones y esto los acercó a la factura “indígena” que se puede advertir de antaño.

El indigenismo en las revistas culturales de Perú

José Carlos Mariátegui se inició como indigenista en 1924, a su regreso del continente europeo. Su pensamiento

fue influenciado por la personalidad de Manuel González Prada, a quien evocó en varias oportunidades en los artículos de la revista que dirigió, al igual que lo hizo Víctor Raúl Haya de la Torre, como colaborador de esta publicación y como director de la revista *Claridad*. En esta última, la revalorización indigenista apareció en forma constante. Ejemplo de ello fue el editorial “¡Hermanos de la raza esclava!”, publicado en el segundo ejemplar.

Vosotros estáis despertando. Vuestro corazón de oprimidos se estremece y os impulsa a la lucha por la conquista de vuestra libertad. Ya no queréis llorar ni debéis llorar porque es hora de batalla y de vencer. Las voces de los viejos Incas os están llamando a la obra de acabar con la injusticia actual que os tiene esclavos y os arrojará cada día más cadenas (Haya de la Torre, 1923).

Eugenio Chang-Rodríguez investigó sobre el surgimiento del indigenismo en Perú y en su artículo “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, señala:



Figura 7. Portada de *Amauta* (1926), José Sabogal

Figura 8. Portada de *Amauta* (1927)

Figura 9. Portada de *Amauta* (1927)

so a Mariátegui el nombre *Amauta* para la revista: el sabio, el maestro, el gran sacerdote [Figuras 8 y 9].

Por su gigantesca labor, Mariátegui enalteció la personalidad del dibujante escribiendo José Sabogal: *Primer pintor peruano* (1956). En este escrito, considera a la obra del pintor:

Sólida, honrada y vital, y a él como uno de los valores-signos con los que cuenta el Perú. Menciona el Amauta, que antes de Sabogal, el país había tenido algunos pintores, pero que no había tenido, en verdad, ningún “pintor peruano”. Sabogal aparece pues en un instante en que se constataba una cierta decadencia, o mejor dicho en un momento de disolución del arte occidental, hegemónico, en el Perú.

[...]

La importancia de José Sabogal no sólo radica en haber sido un gran pintor, y haber impulsado la revaloración de la tradición cultural y artística peruana, en general, a través de sus cuadros, también fue un gran estudioso del arte vernáculo peruano, y buscaba difundirlo, sacándolo a la luz de la opinión pública, rescatándolo del olvido pero, sobre todo, de la marginación.

[...]

El artista recolectaba, cuidaba, estudiaba y reproducía muchos de los objetos salidos de las manos y de los espíritus de los artesanos alfareros (Pucará y la Quinoa), tejedores (Cusco), retableros (Ayacucho), escultores en piedra (Huamanga), etc. Prácticamente, como nación, debemos a Sabogal, el interés volcado, desde fines del los 50s y de la década de los 60s del s. XX, hacia el arte popular peruano; no sólo el difundido por artistas sino hacia la búsqueda de manifestaciones poco conocidas, como los textiles de Cajas, espejos cusqueños o cajamarquinos, etc. La impronta de Sabogal en este aspecto es única. Sabogal fue sin duda, uno de los creadores y de los conceptuadores de la cultura nacional, labor que no le requirió poco esfuerzo (Mariátegui en De Orellana Sánchez, 2004).

La preocupación de Sabogal por la conformación de una identidad nacional en el Perú se puede entender como una proble-

El Perú experimentaba una eclosión nativista generada principalmente por cinco factores: 1) la vigencia de la prédica de González Prada; 2) el nuevo objetivo nacionalista de incorporar al indio a la sociedad peruana, fijado por un grupo de intelectuales; 3) la clarificación teórica de las bases de la literatura peruana en debate desde que el conservador José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) defendió *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), su tesis para optar el grado de bachiller en letras en la Universidad de San Marcos; 4) el deseo de algunos pensadores en trocar el cosmopolitismo y el exotismo modernista en un localismo matizado con léxico quechua y 5) el desarrollo de las corrientes literarias vanguardistas. Estos factores convencieron a publicaciones como *Amauta* y *Sierra*, en Lima, y el boletín *Titikaka*, en Puno, a promover el indigenismo, como lo hicieron también más periódicos del país, además de *Labor*, suplemento de *Amauta* (Chang-Rodríguez, 2009)..

situación indígena y ejemplos de consonancia con el impulso de la vanguardia latinoamericana. Sobre *Amauta*, David O. Wise afirma: “A pesar de su gran valor como vehículo de renovación literaria y de popularización de los trabajos de la izquierda latinoamericana, la principal contribución histórica de *Amauta* consiste en los numerosos ensayos de carácter histórico y político, formados por autores peruanos” (Wise en Schwartz, 2002).

Dentro del movimiento se agruparon nacionalistas, revolucionarios y representantes del nuevo “espíritu” peruano, con el objetivo de producir un cambio en la tradicional ideología país.

En *Amauta* se analizó, desde una mirada marxista, el arte peruano y extranjero así como el contexto histórico y social peruano.

La estética de la revista fue dirigida por José Sabogal, quien buscó plasmar en sus páginas motivos propios del mundo andino. Así fue como, en 1926, diseñó la “cabeza de indio”, que salió en la portada del primer ejemplar y se constituyó en la imagen identitaria de la publicación [Figura 7]. Fue Sabogal, también, quien propu-

mática de época que afectó el contexto en el que el pintor desarrolló su producción artística: la búsqueda de la esencia del arte nacional. Por ello, en 1927 se sumó al quinto número de *Amauta* el *Boletín de Defensa Indígena*.

Consideraciones finales

Jorge Schwartz remontó el comienzo del indigenismo a las proclamas de Bartolomé de las Casas, y sostuvo que fue en el siglo XIX, con el ascenso de la burguesía y el desarrollo del género novelesco, que surgieron con mayor frecuencia textos indigenistas caracterizados por la denuncia y por la defensa de una clase social. Herederos de la generación de Manuel González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre defendieron la causa indigenista tanto desde las editoriales de las revistas que dirigieron como en sus actuaciones en la Universidad Popular González Prada.

Pese a la importante labor reivindicativa que llevaron a cabo, estos pensadores fueron duramente criticados desde los campos sociales por sostener una causa que no vivieron desde su interior. También recibió una dura crítica el plan alfabetizador que desarrolló dicha Universidad, que incluyó la actuación de maestros quechuas que enseñaran esa lengua a las comunidades autóctonas. Pese a que la medida fue dirigida a incluir a dichas comunidades en el Estado peruano, antropólogos, sociólogos y lingüistas entendieron que destruía las raíces y las tradiciones autóctonas. Al respecto, Viviana Gelado expresa:

En lo que toca al indigenismo específicamente, éste se afirma también en producciones literarias como los poemas "Atahualpa" de César A. Rodríguez (N.º 3) y "Keswa" de X. Abril (N.º 10) o los "Relatos aimaras" de Mateo Jaika (N.º 18), y en numerosos ensayos, artículos y expresiones plásticas. En ellos se rescatan elementos de las culturas precolombinas, como la tradición de resistencia incaica y su entroncamiento con el contemporáneo, el derecho

a la posesión de la tierra, la arquitectura, la música, la remota antigüedad de sus orígenes asiáticos y su pervivencia contemporánea, pero se promueve en grado ínfimo (eventual y exclusivamente en el plano léxico) el uso de las lenguas indígenas como instrumento expresivo. En este aspecto particular, la posición de *Amauta* revela la hibridez cultural inmanente de América Latina. Puesto que, si por un lado la revista difundía manifestaciones de apoyo a la preservación de las culturas indígenas, por otro publicó también diversos artículos, como "La cuestión del quechua" de Abelardo Solís (N.º 29), en el que el autor defiende, como Vasconcelos lo hiciera en México, la erradicación de las lenguas indígenas a favor de una occidentalización de la cultura nacional, y la paralela defensa de los campesinos y los obreros indígenas no a través del "comunismo agrario primitivo" sino de la modernización y la europeización del Perú, de su actual estado social (Gelado, 2002).

Sobre estas observaciones, se puede señalar que Mariátegui fue consciente de las falencias advertidas, pero entendió que las voces de los pueblos que procla-

maba aún no estaban a tiempo de estallar. Esto se advierte en la siguiente cita:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (Schwartz, 2002).

Pese a ello, se puede evaluar positivamente la actuación de *Amauta* por impulsar la conformación de un espíritu indoamericano, que revalorizó y consolidó la experiencia histórica y cultural de las comunidades autóctonas americanas en la lucha por sus derechos. En un contexto que se caracterizó por la búsqueda del espíritu nacional de un país, Mariátegui proclamó desde la revista una reivindicación de los pueblos originarios, no sólo porque estos conformaron el emblema de la considerada "identidad peruana", sino porque, a su parecer, había encontrado en los autóctonos del país a los primeros socialistas de su patria.

Nota

- 1 En este artículo se hará alusión al término "indio", en relación con nuestras comunidades originarias, por respetar la denominación que efectuaron quienes conformaron y adhirieron al movimiento.

Bibliografía

- Chang-Rodríguez, E. (2009). "José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo". *Cuadernos de América sin nombre* (13-14). Alicante: Universidad de Alicante.
- De Orellana Sánchez, J. C. (2004). "José Sabogal Wiesse. ¿Pintor Indigenista?". *Consensus*, 8 (9). Perú: UNIFE.
- Haya de la Torre, V. R. (1923). "Hermanos de la Raza Esclava". *Claridad*, I (2). Lima: Claridad.
- Schwartz, J. (2002). *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuente de Internet

- Gelado, V. (2002), "Indigenismo y Vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte". Disponible en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_soo20.pdf

La integración metodológica para el desarrollo de productos

MARKETING, DISEÑO INDUSTRIAL E INGENIERÍA

María Sol Sierra

// Becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) de la Provincia de Buenos Aires. Docente de Gestión de Proyectos, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Federico Lagunas

// Profesor Adjunto de Gestión de Proyectos, FBA, UNLP.

Federico del Giorgio Solfa

// Profesor Titular de Gestión de Proyectos, FBA, UNLP.

Resumen

El trabajo analiza los procesos implicados en el diseño y en el desarrollo de nuevos productos, en distintas escalas empresariales, según el enfoque que ofrecen la perspectiva del diseño industrial, del *marketing* y de la ingeniería, mediante la descripción de las metodologías propuestas por distintos autores. A partir de las conclusiones alcanzadas en el análisis de una serie de casos, se formula una propuesta metodológica que integra las secuencias de las etapas que comprende el proceso de desarrollo de productos y que vincula las herramientas que proponen las mencionadas disciplinas para cumplir con las expectativas de su campo.

Palabras clave

Metodología - Diseño industrial - Marketing - Ingeniería

El presente artículo se desprende de los informes preliminares y de las conclusiones del Proyecto de Investigación “El proceso de diseño y desarrollo de nuevos productos y su relación con el marketing” (2012-2013), correspondiente a la Beca de Estudio otorgada por la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC) de la provincia de Buenos Aires.

En la investigación se abordaron las distintas escalas empresariales y se de-

terminó que coexisten diversas metodologías para desarrollar nuevos productos. En un principio, el Proyecto se orientó hacia el relevamiento de dos procesos: la perspectiva del marketing y la del diseño industrial. En el transcurso de la investigación se encontró otro método, la ingeniería, y se decidió analizar los tres enfoques. Éstos permitieron identificar herramientas y lenguajes multidisciplinares que son complementarios y que

podrán capitalizar los diseñadores industriales y otros profesionales involucrados en las distintas etapas del diseño de productos en la industria.

