

La teoría de la imagen
ante el desafío digital

El mundo 2.0. Tercera

Las raíces afro
del imaginario porteño

Ana María Carré

Arte e investigación

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes

Grados
de Iconicidad
y Retórica de la Imagen

Las esculturas
modulares de Nino
Caruso

La pintura y los pintores
en el cine: Reflexión sobre
el artista y la creación

El reconocimiento
de las armónicas y la
de la repetición

Consumo de cine
Una investigación

Forma
y variación en la
música del siglo XX

Angela Tedeschi
Germán Cancián
Martín Barrios
Lía Lagreca
María Celia Grassi
Silvina Cordero
Ana María Carré
Andrea Cattafo
Mariana Grisolia
Isabel Martínez
Pablo Ungaro
Soledad García
Daniela Koldobsky
María Carlota Sempé
Gillo Dorfles
Celia Silva
Eduardo Russo
Alicia Sagüés
Leticia Muñoz Cobeñas
Santiago Wallace
Mercedes Filpe
Raúl Moneta
Carla Perri
Jean-Marie Klinkenberg
Mariano Etkin
Enrique González De Nava
María del Rosario Larregui
Carlos Mastropietro
Daniel Sánchez
Leticia Fernández Berdaguer
Bibiana Anguio
Marina Burré
Margarita Schultz
Silvia Furnó
Favio Shiffres
Roberto Crespo
Sergio Balderrabano
María Laura Sánchez
Pablo Rodríguez
Marcela Mardones
Rosa María Ravera
Alejandro Gallo
Roland Posner
María Verónica Dillon
Marcela Cabutti
Inés Costa
Cecilia Villanueva
Graciela Merino
Silvia Malbrán



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes

Precio: \$ 10
Año II - Nº 2

Universidad Nacional de La Plata

Autoridades

Presidente

Ing. Luis Lima

Vicepresidente

Méd. Vet. Alberto Dibbern

Secretario de Ciencia y Técnica

Ing. Jean Riubriugent

Presidente de la Comisión de Investigación

Dr. Jorge Frangi

Facultad de Bellas Artes

Decano

Prof. Raúl Moneta

Vicedecano

Prof. Carlos Zanatta

Secretario de Asuntos Académicos

Lic. María Mónica Caballero

Secretario de Ciencia y Técnica

Lic. Daniel Belinche

Secretario de Postgrado

Lic. Inés Costa

Secretario de Extensión

D.I. Roberto Abait

Jefe del Departamento de Plástica

Prof. Daniel Añón Suárez

Jefe del Departamento de Diseño en Comunicación Visual

D.C.V. Mercedes Filpe

Jefe del Departamento de Diseño Industrial

D.I. Rubén Peluso

Jefe del Departamento de Comunicación Audiovisual

Prof. María Teresa Pérez

Jefe de División Materias Interdepartamentales

Lic. Ernesto Castillo

Representante en la Comisión de Investigación del Consejo Superior

Lic. Leticia Fernández Berdaguer.

Representantes en la Comisión de Asesorías Técnicas del Consejo Superior

Lic. Sergio Balderrabano

Lic. María Mónica Caballero

Arte e Investigación

Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes

Director:

Lic. Daniel Belinche

Secretario de Redacción:

Prof. Mariel Cifardo

Comité Editorial:

Prof. Raúl Moneta

Prof. Carlos Zanatta

Prof. Rosa María Ravera

Lic. María Mónica Caballero

Arq. Fernando Gandolfi

Prof. Silvia Malbrán

D.I. Rubén Peluso

Lic. Ernesto Castillo

Comité Asesor:

D.I. Heraldo De Rose

Per. Luciano Sanguinetti

Per. Walter Miceli

Lic. Alejandro Montoro

Lic. Inês Costa

Prof. Celia Aiziczon

Prof. Alicia Guzmán

Ing. Ricardo Césari

Prof. Eugenia María Márquez

Colaboradores:

Prof. Silvina Cañoni

Arq. María Teresa Comoglio

Prof. María Elena Larregle

Indice

"Cognición, sentido y figura de retórica", Jean-Marie Klinkenberg.	11
"Las esculturas modulares de Nino Caruso". Gillo Dorfles.	22
"Grados de iconicidad y retórica de la imagen", Raúl Moneta, Roberto Crespo, Bibiana Anguio, Marina Burré, Martín Barrios.	24
"Escultura y ambiente en espacios abiertos", Enrique González de Nava.	28
"Variables morfológicas en cerámicas funerarias de las culturas agroalfarera argentinas", Carlota Sempé, María Celia Grassi, Verónica Dillon, Angela Tedeschi.	34
"Las raíces afro del imaginario porteño. Estética, integración y mestizaje", Daniel Sánchez, Ana María Carré, Silvina Cordero, Soledad García, Mariana Grisolia, Lía Lagreca, Alicia Sagües.	40
"La notación musical desde la perspectiva semiótica", Margarita Schultz.	44
"El fraseo armónico: una aproximación sistémica al concepto del ritmo armónico", Sergio Balderrabano, Alejandro Gallo.	48
"Forma y variación en la música del Siglo XX", Mariano Etkin, Germán Cancián, Carlos Mastropietro, Cecilia Villanueva.	52
"La música en la actual reforma educativa, Curriculum y prácticas áulicas", Graciela Merino, Inés Costa, Marcela Mardones, Andrea Cattafo, María del Rosario Larregui, María Laura Sánchez.	58
"El reconocimiento auditivo de funciones armónicas y la incidencia de la repetición", Silvia Malbrán, Isabel Martínez, Favio Shiffres.	63
"Investigación y Producción de recursos : ¿dos caminos diferentes ?", Silvia Furnó.	67
"Discurso inaugural para el VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS)", Roland Posner.	70

"Caos y orden en los procesos del arte", Rosa María Ravera.	73
"La teoría de la imagen ante el desafío actual. Tres cuestiones en torno a la actual investigación y didáctica de lo audiovisual en la universidad", Eduardo Russo.	78
"Consumo de cine-video. Una investigación empírica", Santiago Wallace, Leticia Muñoz Cobeñas, Celia Silva, Marcela Cabutti, Pablo Rodríguez.	83
"La pintura y los pintores en el cine : reflexión sobre el artista y la creación", Daniela Koldobsky.	87
"Entre la higiene y el placer. Aproximación a los conceptos ideológicos que intervienen en el baño.", Pablo Ungaro.	91
"¿El arte de trabajar o trabajar por amor al arte?", Leticia Fernández Berdaguer.	97
"Reflexiones acerca del uso de la terminología en el área del diseño", María de las Mercedes Filpe, Carla Perri.	101
- Proyectos de Investigación en curso 1998, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.	103

Editorial

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata concreta la edición del segundo número de Arte e Investigación. Este volumen incluye artículos científicos y de divulgación en los que se abordan algunas de las cuestiones esenciales inherentes a la producción de conocimiento en la esfera del arte. Esto es, la educación artística, la especificidad de los discursos no verbales, el tratamiento de aspectos disciplinares e interdisciplinares y la relación con el mercado productivo.

En este caso se dan a conocer trabajos de personalidades de amplia trayectoria en el ámbito científico, artístico y semiológico que han profundizado en torno a la vinculación entre los productos artísticos y sus condiciones de realización y recepción.

Por otra parte, se publican conclusiones -producto de investigaciones en curso- que establecen, desde diversos enfoques, puntos de inflexión entre la actividad específica y

la necesidad de propiciar un mayor nivel de profesionalización en el campo pedagógico.

Finalmente, se incorporan los aportes realizados por equipos interdisciplinarios o de áreas conexas que desarrollan sus actividades en el marco de esta Unidad Académica.

Este volumen es producto de la continuidad de una política de transferencia cuyo objetivo es difundir los nuevos avances conquistados en el siempre atractivo núcleo de encuentro entre el arte y la ciencia. Su profundización propiciará nuevos espacios de comunicación e intercambio.

A través de esa dialéctica se intenta producir las condiciones para que la actividad docente y científica ameriten el rigor académico esperable en esta etapa.

La generosidad de los autores responsables de los artículos ha permitido disimular carencias y proyectar futuras entregas.

A ellos nuestro agradecimiento.

Cognición, sentido y figura de retórica

Jean-Marie Klinkenberg

Profesor de semiología y retórica en la Universidad de Lieja. Fue representante de Bélgica en la Comisión directiva de la Asociación Internacional de Semiótica. Es vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica visual, especialista en culturas francófonas y, en su país, presidente del Consejo Superior de Lengua Francesa. Entre los numerosos trabajos publicados, individualmente o con el equipo interdisciplinario denominado