En diferentes escalas industriales coexisten metodologías diversas para el diseño y para el desarrollo de nuevos productos. El *marketing* se encarga de la relación de la empresa con los clientes y decodifica la situación del mercado, de los segmentos meta, de la comunicación corporativa y del lanzamiento del producto. El diseño industrial concede forma física al producto, atiende a las especificaciones determinadas por las acciones del *marketing*, responde a las necesidades de los usuarios de manera tangible por medio de la diagramación de interfaces y de la ergonomía, y tiene en cuenta las variables tecnológicas intervinientes. La ingeniería, por último, se ocupa del sustento mecánico y tecnológico para las distintas fases del proceso, aporta los conocimientos intrínsecos del herramental involucrado y genera las pruebas y los prototipos que permiten concretar la manufactura del producto, su distribución y su instalación (Ulrich y Eppinger, 2004).

El diseño industrial

El *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID) define al diseño de la siguiente manera:

El diseño es una actividad creativa cuyo objetivo es establecer las cualidades multifacéticas de los objetos, los procesos, los servicios y sus sistemas en los ciclos vitales completos. Por lo tanto, el diseño es el factor central de la humanización innovadora de las tecnologías y el factor crucial del intercambio cultural y económico (ICSID, s/f).

Asimismo, Tomás Maldonado sostiene:

El diseño industrial es una actividad proyectual que consiste en determinar las propiedades formales de los objetos producidos industrialmente. Por propiedades formales no hay que entender tan solo las características exteriores, sino, sobre

todo, las relaciones funcionales y estructurales que hacen que un objeto tenga unidad coherente desde el punto de vista del producto como del usuario (Maldonado, 1977).

Para aproximarnos a los procesos de diseño resulta importante definir los términos proceso y método. Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), proceso es la acción de ir hacia adelante, el transcurso del tiempo, el conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial. Desde el punto de vista de esta investigación, “un proceso es una secuencia de pasos que transforman un conjunto de entradas en un conjunto de salidas” (Ulrich y Eppinger, 2004). El proceso de diseño industrial, entonces, abarca la secuencia de pasos que van desde los primeros bocetos hasta la definición final del objeto en sus formas, sus terminaciones y sus modos de materialización.

Método, según el DRAE, es un modo de decir o de hacer con orden; un procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. Hace referencia al medio utilizado para llegar a un fin. Los métodos propios del diseño industrial, numerosos y variados, comparten el rasgo de exteriorizar un proceso que es interno al diseñador y tienden a alcanzar una sistematización que les permite a otros actores involucrados, aportar información al proyecto desde otras disciplinas o a partir de experiencias diferentes (Jones, 1982).

Explicadas las diferencias entre método y proceso, nos centraremos en las características del proceso de diseño que proponen diferentes autores.

Danielle Quarante (1992) determina un período de concepción del diseño que comprende dos fases: primero, el estudio de factibilidad y los estudios preliminares o definición; segundo, un período de realización compuesto, a su vez, por tres fases: estudios detallados-desarrollo, realización y evaluación. Para cada fase, existen métodos y herramientas conceptuales que se emplean según el objeto de estudio, para tomar decisiones y para ob-

tener resultados que al final puedan ser revisados, ya sea para abordar la siguiente fase o para determinar la obsolescencia de la investigación. La autora explica que el proceso interno de cada una de las fases se caracteriza por un ensanchamiento del campo tendiente a abarcar todas las posibles variantes y por una reducción posterior para disminuir la cantidad de soluciones¹.

Karl Ulrich y Steven Eppinger (2004) esquematizan el proceso genérico de desarrollo de un producto en seis fases. En este proceso, la generación del concepto está desglosado en tres fases menores –que implican la identificación de las necesidades del mercado objetivo–, en las que se forman y se evalúan los conceptos de productos alternativos (expansión) y se seleccionan uno o más conceptos para realizar los desarrollos y las pruebas (reducción). La fase cero o inicial, se caracteriza por la planificación, que implica la valoración de los desarrollos tecnológicos y de los objetivos del mercado. Como resultado, se debe definir el mercado objetivo del producto, los objetivos comerciales, las suposiciones básicas y las limitaciones. La fase uno, de desarrollo del concepto, consiste en investigar la factibilidad de las ideas del producto, desarrollar conceptos de diseño y experimentar prototipos. La fase dos, de diseño a nivel sistema, se enfoca en la generación de diseños alternativos del producto, en la definición de las interfaces principales y en el ajuste del diseño. La fase tres, de diseño de detalles, apunta a definir la geometría de las partes, los materiales y las tolerancias; luego, se realizan las pruebas de duración y de desempeño, se obtienen las aprobaciones legales y se implementan los cambios de diseño necesarios. La fase final, de producción de piloto, consiste en evaluar, desde el diseño industrial, el resultado de la primera producción.

El modelo de Bernd Löbach (1981) esquematiza el proceso de diseño de forma similar, pero considerándolo tanto una instancia creativa como de solución de problemas a cargo del diseñador industrial. En este modelo, el problema, una

vez identificado, debe ser analizado con la mayor cantidad de información posible. Además, se valoran y se relacionan los datos y se generan nuevas relaciones que permitan encontrar soluciones más adecuadas. Este abordaje del proceso de diseño puede realizarse de un modo excesivamente complejo dependiendo de la magnitud del problema, por este motivo, el autor lo separa en fases. Sin embargo, esto no quita que las mismas se modifiquen o se entrelacen en concordancia con el proyecto abordado.

El marketing

La *American Marketing Association* (AMA) propone la siguiente definición para *marketing*:

Marketing es una función de la organización y un conjunto de procesos para crear, comunicar y entregar valor a los clientes, y para manejar las relaciones con estos últimos, de manera que beneficien a toda la organización (Gundlach & Wilkie, 1999).

De la misma manera, Philip Kotler sostiene: “Marketing es un proceso social y administrativo mediante el cual grupos e individuos obtienen lo que necesitan y desean a través de generar, ofrecer e intercambiar productos de valor con sus semejantes” (Kotler, 1999). Por lo tanto, podemos decir que la expresión *nuevos productos* incluye a los productos originales o innovadores, a las mejoras, a las modificaciones y a las nuevas marcas. En el marketing, el desarrollo se inicia a partir de la investigación e intenta cubrir todos los aspectos que impliquen el fracaso del producto en su lanzamiento o en su comercialización. Según algunos estudios relevados por Kotler, la proporción de fracasos en los productos industriales alcanza el 30% (Berggreb y Nacher, 2000).

El desafío, entonces, es generar productos exitosos. Esto puede alcanzarse con la metodología que Philip Kotler y Gary Armstrong (2003) sintetizan en ocho fases. La primera es la generación de

ideas, es decir, una búsqueda sistemática de ideas para nuevos productos que, por sus escasas posibilidades de éxito, deben ser generadas por cientos o por miles para que se obtenga un número razonable de ellas una vez aplicados los exigentes filtros de selección. La segunda fase es la depuración, en la que el caudal de ideas se reduce a un número razonable de productos factibles de convertirse en rentables. En la tercera las ideas se transforman en conceptos de productos para generar la imagen del producto². En la cuarta se desarrolla la estrategia de marketing con la cual se introduce el producto al mercado³. Una vez definidos concepto y estrategia de *marketing*, en la quinta, se evalúa cuán atractiva es la propuesta de negocio y se revisan las proyecciones de ventas, los costos y las utilidades. Si el producto cumple con las expectativas se inicia su desarrollo, es decir, la sexta fase. En esta instancia, el diseñador industrial debería ocupar un papel importante en la materialización del concepto. Superadas las pruebas funcionales y de consumidor, llega la prueba de mercado, séptima fase, en la que el producto y el programa de marketing (estrategias de posicionamiento, publicidad, precio, marca, distribución) se someten a situaciones más realistas. La octava fase es el paso final, la comercialización, en la que la información del mercado de prueba puede definir si el producto será lanzado o no; restando determinar el momento de introducción al mercado –que dependerá de otros lanzamientos, de la situación económica general y de la época del año– y el ámbito de lanzamiento –local, regional o internacional–.

Ulrich y Eppinger (2004) también analizan el proceso de diseño desde la perspectiva del marketing y coinciden en sus propiedades: mediar las interacciones entre compañía y clientes, facilitar la identificación de oportunidades de producto, definir segmentos del mercado, identificar necesidades, y supervisar los precios, los lanzamientos y la promoción del producto.

La ingeniería de producto

El proceso de generación de productos desde la ingeniería es comúnmente denominado “desarrollo de nuevos productos” (DNP) y define en profundidad los soportes tecnológicos que se utilizarán para materializar el producto. La *ingeniería de producto* es la disciplina que se dedica al desarrollo de productos desde su concepción hasta su puesta en el mercado (Valle Álvarez, 2003). Como es de esperar, el aporte de esta disciplina es amplio e incluye determinaciones comunes a los enfoques del marketing y del diseño industrial.

La metodología que propone Kotler (1999) encuentra semejanzas en los planteos de otros autores que se enfocan en la ingeniería. William Staton, Michael Etzel y Bruce Walker (1980), por ejemplo, indican los siguientes pasos en el proceso de generación del producto: generación de ideas, discernimiento y valoración de las mismas, desarrollo del producto, pruebas de mercado y comercialización. Joseph Guiltinan y Gordon Paul (1994) contemplan: generación de ideas, selección, prueba del concepto, análisis de factibilidad técnica, prueba del producto, análisis de rentabilidad, mercadeo de prueba e introducción al mercado. Para Robert Cooper (1987) el modelo de desarrollo de un nuevo producto industrial implica: idea, evaluación preliminar, concepto, desarrollo, prueba, experimento y lanzamiento.

En sus bases el proceso es el mismo. Las diferencias están en el momento operativo del estudio de rentabilidad y en el programa de la estrategia de marketing. Además, es importante aclarar que los procesos no son necesariamente lineales, sino que pueden existir actividades simultáneas.

David Hughes (1986) propuso para el desarrollo de productos de consumo la posibilidad de tres trayectorias diferentes: el desarrollo de la comunicación, la planeación estratégica y el desarrollo del producto. En cambio, para productos industriales plantea dos flujos: uno de mercadeo y otro de ingeniería. Este

esquema es similar al usado por Eric Vermette (1994), quien menciona un área de la tecnología y un área del marketing que son paralelas [Figura 1].

Otros autores, como Ulrich y Eppinger (2004), definen al desarrollo de productos como el “Diseño para manufactura” (DPM) y apuntan a reducir los costos de manufactura a partir de la mejoría de la calidad del producto, el tiempo y el costo de su desarrollo. Este proceso se inicia con la fase de generación del concepto y con el diseño a nivel de sistema (momento en el cual se toman decisiones centradas en los costos de manufactura). El DPM utiliza los costos como guía para priorizar las acciones de reducción y requiere, en el transcurso, de la incorporación de proveedores y de expertos.

Alejandro Schnarch Kirberg (2001) señala el habitual aislamiento que existe entre los departamentos de diseño y desarrollo y los de ingeniería, que obstaculizan la innovación. En general, esto ocurre por el convencimiento de que la ingeniería y la producción deben liderar el desarrollo, cuando en realidad el marketing desempeña un papel conductor fundamental en los procesos de nacimiento de nuevos productos (Rosenthal, 1997).

En las industrias las responsabilidades de desarrollo de nuevos productos recaen, comúnmente, según Stephen Rosenthal (1997), en el marketing, el diseño y la producción. Por este motivo, los profesionales que intervienen en estas áreas deben concentrarse en el usuario para capitalizar, coherentemente, la sinergia en la materialización y en el lanzamiento del producto. La puesta en práctica de esta labor conjunta es facilitada por técnicas, como la desarrollada por Enric Barba. Ésta, llamada “ingeniería simultánea”, es “una técnica destinada a acortar el tiempo del diseño de producto mediante la planificación simultánea del producto y del proceso de producción” (Barba, 1993)⁴.

Con relación a lo anteriormente mencionado, Quarante (1992) realiza un análisis en el que afirma que proyectar la estrategia de marketing en conjunto con la política de diseño puede alimentar una

Tecnología		Marketing
I+D	Búsqueda de ideas	I+D
Factibilidad técnica	Selección - Rentabilidad	Viabilidad de marketing
Prototipo		Mercado
Pruebas		Pruebas
Producción piloto		Plan de marketing
Lanzamiento del producto		
Inicio de ciclo de vida		

Figura 1. Etapas del desarrollo de un nuevo producto

sinergia que provoque una producción evolucionada y que beneficie, incluso, la relación entre el producto y el usuario.

La integración metodológica

Para trabajar el modo en el que cada disciplina (diseño, marketing e ingeniería) aborda el desarrollo de productos, seleccionamos casos –algunos son propios y otros corresponden a los autores mencionados–, los analizamos y establecimos conclusiones. En función de las semejanzas y de las diferencias halladas en cada caso, y a partir del estudio detallado y comparativo de los esquemas metodológicos, desarrollamos una metodología en la que se integraron los conocimientos alcanzados. A continuación se exponen brevemente sus principales fases y las actividades que comprenden:

Fase 1. Identificación de la necesidad a satisfacer. Investigación, análisis de la necesidad y su alcance, análisis de la situación del mercado y de la competencia, definición de los segmentos de mercado pertinentes, análisis de las posibilidades y limitaciones técnicas y materiales.

Fase 2. Desarrollo de un concepto. Definición de objetivos, establecimiento de las exigencias, generación de ideas y desarrollo de una estrategia de marketing.

Fase 3. Estudio de factibilidad. Desarrollo y prueba del concepto, viabilidad de marketing, análisis de negocios, evaluación de mercado y rendimiento, y estudio de la factibilidad técnica.

Fase 4. Diseño. Valoración de soluciones, selección de la mejor solución,

desarrollo del producto, planteo de la estrategia de marketing, desarrollo del producto y selección de la mejor solución.

Fase 5. Verificación. Pruebas y prototipos, desarrollo de modelos, definición de detalles, validación del diseño, mercado de prueba, verificación del desarrollo de la acción de marketing, corrección de errores y optimización de recursos productivos.

Fase 6. Lanzamiento. Producción de lanzamiento, comercialización y producción de las primeras series según lo planificado.

Fase 7. Evaluación. Análisis de sus prestaciones funcionales, morfológicas, ergonómicas y de uso; análisis de su rendimiento físico y mecánico, de duración y resistencia; y análisis de la respuesta a la publicidad, la distribución y la experiencia de compra.

Esta propuesta metodológica integra las secuencias de las etapas que comprende el proceso de desarrollo de productos y los pasos esenciales que sugieren los autores antes mencionados como indispensables para una resolución exitosa. Además, vincula y relaciona las herramientas que cada disciplina –diseño industrial, ingeniería y marketing– propone para cumplir con las expectativas de su campo.

Esta investigación demuestra que existen numerosas semejanzas entre las metodologías propuestas por los autores para abordar el proceso de diseño de productos desde el diseño industrial, la ingeniería y el marketing. Las diferencias que existen entre ellas son, principalmente, cronológicas –como la simultaneidad de las acciones y la secuencialidad– y de

carácter disciplinar intrínseco, es decir, actividades propias de cada rubro.

La incorporación de los casos de estudio permitió pensar que en los desarrollos de productos de baja complejidad, como el diseño de una cuchara, es posible que las metodologías se reduzcan en la extensión de sus fases. En cambio, en el desarrollo de productos de altos requerimientos, como el diseño de una cabina de avión, el cumplimiento de las secuencias y del orden de las metodologías propuestas cobra vital importancia para el éxito del proyecto.

Del análisis de los casos se desprendió, también, que el marketing –como disciplina administrativa– conjuga las cualidades para gestionar el proceso completo de desarrollo, atendiendo a las metas empresariales, a los intereses del usuario y a las características del producto con relación a su entorno.

La clasificación de los casos tratados reveló que no se presentan proyectos de desarrollo de productos que puedan concretarse por una única disciplina; pueden predominar las influencias de una de ellas, pero nunca prescindir de

las otras⁵. Es posible afirmar, entonces, que las herramientas que ofrecen los enfoques de la ingeniería, el marketing y el diseño industrial pueden confluir en un mismo proceso y establecer un orden general para las fases principales, que permita poner en común los resultados de cada etapa para que el avance pueda consensuarse. De esta forma, se imposibilita la fragmentación del proceso y se empodera al grupo interdisciplinar para que acompañe el proceso completo

Notas

- 1 Esta característica de expansión y de reducción es compartida por varios autores.
- 2 El término concepto implica una idea detallada del producto en todas sus dimensiones. La imagen del producto debe desarrollarse enfocada al consumidor y probarse con usuarios para que opinen sobre su percepción, los modos de operarlo y las posibilidades de adquirirlo.
- 3 Kotler y Armstrong explican que la estrategia de marketing consta de tres partes: 1) descripción del mercado meta, posicionamiento proyectado, objetivos de venta, participación de mercado y utilidades para los primeros años; 2) fijación de precio, presupuesto de distribución y marketing para el primer año; 3) ventas esperadas a largo plazo, utilidades meta y estrategia de *mix* de marketing.
- 4 Una modalidad similar, denominada *sashimi*, se práctica en Japón. En ella cada actividad sucesiva comienza antes que la anterior.
- 5 Si se tratara de un producto técnico, como un sistema de fijación para adherir láminas metálicas sin daño a las superficies, seguramente la mayoría de las etapas estaría especificada desde el punto de vista de la ingeniería. Sin embargo, el producto –que podría tratarse de una laca adhesiva– requeriría del diseño de envases, de sistema vertedor y de imagen de producto que corresponden al diseño industrial y al diseño gráfico, así como del desarrollo de un plan de negocio, de un mercado objetivo y de una estrategia de ventas que corresponden al *marketing*.

Bibliografía

- Barba, E. (1993). *La excelencia en el proceso de desarrollo de nuevos productos*. Barcelona: Eada Gestión.
- Berggreb, E. y Nacher T. (2000). “Why good ideas go bust”. *MIT Sloan Management Review*. Chicago: MIT.
- Cooper, R. G. (1987). *Modelo para el desarrollo de un nuevo producto industrial*. Bogotá: Diriventas.
- Guiltinan, J. y Paul, G. ([1984] 1994). *Administración de mercadeo: estrategias y programa*. México: Mc Graw-Hill.
- Gundlach, G. T. y Wilkie W. L. (2009). “The American Marketing Association’s New Definition of Marketing: Perspective and Commentary on the 2007 Revision”. *Journal of Public Policy & Marketing*, 28 (2). Chicago: AMA.
- Hughes, D. (1986). *Mercadotecnia: planeación estratégica*. México: Addison Wesley.
- Jones, C. (1982). *Métodos de diseño*. Barcelona: G. Gili.
- Kotler, P. (1999). *Marketing Management*. Nueva York: Free Press.
- _____ y Armstrong, G. (2003). *Fundamentos de Marketing*. México: Pearson.
- Löbach, B. (1981). *Diseño Industrial*. Barcelona: G. Gili.
- Maldonado, T. (1977). *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Quarante, D. (1992). *Diseño Industrial 2*. Barcelona: CEAC.
- Rosenthal, S. R. (1997). *Diseño y desarrollo eficaces del nuevo producto*. México: McGraw-Hill.
- Schnarch Kirberg, A. (2001). *Nuevo producto*. Colombia: McGraw-Hill.
- Staton, W.; Etsel, M. y Walker, B. (1980). *Fundamentos de Marketing*. Colombia: McGraw-Hill.
- Ulrich, K. T. y Eppinger, S. D. (2004). *Diseño y desarrollo de productos*. México: McGraw-Hill.
- Valle Álvarez, S. (2003). “Uso de ingeniería concurrente como metodología de puesta en práctica del proceso de desarrollo de nuevos productos”. *Investigaciones Europeas de Dirección y Economía de la Empresa*, 9 (1). Vigo: AEDEM.
- Vernette, E. (1994). *Marketing fundamental*. Barcelona: Gestión 2000.

Fuente de Internet

International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Sitio oficial. Disponible en <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>

Indumentaria impresa: un territorio para habitar los límites

Guillermina Valent

// Becaria de investigación de la Universidad Nacional de La Plata y docente de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El texto pretende problematizar las producciones estéticas de circulación masiva, en general, y la indumentaria impresa en particular. Para ello se trabaja con dos casos particulares: la experiencia de la Bauhaus y el proyecto “Sobre la superficie la piel”. Esta reflexión propone aportar herramientas conceptuales para considerar a la indumentaria como dispositivo posible y valioso para la imagen plástica. No se trata simplemente del encuentro de dos disciplinas independientes (Indumentaria/ Gráfica Artística), sino de una profundización vinculante que pretende llevar adelante un proyecto dialéctico e inclusivo que desdibuje los límites.

Palabras clave

Indumentaria impresa - Imagen - Dispositivo - Múltiple - Sentido

La contemporaneidad nos encuentra rodeados de imágenes, contruidos por ellas y atravesados por su condición estetizante. Se imponen ante nosotros con un amplio repertorio omnipresente, se presentan a través de la sofisticación de sus recursos retóricos y técnicos, y establecen categorías en el entorno.

Para contextualizar el fenómeno, resulta útil el diagnóstico de José Luis Brea. El autor, que define a la sociedad actual inmersa en un estadio que denomina “capitalismo cultural”, le otorga a las *Industrias de la subjetividad* un papel activo y de carácter sustancial.

Al mismo tiempo que podemos hablar de una fase diferenciada de “capitalismo cul-

tural” (toda vez que en él es la producción y la distribución de simbolicidad el nuevo gran motor generador de riqueza) debemos referirnos a la constelación de industrias que se asientan en su potencial como industrias de la subjetividad, puesto que su requerimiento mayor se produce precisamente en términos de un invertir identidad (Brea, 2009).

De este modo, las imágenes –como parte integral de este fenómeno y en circulación permanente– se presentan de manera masiva (impresos múltiples, medios digitales, televisión, grandes centros comerciales, el diseño y la moda) y serializan tanto a los productos como a los receptores que las consumen.

Como resultado de la abundancia se producen procesos de banalización. Estos procesos, que se manifiestan en la pervivencia de una gran presencia superficial e instantánea –abonando un tipo de lectura literal–, alimentan un creciente vacío en la búsqueda de experiencias críticas que propicien una percepción más lenta. Estos supuestos contemporáneos son reales y palpables. Sin embargo, a pesar de la linealidad del planteo, existen matices que abrevan en los espacios híbridos, en las nutridas propuestas de los encuentros disciplinares. De uno de ellos nos vamos a ocupar en el presente artículo. La indumentaria impresa, como territorio para habitar los límites, pretende ser ese lugar que en ocasiones pueda vulnerar esta dinámica de mercado. Asumir esta posición exige, como plantea Brea, “encontrar el diferendo que le permita distinguirse de aquellas otras que operan guiadas por la voluntad del entretenimiento o la seducción interesada” (Brea, 2009).

A continuación, profundizaremos en dos casos que consideramos significativos para reconocer indicios sobre estos quiebres y que constituyen antecedentes relevantes a la hora de pensar la imagen impresa sobre dispositivos de uso: la Bauhaus y el Proyecto “Sobre la superficie la piel”¹.

Bauhaus, un espacio para la contradicción

El primer caso con el que trabajaremos se desarrolla en un contexto fecundo para el campo de las manifestaciones artísticas y fundacional para lo que hoy entendemos como diseño. Con la proclamada intención de acercar el arte a la vida, y enmarcadas en lo que Brea denomina la “era del capitalismo industrial”, las vanguardias se verán fuertemente influenciadas por las condiciones externas al campo artístico que las ocupa. Con una intención crítica hacia la academia, se construyen a partir de una retórica antagónica y encarnan el papel del bohemio: “El artista se posiciona al lado del nuevo sujeto emer-

gente. Como productor intelectual, cultural” (Brea, 2009).

Proyectos aislados, que representaron espacios de quiebre, se desarrollan en paralelo a la ferviente dinámica de los ismos artísticos. Un ejemplo de ello es la Bauhaus –en su concepción original (1919-1933)–, que se instituye como portal en la discusión acerca del arte para los objetos de la vida cotidiana.

En un esfuerzo por otorgar valor a aquellos objetos que en ese momento se multiplicaban masivamente, y con el objetivo de trabajar la utopía de la reconstrucción ciudadana², este proyecto, llamado Bauhaus Estatal de Weimar³, constituye una nueva mirada que propone extender el horizonte de lo artístico hacia nuevos territorios. La propuesta original,⁴ que continúa siendo un acontecimiento para repensar, atravesó en su corta e intensa vida situaciones antagónicas y fue víctima de notables contradicciones. Tal es el caso, en primer lugar, del papel fluctuante otorgado a la relación artista/artesano; y, en segundo lugar, la pervivencia de manifiestas posiciones encontradas, a través de los nuevos medios, frete a la producción plástica de carácter múltiple.

Respecto a la relación artista/artesano –en la fase de su formación, que Friedhelm Kröll define como “estructuralmente inestable” (Kröll, 1974)–, se hacen visibles estos conflictos de jerarquías que son representativos de lo que sucedía por fuera de la Institución. La tensión existente encontró su lugar más representativo en lo que se denominó “sistema dual”. Al respecto, Rainer Wick sostiene:

En la época de Weimar, la educación en los talleres se llevaba a cabo mediante una especie de sistema dual. Cada taller contaba con dos jefes, un artista y un artesano, o, siguiendo la terminología de la Bauhaus, un maestro de la forma y un maestro artesano (Wick, 1986).

Esta dualidad cristalizaba un conflicto que resultó ser consecuencia del propio esquema occidental. El concepto de arte, en aquel lugar y en ese momento histórico, condensaba los lineamientos de un

campo autónomo que se había formulado en Europa en los siglos XVI y XVIII (Bobicio, 1992). Según estos principios, “cada campo científico o artístico será un espacio con capitales simbólicos intrínsecos” (Bourdieu, 1967). Por lo tanto, postular la existencia de una convivencia simétrica sería ignorar la dimensión política que tuvo esta discusión en aquel momento, en el cual el artista gozaba de los beneficios de su carácter bohemio y único, y el artesano –supuestamente alejado de ambiciones conceptuales– era el que manejaba las devaluadas destrezas operativas del oficio.

En la mayoría de los casos, la vinculación con los maestros derivó en una relación asimétrica en la cual el *artista/creador* tomaba las decisiones y el *artesano/operario* debía subordinarse al primero. Esto generó, en muchas oportunidades, conflictos que encontraron su resolución en el alejamiento de alguno de los miembros. Por este motivo, podemos encontrar un nutrido número de docentes en períodos cortos. Sin embargo, el litigio de jerarquías fue transformándose, de la misma manera en que lo hicieron los conceptos básicos que se desarrollaban en la Institución. La tarea docente dio un giro hacia la paulatina aceptación de los nuevos medios de producción, lo que exigió una mirada integral de los objetos a producir. En un tiempo en el que lo masivo gozaba aún del sesgo democratizador, la posibilidad de llegar a todos lados gracias a las tecnologías industriales precipitó la formación de profesionales que habían interiorizado las dos dimensiones del sistema dual en una nueva síntesis.

En el caso del área textil, por tomar un escenario afín a los intereses de este texto, existió la participación de un nutrido repertorio de docentes. Es significativo ver, en la línea de tiempo que se presenta a continuación, cómo en 1926 los cargos académicos dejan de lado el sistema dual para plantearse en otros términos.

1919-1925, Helene Börner, maestra de artesanía (oficialmente, desde 1921).

1921, Johannes Itten, maestro de forma.

1921-1927, Georg Muche, maestro de forma.

1925-1926, Gunta Stölzl, maestra de artesanía.

1926-1931, Gunta Stölzl, dirección general tinte, Lis Beyer.

1930, Anni Albers, auxiliar de enseñanza.

1931, Anni Albers, dirección en comisión.

1931-1933, Lily Reich, dirección general.

(Bayer, 1970)

Respecto a las posiciones encontradas frente a la producción plástica de carácter múltiple –que ponen en tensión el tipo de manufactura adecuada para estos nuevos productos–, las producciones artesanales de la primera fase devenían en la fabricación de objetos suntuosos. Producidas en un esquema de talleres que volvía su mirada a los gremios de producción medieval⁵, quedaban cautivas de un esquema productivo de alto costo y poca producción para las demandas de la época. En vista de esto, lo que parecía una postura revolucionaria –la desacralización del campo del arte mediante el regreso al oficio–, consolidó, paradójicamente, al objeto único como su máxima expresión. Este tipo de contradicciones hizo que el curso de los acontecimientos avanzara hacia el terreno de las producciones mecánicas, pero con un fuerte replanteo en las instancias proyectuales. Al respecto, Gunta Stölzl explica:

En 1922-23 teníamos un concepto de vivienda esencialmente distinto al de hoy. Nuestros materiales podían ser poesía cargada de ideas, decoración florida, experiencia individual [...]. Progresivamente se produjo una transformación. Percibimos lo pretencioso que eran estas piezas independientes [...]. La riqueza de color y de forma se nos volvió despótica, no se adaptaba, no se subordinaba a la vivienda, buscábamos la simplificación, disciplinar nuestros medios, verlos funcionales. Con ello llegamos a los tejidos métricos, que podían servir claramente al espacio, al problema de la vivienda. El lema de esta nueva etapa: ¡Modelos para la industria! (Stölzl en Wick, 1986).

La Bauhaus fue, en ese período, un espacio de discusión por el que transitaron no-



Figura 1. Remeras estampadas realizadas en el marco de la investigación “Sobre la superficie la piel” (2004)

tables individualidades que pusieron en cuestionamiento, como dimensión política del arte, el nuevo lugar que éste debía ocupar. La Escuela representó un intento por salirse del esquema autónomo de lo artístico y se propuso desde lo formal y en diálogo con la máquina.

Este señalamiento del caso Bauhaus no alberga un juicio de valor acerca del camino recorrido por la notable Institución. Por el contrario, resulta significativo porque permite observar de qué manera se dieron las discusiones acerca de la producción, la circulación y el consumo de objetos estéticos de circulación masiva en aquel momento y lugar. Conflictos

que consideramos antecedentes con consecuencias exponenciales.

De soporte a dispositivo

La indumentaria resulta un gran territorio para el trabajo de la imagen, ya que excede, desde su creación, a la propia materialidad para convertirse en la piel o en el abrigo de una persona. En esta acción, la imagen –como parte de esta totalidad– se resignifica en su contenido simbólico. ¿Es lícito pensar, entonces, que la indumentaria, en su relación con las imágenes impresas⁶, juega el papel de soporte material? ¿O es un dispositivo?



Figura 2. Fotografía de archivo tomada en el Ex Centro Clandestino de Detención de la ESMA (1977)

Para ensayar una respuesta a esta cuestión, cabe mencionar la definición que Jacques Aumont hace del dispositivo. El autor lo define como “un conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación con las imágenes”, entre las que se encuentran “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y reproducción, los lugares de accesibilidad y los soportes que sirven para difundirlas” (Aumont, 1992). En estos términos, reducir el campo de la indumentaria a una de estas dimensiones (el soporte) sería perder de vista la compleja relación que se establece entre las producciones que cruzan indumentaria e imagen impresa.

Las condiciones materiales de apropiación que definen al soporte están inevitablemente vinculadas con las demás características que describe el autor cuando define al dispositivo. Por lo tanto, la variación de soporte, en este caso, trae consigo la semántica de un esquema de apropiación, de producción y de circulación diferenciado.

En su análisis sobre el dispositivo, Aumont focaliza en la necesidad de hacer opacas estas condiciones que operan de manera sustancial en nuestra relación con las imágenes. Sin embargo, su obje-

tivo está posicionado en la desnaturalización de dispositivos, como el cuadro, la fotografía, la televisión y el cine; todos ellos instalados en una relación de mayor o menor distancia con el espectador, pero en ninguno de los casos usados sobre el propio cuerpo o sobre el cuerpo de los sujetos de su entorno.

Según los términos de Aumont, podemos considerar a la indumentaria como un dispositivo para la imagen múltiple, pero será necesario ir un poco más allá y tratar de establecer en qué sentido el cuerpo como portador de imagen, tanto sobre quien viste como también investido en otros, hace de la indumentaria un campo particular.

Como explica Hans Belting:

[...] cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. La máscara [...] se coloca en el cuerpo, ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad medial (Belting, 2012).

De este modo, el horizonte de expectativas que despliega este dispositivo en particular asume, con especial relevancia, su función simbólica. De este modo, se ponen en tensión los conocimientos acerca de lo que entendemos por recursos plásticos para la construcción de la imagen. Pensada para “funcionar” sobre la indumentaria, la imagen, deberá revisar sus supuestos. Se trata, a modo de síntesis, de proyectarla sobre un dispositivo que contiene fuertes jerarquías simbólicas (frente, espalda, zonas erógenas, extremidades) y que se desplaza en tiempo y espacio. Desde el campo de la indumentaria, la profesora Andrea Saltzman brinda indicios acerca del valor de este territorio: “La superficie textil es un poderoso territorio de expresión, que califica y da identidad al diseño” (Saltzman, 2004). Con relación a esto, resulta importante hablar sobre la identidad de quien porta un diseño, en y por el medio social que habita.

A partir de todo lo mencionado, planteamos el análisis de la producción de sentido sobre la indumentaria y proponemos un abordaje que permita desnaturalizar estos mecanismos aprehendidos para poder llevar adelante un verdadero planteo acerca de la imagen como elemento constitutivo de un dispositivo complejo.

“Sobre la superficie la piel”, un antecedente

Hasta aquí revisamos algunos indicios que resultan significativos a la hora de problematizar la relación entre imagen impresa e indumentaria. La Bauhaus nos dio la posibilidad de reconocer contradicciones valiosas para repensar en un nuevo tiempo y espacio algunas dimensiones de este encuentro, como cuál es el lugar del productor y de los procesos de producción. Con la misma pretensión de distinguir en este cruce un nuevo espacio, de características particulares, abordaremos el proyecto “Sobre la superficie la piel” (2004-2008).

La primera fase del proceso (tesis de grado) pretendía problematizar el significado de las imágenes desarrolladas sobre un dispositivo de uso como la indumentaria. La hipótesis de esta primera fase sostenía que la imagen, sea cual fuere, impresa sobre la indumentaria funciona de manera ornamental, es decir sin propiciar una lectura significativa. Sin embargo en el momento en el que se la asocia con información escrita que la contextualice, esta condición se revierte drásticamente.

El proyecto pretendía encontrar en la indumentaria un espacio valioso para la producción y la circulación de imágenes. Por esta razón, también el título que marcó toda la producción (Sobre la Superficie la piel) intentó ser la metáfora que acompañara el proceso, proponiendo a la superficie textil como un órgano vital, la piel. Queda subrayada su densidad conceptual en el texto poético que circuló en la muestra:

El efímero significado de una prenda se cuelga de la carne que lo porta, se nutre de su sangre y habla por su boca. La coraza, cuenta acerca de las tiernas viseras que guarda y se hace blanda. En el inevitable contacto con el aire, la pequeña superficie explota y desde su interior afloran los jugos que saborean los ojos de otros cuerpos. Su hedor no permite ser ignorado y la superficie palpita con violentos espasmos que resultan ser ecos de lo profundo.

Sobre la superficie la piel, que respira para



Figura 3. *Una imagen mil palabras*, Guillermina Valent, 2004

luego transpirar exultante la digestión de lo que simplemente es aire (Valent, 2004).

El trabajo se realizó con un soporte de uso diario y de producción masiva –como la remera manga corta, unisex, talle M– perteneciente al esquema de circulación comercial, diferenciado del artístico. El producto inicial fue una colección de remeras estampadas, con imágenes fotográficas y formas abstractas [Figura 1]. El eje de la propuesta estaba en la imagen fotográfica y su relación con la información escrita que la contextualizaba. La imagen una vez “informada” pretendía instalar una situación de tensión.

Se utilizó una única fotografía, tomada en el Ex Centro Clandestino de Detención de la ESMA, en 1977 [Figura 2]. Sus protagonistas son Alice Domon y Léonie Duquet, dos monjas de origen francés, detenidas y desaparecidas ese año. Esta información, que nos conecta con un universo presente y significativo para la historia argentina y latinoamericana, es un componente clave del proyecto. Su

origen, íntimamente ligado a la muerte y a la violencia que habitan en la memoria colectiva, hace visibles los hilos del funcionamiento del dispositivo, o, al menos, los pone en cuestión.

Las prendas no variaban en su estructura formal y respetaban la morfología convencional de la tipología: remera unisex. La intervención estaba en su superficie: frente, dorso, mangas y cuello. La variable estaba en los impresos, pero tampoco resultaba evidente, ya que sus rasgos estilísticos seguían una estética muy colorida y bastante alejada de lo que serían las condiciones formales de una fotografía testimonial. La información escrita que acompañaba a cada prenda –ubicada en la etiqueta–, describía los orígenes de la fotografía, mencionaba a sus protagonistas –con el año y el lugar en el que fue sacada la fotografía– y completaba el objetivo de la propuesta.

Las preguntas que se plantearon para el proyecto fueron las siguientes: ¿Quién está dispuesto a ponerse esta camiseta?, ¿qué significa vestir esta prenda?, ¿es la

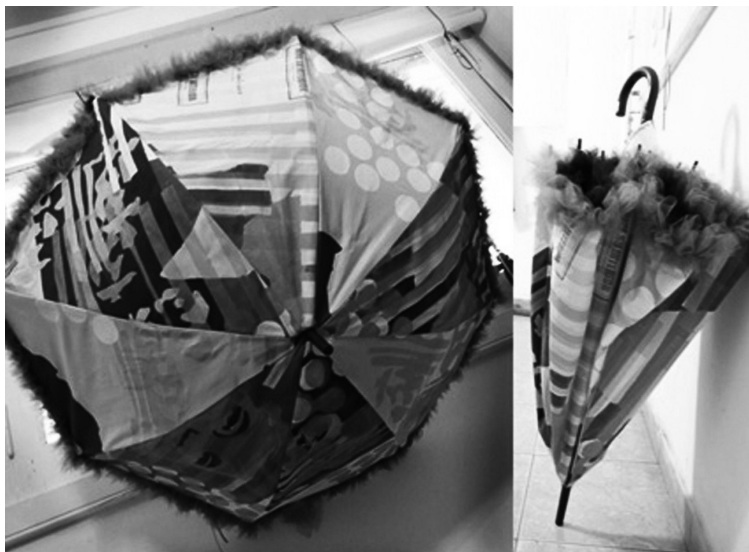


Figura 4. *Fragmentos*, Guillermina Valent, 2005

imagen relevante en este caso?, ¿llevarla puesta es una toma de posición?, ¿nos hacemos estos planteos fuera del circuito del arte cuando elegimos una prenda para vestir?

En una segunda fase, y como continuidad de la propuesta original, se presentó la obra *Una imagen mil palabras*, en el contexto de la muestra “Imágenes Inestables III”⁹ [Figura 3]. En ella se reiteraba la problematización de la superficie del textil como soporte de una imagen artística. Esta obra, conformada por una pieza de tela de 1,50 metros de ancho, fue colgada sin ningún tipo de marco, es decir, se mostraba desplegada como habitualmente se pueden ver los textiles en un comercio que exhibe sus productos a la venta. Su particularidad era el tipo de imagen que proponía y el lugar de exhibición en el que se mostró (un centro cultural en el contexto de una muestra artística).

Impresa con serigrafía a varios colores, la gabardina volvía a reproducir la imagen fotográfica antes utilizada, pero en esta oportunidad se hacía a gran escala y en su versión vectorizada. El resultado final, acompañado por gran variedad de motivos ornamentales, proponía un tipo de composición más cercano al que plan-

tearía una obra plástica tradicional con un marco rectangular, con jerarquías compositivas y con la consideración del espacio impreso como totalidad discursiva. Sin embargo, este campo plástico estaba propuesto desde el dispositivo de exhibición con otro destino: ser fragmentado, inevitablemente cortado, como piezas constitutivas de una prenda de vestir que sobre un maniquí se presentaba, potencialmente, a través de sus moldes.

La tensión que se planteaba entre la totalidad y las partes era el resultado del conocimiento de las operatorias del dispositivo indumentaria y de su contraste con el esquema tradicional de la obra artística. Este dispositivo, que planteaba otra estructura discursiva, amenazaba en este caso con desarticular el sentido de la imagen colgada, que no era estrictamente un cuadro y tampoco la tela de un comercio.

En una tercera fase, y con motivo de la Muestra “100 paraguas 100 artistas”¹⁰, con la pieza textil antes mencionada se realizó un paraguas que se tituló *Fragmentos* [Figura 4]. Exhibido junto con 99 paraguas más, la pieza confirmó el vaciamiento de contenido que amenazaba y que ponía en tensión el trabajo anterior.



Figura 5. *Caja de saldos*, Guillermina Valent, 2008

Una sutil e inconsistente referencia, el concepto de fragmento, pretendía ser la conexión remota a una totalidad previa. En este tercer caso, no existió información escrita que acompañara a la obra; la imagen fotográfica se desarticuló por su tamaño en formas abstractas, irreconocibles como totalidad. De esta manera, para quienes tuvieron contacto con este objeto en aquella oportunidad, el paraguas –sin referente exterior alguno– se transformó en una unidad en sí misma.

El resultado de la cuarta y última fase del proceso fue la obra *Caja de saldos*¹¹, cuya particularidad fue haber tomado un elemento propio de la circulación comercial de las piezas textiles, un símbolo que representaba el descarte, lo que queda por fuera [Figura 5]. Testimonio del corto recorrido que impone la moda,¹² las prendas que no tienen éxito terminan devaluadas en aquel destino. En esta caja de saldos fueron colocadas las remeras de la primera propuesta, replicando el esquema para una práctica habitual del consumo, revolver entre los desperdicios para rescatar algo y reinsertarlo en el universo de lo valioso. De esta manera, el dispositivo (indumentaria) en funcionamiento volvía a proponer un esquema de resignificación de las imágenes como parte

constitutiva e inseparable del discurso en su conjunto.

Conclusión

En este texto, atravesamos dos experiencias que nos interesa considerar como antecedentes para un replanteo de la *indumentaria* –entendida como dispositivo– para la producción de sentido. El caso de la Bauhaus resulta fundamental para entender que las divergencias en las dos discusiones presentadas fueron y son categorías que debemos volver a pensar en nuestro contexto con una reformulación de aquellas preguntas. Si en la Alemania de entreguerras las cuestiones que se debían decidir fueron: ¿Artista o artesano? ¿El hombre o la máquina? Actualmente, en el contexto latinoamericano, las preguntas para la producción de sentido en el campo de la imagen impresa para productos múltiples podrían ser: ¿Cuáles son las competencias que debe asumir el productor de imágenes en objetos de este tipo para el contexto local?, ¿le cabe a este sujeto el título de artista o artesano?, ¿qué papel juegan sus producciones en la construcción de subjetividades críticas?, ¿la condición de masivo es suficiente ar-

gumento para invalidar el potencial significativo de un dispositivo?

Se trata, en este caso, de abordar la condición material de la producción de las industrias de la subjetividad desde el ámbito de la indumentaria como potencialmente significativa.

Es importante destacar que la investigación “Sobre la superficie la piel” –que tuvo como resultado varias producciones–, permitió referenciar algunas de las preguntas de este trabajo mediante ensayos plástico/ conceptuales otorgándole, de esta manera, una dimensión material al planteo conceptual. También, debemos reconocer que en las cuatro fases del proceso de producción no se llegó al circuito masivo que habitualmente ocupan estos productos.

En ambos casos, el objetivo es reconocer a la indumentaria como un territorio valioso y como dispositivo para la construcción de experiencias críticas que propician una percepción más lenta y colocan al cuerpo en un plano privilegiado. En un contexto en el que las industrias de la subjetividad accionan de manera constante, persona por persona, es significativo correrse de la dinámica que propone la moda y repensar aquellos espacios de circulación, como la indumentaria, en otros términos.

Notas

- 1 Proyecto artístico desarrollado por la autora, durante los años 2003-2004, como tesis de grado para la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Grabado y Arte Impreso. Se trata de un abordaje del soporte textil realizado desde la plástica.
- 2 En una carta que Walter Gropius le envía a su colega T. Maldonado, el 24 de noviembre de 1963, el primer director de la Institución menciona este objetivo necesario que se ve propuesto en el Manifiesto del primer planteo de la Escuela. En ella, explica las razones de su decisión “[...] de una mezcla entre un profundo abatimiento producido a raíz de perder la guerra y de la descomposición de la vida espiritual y económica, y una creciente esperanza de querer construir sobre estos escombros algo nuevo sin la tutela estatal, hasta entonces tan opresora [...] tanto dentro como fuera del país llegó gente joven, no para proyectar lámparas “werkgerichte”, sino para formar parte de una corporación que creara un hombre nuevo en un contexto nuevo y que provocara en todos la espontaneidad creadora” (Wick, 1986).
- 3 Bauhaus Estatal de Weimar fue el resultado de la fusión, en 1919, de la Escuela Superior Granducal de Artes Plásticas y la Escuela Gran Ducal de Oficios Artísticos (Bayer, 1970).
- 4 Cuando hablamos de *propuesta original* nos referimos al período que va de 1919 a 1933. Este recorte pertenece a Kröll, que distingue tres fases: creación, 1919-1923; consolidación, 1923-1928; desintegración, 1928-1933 (Kröll en Wick, 1986).
- 5 Esta posición la proclamó Gropius en su texto fundacional de 1919. “No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora. ¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas!” (Bayer, 1970).
- 6 Hablamos en este sentido de imágenes gráficas de dimensión múltiple. El carácter específico se lo otorga: su condición intrínseca de existencia múltiple y la dimensión técnica que las determina para que lo anterior sea posible. Vale esta aclaración para establecer el recorte de un tipo de manifestación vinculada a la producción masiva de bienes culturales.
- 7 Este proyecto fue inicialmente el trabajo de Tesis de Grado para la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Grabado y Arte Impreso, dirigido por quien fuera en ese período el titular de la Cátedra, Julio Muñeza. La presentación de lo que hoy consideramos como primera fase del proceso (la tesis) se realizó en 2004 y le valió a la autora su título de Licenciada. Como fases sucesivas, se realizaron numerosas presentaciones de obra plástica que retomaron siempre el punto inicial (la propuesta de la tesis) desde una perspectiva renovada. De manera aleatoria, y en diferentes lugares y circunstancias, se realizaron obras plásticas que significaron sucesivas aproximaciones al problema de la relación imagen impresa/ indumentaria. En su totalidad se desarrollaron como producciones particulares de la autora, ya sin tutoría.
- 8 La frase “ponerse la camiseta”, que proviene del ámbito del fútbol, implica asumir a la prenda como una bandera y, con este acto, hacer propia la ideología del equipo que la utiliza para su actividad. Es una actitud de total compromiso con lo que ésta significa y plantea una relación de pertenencia al grupo.
- 9 Muestra organizada por la Municipalidad de La Plata y realizada en el Centro Cultural Islas Malvinas, del 17 al 30 de noviembre de 2004.
- 10 Muestra colectiva organizada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata. En ella participaron artistas de la ciudad y tuvo el componente aglutinador de la puesta en práctica de apropiación de soportes no tradicionales. Se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza, de La Plata, del 2 al 31 de julio de 2005.
- 11 La obra obtuvo una mención de honor en el Salón Provincial de Arte Joven 2008.
- 12 Nótese que en esta oportunidad no hablamos de indumentaria, sino de moda. Entendemos que de ninguna manera pueden utilizarse como sinónimos y queremos hacer especial hincapié en el carácter efímero de la segunda.

Bibliografía

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bayer, H. y otros. (1970). *Catálogo 50 años Bauhaus*, Buenos Aires: Museo de Bellas Artes.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bobicio, M. A. (1992). *Las artes en el debate del quinto centenario*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Bourdieu, P. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”. En Pouillon, J. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Kröll, F. (1974). *Bauhaus 1919-1933*. Düsseldorf: Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis.
- Wick, R. (1986). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Fuente de Internet

- Brea, J. L. (2009). *Tercer Umbral*. Disponible en http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf

Fanfare for a New Theatre.

Forma y manipulación serial

María Cecilia Villanueva
Mariano Etkin

// Profesora Adjunta y Profesor Titular de Composición, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

Fanfare for a New Theatre es un ejemplo extraordinario del refinamiento compositivo de Igor Stravinsky, dada la mínima duración de la obra y la funcionalidad de su origen. A diferencia de las miniaturas de la Escuela de Viena, la *Fanfare* remite a un clisé preexistente, utilizando una serie dodecafónica que no sólo es tratada de manera contraria a los preceptos seriales convencionales, sino que integra esa manera antagónica a la construcción interna del clisé. Se describen los sutiles procedimientos constructivos, la articulación en frases, la interpenetración entre prácticas seriales heterodoxas y los procedimientos de mínima variación en Stravinsky.

Palabras clave

Miniatura - Serialismo - Repetición - Microvariación

Varias de las miniaturas que escribió Igor Stravinsky remiten a músicas escritas con anterioridad. Se trate del *Happy Birthday*, de *La Marselleise* o del himno estadounidense, la fuente es reconocible de manera inmediata. Así, el *Greeting Prelude* es una miniatura de ocasión, construida serialmente y centrada en el *Happy Birthday*. En cambio, en *Fanfare for a New Theatre* (1964), para dos trompetas, el origen de la obra es un gesto rítmico básico que constituye la matriz fundamental del toque de fanfarria, también reconocible de inmediato. La evocación del timbre de los instrumentos de bronce, históricamente asociados con la fanfarria, contribuye de manera decisiva a enfatizar ese recono-

cimiento. Concurrentemente, esta es una obra dodecafónica con las características heterodoxas que Stravinsky instaló en el uso de los procedimientos seriales en la última etapa de su producción.

En la *Fanfare* el procedimiento constructivo básico remite a la elaboración rítmico-melódica de un motivo muy sintético, integrado por una sola altura y por dos duraciones (corta-larga) de carácter anunciador [Figura 1].

Por su formulación melódica con notas repetidas, el motivo de fanfarria es intrínsecamente antagónico del dodecafonismo. Esta conjunción antagónica no es ajena al estilo y a los procedimientos del autor, quien se conducía con absoluta



Figura 1. Motivo de fanfarria



Figura 2. Serie original simétrica



Figura 3. Variantes de la serie dodecafónica

libertad en ese sentido. Stravinsky en sus obras seriales transgrede, por lo menos, dos de los axiomas básicos de la Escuela de Viena y sus derivaciones: el uso de una única serie para cada obra y la no repetición de un sonido hasta que no hayan aparecido los restantes. En la *Fanfare* se utiliza una sola serie básica, simétrica –el segundo hexacordio es la retrogradación del primero–, pero no se respeta el segundo axioma: las repeticiones consecutivas de sonidos abundan, sobre todo, la repetición del sonido inicial. [Figura 2] La interválica predominante de 2da. menor y mayor se traslada al ámbito total de la pieza, que abarca una 7ma. mayor compuesta (Do-Si natural).

Podría pensarse que Stravinsky eligió como sonido inicial una nota que funcio-

nara a manera de la antigua tónica. Efectivamente, el *La#* –primer sonido de la serie original– es la nota más repetida: 52 veces. Al reiterar consecutivamente algunos sonidos de la serie, Stravinsky diluye la fuerza de ésta como unidad temática; Webern lo había hecho cuando fragmentó la serie en grupos simétricos de tres o cuatro sonidos, debilitando al máximo sus diferencias internas. Se produce así la coexistencia, dentro del estilo de Stravinsky, de los procedimientos de repetición (implícita jerarquización) y de mínima variación, por un lado; y por el otro, el mundo *democrático* del serialismo post-dodecafónico, que ya en la época de la composición de la *Fanfare* empezaba a caer en desuso. El carácter celebratorio y ceremonial de la fanfarria, en este caso, aparece asociado a

la inauguración del *New York State Theater* del Lincoln Center, para cuya ocasión fue compuesta esta micro-pieza de menos de 40 segundos, en 1964¹.

Como en otras obras de Stravinsky, se trata de una música que habla de otra. No se evoca un estilo, (barroco, por ejemplo), un compositor (Pergolesi, Rossini o Chaikovski) o una forma (Concerto Grosso, Tema con Variaciones). La cita proviene aquí de una fórmula o clisé muy antiguo.

El clisé de la fanfarria está trabajado por medio de alturas, repetidas o no, provenientes de una serie de doce sonidos en sus variantes: original (O), retrógrada (R), inversión (I), retrógrada de la inversión (RI) y una transposición retrogradada (RI₆). Ésta última (RI₆) es una transposición, seis semitonos ascendentes, con respec-



Figura 4. Introducción

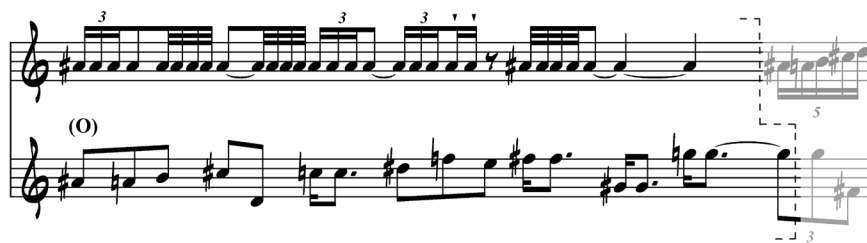


Figura 5. Frase A

to al primer sonido de la serie original, que luego es retrogradada [Figura 3].

El clisé está expuesto al comienzo de manera desnuda, a modo de introducción, separado por la única barra de compás existente en la partitura. Si la fanfarria tiene, esencialmente, una función anunciadora, esta introducción actúa como el anuncio del anuncio. La barra de compás parece decirnos que lo que la precede es de otros (la historia de la música, los clisés) y lo que sigue es el trabajo del compositor sobre ese material básico [Figura 4].

En nuestro análisis –para el que tomamos como referencia la edición impresa de Boosey and Hawkes N.º 19 650– consideraremos a la corchea como unidad de localización por ser la unidad de pulsación. De este modo, por ejemplo, la primera corchea de cada uno de los cinco pentagramas lleva los números 1, 17, 32, 44 y 53, respectivamente.

La obra tiene cuatro frases –A, B, C y D–, más una Introducción y una Coda. La articulación de las frases se produce por la aparición de las distintas variantes de la serie o por la presencia de un silencio simultáneo en las dos voces. La Trompeta II cumple estas dos premisas sin excepciones; la Trompeta I, sin embargo, no

respeta el criterio de cambio de variante serial entre las frases C y D.

Daremos una división esquemática de los puntos de articulación y de las duraciones de las frases. Luego de la Introducción, que abarca 6 corcheas [Figura 4], en las que se expone el motivo básico de fanfarria, al unísono en las dos trompetas, comienza la primera frase –frase A [Figura 5]–, cuya duración es de 16 corcheas (7-22) para la Trompeta I y de 16 corcheas más una corchea de tresillo en la Trompeta II (7-comienzo de la corchea 23). En el final de esta frase se produce por única vez un desfase en el punto de articulación. De ahí que debamos establecer un conteo diferenciado para cada trompeta.

La frase B en la Trompeta I abarca 13 corcheas (23-35). En la Trompeta II es más corta: 11 corcheas más 2 corcheas de tresillo. [Figura 6.1] En cambio, las frases C y D tienen, cada una, la misma duración en ambas trompetas. [Figuras 6.2 y 6.3] La frase C abarca 14 corcheas (36-49), y la frase D, 6 corcheas (50-55), en simetría con la duración de la Introducción.

La Coda tiene una duración total de 21 corcheas. Las primeras cinco tienen una densidad horizontal similar a la frase que la precede. Donde comienza la 6a.

corchea –lugar en el que la Coda se igualaría en duración con la Introducción–, Stravinsky, por un lado, escribe una cuadrada, figura arcaica de efecto cadencial que constituye la mayor duración de toda la obra. El uso de la cuadrada en el final manifiesta tal vez una intención de analogar la antigüedad del motivo de fanfarria con un valor igualmente arcaico. Por otro lado, quiere indicar –consecuentemente con la precisión rítmica del resto de la obra– un valor exacto para una duración extremadamente larga que refuerza el sentido cadencial de detención absoluta, luego de un nervioso movimiento continuo [Figura 7].

La Coda puede escucharse como una ampliación –un cambio de escala– del motivo de fanfarria, tomado en su esencia: varios sonidos cortos y uno largo. En efecto, la Coda consiste en muchos sonidos cortos y uno extremadamente largo. Además de este procedimiento de ampliación, es interesante señalar que Stravinsky ubicó las duraciones extremas de las unidades formales en el principio (Introducción, 6 corcheas) y en el final (Coda, 21 corcheas). Asimismo, en la Coda la Trompeta I ejecuta 12 ataques antes de atacar la nota Do#, que será ligada a la cuadrada;



Figura 6.1. Frase B

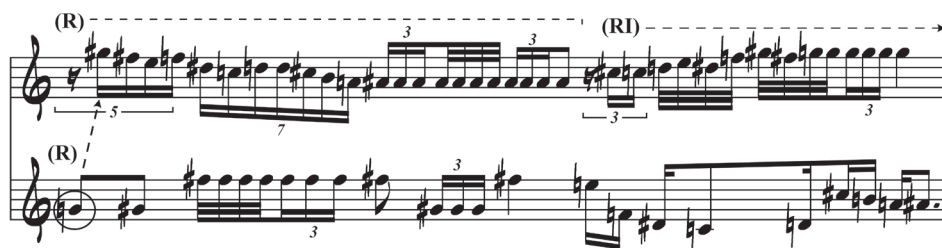


Figura 6.2. Frase C

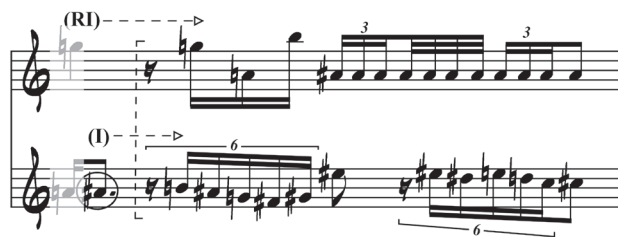


Figura 6.3. Frase D

la Trompeta II ejecuta 11 ataques. Es decir, no es una textura contrapuntística propiamente dicha, sino—más allá de la homorritmia de los quintillos en las dos trompetas, en el comienzo— una textura que expresa un mínimo desplazamiento espacial entre los dos instrumentos. Algo así como los mínimos desplazamientos que aparecen en muchas obras del compositor y que remiten a la conocida relación entre Stravinsky y el Cubismo. Vale la pena señalar esa sutileza textural que habla de la artesanía genial del autor, teniendo en cuenta que se mueve en una duración total muy restringida. Agreguemos que en la Coda usa por única vez, en la Trompeta II, una variante serial sin repetir ningún sonido (R).

A continuación, se indican los diferentes procedimientos de continuidad puestos en juego por el compositor, en relación con el orden de sucesión de las diferentes variantes de la serie y de los consecuentes encadenamientos de las frases.

La serie original (O) se expone en la

Trompeta II en la frase A, mientras que la Trompeta I elabora el motivo de fanfarria repitiendo el primer sonido de O [Figura 5]. En este punto caben algunos comentarios:

a) Convencionalmente, siguiendo un criterio numérico-jerárquico en la distribución de las voces, cuando se dispone de dos instrumentos iguales se asigna al instrumento número 1 el material principal. De acuerdo con ese criterio, en la *Fanfare* es obvio que el motivo de fanfarria —nota repetida— y no la serie dodecafónica, asignada a la Trompeta II luego de la Introducción, es lo que más importa. Esto es así, sobre todo, debido a la presencia mayoritaria del motivo de fanfarria. Efectivamente, dos terceras partes de la duración total de la obra presentan repeticiones de notas. Estas repeticiones muestran una preponderancia curiosa —no siempre en contigüidad— del primer sonido (52 veces), del sonido 12 (17 veces) y del sonido 7 (13 veces), siempre de

la serie original. Es curiosa porque los sonidos 1, 12 y 7 constituyen el punto inicial, final y medio de la serie original. Además, el predominio de la fanfarria testimonia la importancia de la repetición por encima de la variación en la música de Stravinsky. Aquí la serie deviene en una ornamentación del material básico, repetitivo, eminentemente antagónico de los principios seriales.

b) El abandono de los procedimientos moduladores y de continuidad provenientes de la tonalidad —especialmente los referidos al uso del llamado acorde común, en suma, una zona de intersección— requirió de nuevas herramientas. Estas nuevas herramientas, en rigor, no fueron, conceptual e históricamente, nada nuevas. Si pensamos en el encadenamiento de las distintas variantes de la serie dodecafónica por medio de la identificación entre los sonidos 11-12 y 1-2, la importancia de la continuidad por medio



Figura 7. Coda

Figura 8.1, 8.2, 8.3 y 8.4. Puntos de articulación formal y sus relaciones con los sonidos de la serie

Las notas encerradas en un círculo son las que funcionan como notas comunes a dos variantes seriales provocando una elisión, que coincide con el desplazamiento de una de las trompetas, adelantándose al punto de articulación de la frase. De esta manera se garantiza la aparición de todos los sonidos de la serie, sin omitir ninguno.

de la intersección de los materiales es evidente. Anton Webern utilizó este procedimiento modulador en algunas de sus obras dodecafónicas y, de manera extraordinariamente refinada y compleja, Alban Berg en la *Passacaglia* de sus canciones con orquesta sobre textos de Peter Altenberg op. 4. También para Stravinsky el factor de continuidad más importante en la sucesión de las series utilizadas es la igualdad entre la primera y última nota, ya que éstas actúan como nota común o pivotes en el encadenamiento horizontal de las series.

Ese procedimiento de continuidad de los materiales determina en Stravinsky la elección de algunas variantes de la serie por sobre otras. Por ejemplo, en el final de la frase A, la Trompeta I –que repetía durante toda esta frase el motivo de fanfarria sobre el primer sonido de la serie original (La#)– lo retoma ahora como inicio de la exposición completa de esa serie. Por su parte, la Trompeta II, después del despliegue de la serie original, con-

vierte la repetición del último sonido en el primero de la variante RI6 [Figura 8.1].

Dentro de estos procedimientos de continuidad, merece destacarse un procedimiento de complementación serial entre las trompetas que acontece en el comienzo de la frase C. Aquí, por única vez, ambas trompetas utilizan simultáneamente la misma variante de la serie (R), produciéndose la superposición de dos procedimientos: uno de continuidad y otro de complementación. La continuidad está asegurada en la misma Trompeta I, por la homologación entre el último sonido de la serie original (Sol) con el primer sonido de la variante R (Sol), al margen del silencio que la interrumpe [Figura 8.2]. La complementación se produce por el ataque del primer sonido de la variante R en la Trompeta II, ocupando –en una especie de fugaz hoquetus– el espacio dejado por la Trompeta I, ya que ambas realizan la misma variante R [Figura 8.2]. En las Figuras 8.3 y 8.4 se muestran otros ejemplos de continuidad en las frases que

utilizan el procedimiento de elisión descrito en el gráfico correspondiente.

También es interesante, en cuanto a la continuidad y a la articulación formal, señalar los siguientes puntos que muestran el uso de diferentes procedimientos para indicar un cambio: entre la frase A y la frase B hay una detención del movimiento por medio de una nota larga; entre la frase B y la frase C se produce un cambio en las variantes seriales simultáneamente en ambas trompetas (Trompeta I, serie O; Trompeta II, RI6); entre la frase C y la frase D existe un silencio simultáneo en ambas trompetas que funciona como separación, por primera y única vez en la obra, a excepción de la Introducción que, por las razones descriptas más arriba, no la tomamos en cuenta.

En la frase C ocurren dos fenómenos que vale la pena destacar: utilización de la misma variante serial en las dos trompetas y utilización de dos variantes seriales en la misma frase en la Trompeta I. Cada trompeta ejecuta la misma variante



Figura 9.1. Introducción

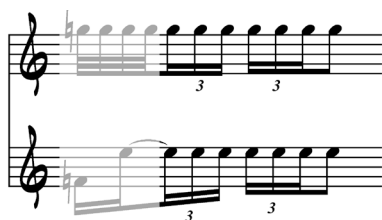


Figura 9.2. Final de Frase B

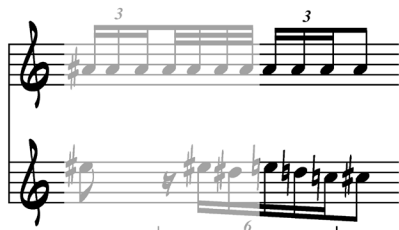


Figura 9.3. Final de Frase D

de la serie (R), simultáneamente, por única vez en la obra. En esta simultaneidad, a fin de evitar una resultante obviamente imitativa a causa de la utilización del mismo repertorio de alturas, cada una de las trompetas detiene su exposición de la serie en diferentes momentos, repitiendo algunos de los sonidos. Por esa razón, se produce un notorio desfase entre las dos trompetas en el punto final de la exposición de la totalidad de los sonidos de la serie, en cada una de ellas. En efecto, la Trompeta I completa su variante serial en una duración de 8 corcheas, mientras que la Trompeta II lo hace en una duración de 14 corcheas, coincidiendo con la duración total de la frase C. Así, las 6 corcheas faltantes en la Trompeta I para que coincida con la Trompeta II se llenan con el inicio de una nueva variante serial. Esto produce que en la Trompeta I se utilicen dos variantes de la serie en una misma frase (R y RI). La segunda varian-

te RI queda interrumpida por el silencio simultáneo en ambas trompetas, al final de la frase C. Al comienzo de la frase D la Trompeta I continúa la serie (RI) que había sido interrumpida por los silencios; de este modo, al final de la frase D ambas trompetas han concluido la exposición de sus respectivas series simultáneamente [Figura 6.3].

Aquí cabe una hipótesis. En las frases A y B Stravinsky utiliza una sola variante de la serie en cada una, y el comienzo y el final de la serie coinciden con el comienzo y el final de la frase. En C no ocurre lo mismo, en la Trompeta I: es posible que Stravinsky no haya querido enfatizar demasiado el fenómeno de la repetición sobre una sola nota (La#), situación que conduciría a la reexposición del comportamiento repetitivo de la misma Trompeta I en la frase A. Nótese que, justamente, la frase A estaba constituida solamente por la repetición del sonido inicial de la

serie original. Para evitar esa similitud con la frase A –la insistencia en el mismo La#– aparece una nueva variante de la serie que completa las 6 corcheas faltantes para la finalización de la frase C. Esta nueva variante se completa, a su vez, en la frase D.

La serie original siempre aparece con sonidos repetidos, salvo en la Coda, en la que las dos variantes utilizadas en cada una de las dos trompetas (I y R), respectivamente, se despliegan en sucesión rigurosa. Conclusión: en la exposición del material básico no hay ortodoxia dodecafónica, la que se reserva para el final, expuesta en las formas derivadas de la serie. Todo ello, además, no impide la reexposición final del motivo de fanfarria en la Trompeta I, repitiendo el último sonido de la variante I.

La Trompeta I no repite ninguna de las 4 formas básicas de la serie (O, R, I, RI); la Trompeta II sí repite una de ellas (R), de difícil vinculación perceptiva con la serie O. Sin embargo, podemos interpretar esta recurrencia de la variante R como una manera de reexponer. ¿Reexponer entonces qué? Respuesta: el primer sonido de la forma O, que, como ya vimos, opera como la antigua tónica del sistema tonal y que, en la Fanfare, termina la obra. Es decir, a los fines reexpositivos, Stravinsky da prioridad al sonido inicial de la serie original, sobre los once restantes. Se puede afirmar, entonces, que la serie funciona como un reservorio de intervalos-notas y no como un tema, lugar ocupado por el motivo de fanfarria. Esta tónica (La#) aparece en la voz superior del bicornio final en el que suena, por única vez en la obra, en el registro agudo, atacada por salto, contrastando así con la nota tenida de la voz inferior.

En la Coda Stravinsky utiliza, por única vez en la obra, variantes de la serie en las que no se repiten sonidos en el transcurso de su exposición. Así, se constata que la Trompeta I solamente repite el último sonido de la variante I al final, después de la exposición ortodoxa de la serie. Por su parte, la Trompeta II expone la variante R sin repeticiones, cumpliendo la regla básica del dodecafonismo tradicional. Recor-

demostramos la importante función reexpositiva que tenía la elección de la variante R en la Trompeta II, como ya describimos. En el carácter cadencial de la Coda, además, surge un aspecto fundamental de la textura: es la única vez que ambas trompetas comienzan una frase homorrítmicamente, en simetría con lo que ocurría en la Introducción. En el final, entonces, aparecen procedimientos únicos, reservados para su función concurrentemente conclusiva. Desde un punto de vista exclusivamente referido a la notación, aunque de percepción relativa en la audición, Stravinsky utiliza en la Coda valores regulares e irregulares con criterio escalar decreciente, en este orden: quintillo de semicorcheas (2 tiempos), 4 semicorcheas (2 tiempos), tresillo de semicorcheas (1 tiempo), 2 semicorcheas (1 tiempo), antes del valor largo final. Este procedimiento se manifiesta complementariamente entre las dos trompetas.

El carácter anunciador del motivo de fanfarria –tresillo de semicorcheas más corchea– también define algunos puntos de articulación por medio de una textura homorrítmica en las dos trompetas. Ese motivo cumple una función íntimamente ligada a la estructura de la obra. Efectivamente, constituye un rasgo de gran organicidad de la construcción al asimilar la función-clisé del motivo central, que opera fuera de toda obra y circunstancia, a una especificidad estructural de la macroforma de esta pieza, conservando empero el carácter anunciador. Este carácter está utilizado por Stravinsky para anticipar dos de los cuatro cambios de frase, además de la Introducción (corcheas 1-2; final de frase B, corcheas 33-35 y final de frase D, corcheas 54-55).

En su primera aparición (corcheas 1-2) la textura homorrítmica del motivo de fanfarria se presenta al unísono [Figura 9.1]. Luego, se modifica muy gradualmente en las alturas, pero no en las duraciones. De esta manera, en la segunda aparición (corcheas 33-35) las dos trompetas todavía hacen las notas repetidas del motivo, aunque no al unísono [Figura 9.2]. Importa señalar que el intervalo armónico es una 3ra menor. Recuérdese la función

primordial de este intervalo como divisorio de los dos hexacordios de la serie original [Figura 2]. En la tercera y última aparición antes de la Coda (corcheas 54-55), la Trompeta I toca una nota repetida y la Trompeta II ejecuta notas diferentes [Figura 9.3]. Todas estas micro-variaciones no impiden que en la tercera aparición –la más alejada del motivo básico de fanfarria– se vuelva, en la Trompeta I, a la altura repetida inicial (La#) que, como se recordará, corresponde al primer sonido de la serie dodecafónica original (O).

Un caso aparte representa la última aparición del motivo de fanfarria (corcheas 60-61) en el final de la Coda. Se pierde la característica homorrítmica de las presentaciones anteriores, conservándose la figuración propia del motivo de fanfarria en la Trompeta I, con el sutil desvío en la nota larga, que es tomada por la Trompeta II, reconstituyéndose así, de manera complementaria entre ambas trompetas, los 4 ataques característicos del motivo de fanfarria original [Figura 10].

Un rasgo importante en el tratamiento de la serie, agregado a las numerosas desviaciones del compositor con respecto a los procedimientos del serialismo convencional, consiste en el uso selectivo del intervalo de 3ra. menor o su inversión en los finales de frase. En los cinco finales de frase, incluyendo a la Coda, la sucesión de intervalos armónicos es: 6M, 3m, 6M, 3m, 6M, respectivamente, en una clara alternancia mayor-menor que asocia a las frases A, C y Coda, por un lado, y las frases B y D por el otro. Esta selectividad se explica a partir de un refuerzo del carácter cadencial de cada frase, para cuya finalidad recurre al intervalo más consonante de los que le ofrece la serie, que tiene un claro predominio de intervalos de 2a. y sus derivados. Se trata de otra manifestación de la organicidad existente entre materiales, procedimientos y forma.

Si convenimos en que la repetición es un rasgo fundamental del estilo de Stravinsky y en que el motivo de fanfarria muestra la repetición en forma excluyente en las alturas y casi excluyente en las duraciones, no debe sorprendernos –aún más allá de la conocida heterodoxia del



Figura 10. Motivo de fanfarria complementario

autor respecto a lo serial– que la repetición en el manejo de los sonidos de la serie se manifieste de dos maneras: repetición inmediata de una sola altura, recordando el motivo de fanfarria, y repetición de un grupo de dos alturas, también de manera inmediata.

Estas repeticiones –únicas y por pares– no solamente indican jerarquizaciones transitorias –hasta donde se pueda hablar de transitoriedad en una obra tan breve–, sino una mínima detención o paréntesis en el fluir de la serie.

Un finísimo detalle de carácter reexpositivo lo constituye la mínima diferencia que se establece entre la resonancia del primer sonido largo del motivo de fanfarria en la Introducción, a cargo de una sola trompeta, y su similar del final, cuando el sonido largo (figura cuadrada) es tomado, en duraciones iguales, por las dos trompetas.

Extremando el análisis, observamos un criterio de complementación indirecta: mientras que en la Introducción ambas trompetas tocaban la primera parte del motivo de fanfarria y sólo una de ellas la nota larga (resonancia) [Figura 11.1], en el final, por el contrario, la primera parte del motivo de fanfarria lo hace una sola trompeta, uniéndose para el último sonido (resonancia final) con la segunda, reforzando así el carácter cadencial del final [Figura 11.2].

Un detalle de interés en la elaboración de las duraciones –proceso siempre fasci-



Figura 11.1. Introducción



Figura 11.2. Final

nante en Stravinsky— es la conversión del motivo de tres valores cortos iguales y un valor largo (3+1), en el motivo de un valor corto y un valor largo (1+1): se produce una condensación por eliminación de dos valores cortos. En la derivación se preserva, de esta manera, la duración total del motivo básico de fanfarria (dos corcheas).

Aquí vienen a la perfección las palabras de Morton Feldman:

Si alguna vez miran una partitura extraordinaria, digamos de Stravinsky, aunque uno piense que se queda corto en cuanto a sus módulos, se ve un equilibrio asombroso, casi como si hubiera sido hecho con una computadora que hubiera calculado una especie de hermoso equilibrio entre lo largo y lo corto. Tomemos su material, por ejemplo en los “Requiem Canticles”: largo-corto, largo-corto, corto-largo, en diferentes gradaciones. Esto es todo lo que hay que saber sobre Stravinsky² (Feldman en: Mórches, 2008).

La *Fanfare* tiene una gran riqueza rítmica, que es el resultado —como ocurre en gran parte de la obra del autor— de la coexistencia y consiguiente fricción entre valores regulares e irregulares. De este modo, a las oposiciones convencionales de 1 contra 1, 1 contra 2, 1 contra 3 o 1 contra 4 se le agregan superposiciones de mayor complejidad, tales como quintillos, seisi-

llos o septillos que se cruzan con valores regulares que ocupan la unidad de tiempo, total o parcialmente. Un ejemplo interesante se presenta en la frase C: la superposición del único septillo de la obra en la Trompeta I (que ocupa 2 corcheas) contra 7 ataques de la Trompeta II, pero divididos en 2 grupos asimétricos de 4 ataques de fusas + 3 semicorcheas de tresillo. Este punto es el de mayor cantidad de ataques por unidad de tiempo en ambas trompetas, tomándolas como una sola unidad instrumental, y acontece exactamente en el punto medio de la obra, en las corcheas 38 y 39. Significativamente, la mayor densidad horizontal-vertical se produce en un momento de partición simétrica pero por medio de la más sutil asimetría. La nota repetida en una de las voces disimula ese punto de mayor acumulación.

Notas

- 1 Las circunstancias que rodearon la composición de esta pieza están bien descritas en Joseph, Ch., 2001.
- 2 “If you ever take a look at a fantastic score, say, of Stravinsky: even though you think he is short in terms of his patterns you will see an unbelievable balance,

Bibliografía

- Joseph, Ch. (2001). “Boswellizing an Icon: Stravinsky, Craft, and the Historian’s Dilemma”. En: *Stravinsky Inside Out*. London: Yale University Press.
- Mórches, R. (2008). “Appearance is not reality”. En Mórches, R. (ed.). *Morton Feldman in Middelburg - Words on Music, Lectures and Conversations*, 1. Köln: MusikTexte.

Además, en el punto que marca la sección áurea —a los 2/3 de la duración total de la obra, en el comienzo de la corchea 50— se produce la articulación entre las frases C y D y el único silencio simultáneo —aunque no de igual duración— en ambas trompetas, exceptuando la Introducción. Análogamente a lo que ocurría en el punto medio de la obra —aunque en otra variable, ya descrita— el punto de articulación de los 2/3 se enriquece con una variación sutil dentro del procedimiento utilizado: mínima diferencia en la duración de los silencios en cada trompeta. Puede deducirse entonces que en dos de los lugares de partición de la forma, convencionalmente aceptados como de mayor relevancia constructiva, Stravinsky introduce una mayor densidad cronométrica y un elemento de discontinuidad por medio del silencio.

En *Fanfare for a New Theatre* la mayor genialidad de Stravinsky reside en haber construido una pieza brevísima de música funcional que, a diferencia de las micropezas de la Segunda Escuela de Viena, se basa en la elaboración de un material motivico que es un clisé elemental y muy reconocible de la música preexistente. Podemos pensar que se trata de una obra menor en el catálogo del autor. Ello siempre que consideremos la duración —desde luego, un criterio muy discutible— o su funcionalidad. No es una obra menor, de ninguna manera, teniendo en cuenta el refinamiento que presenta su elaboración y el uso siempre personal de la técnica dodecafónica.

almost like with a kind of computer, that it computes a kind of beautiful equilibrium of a long and a short. Just take his material, for example, in the “Requiem Canticles”: long-short, long-short, short-long-various degrees. That’s all you have to know about Stravinsky” [Traducción de los autores].

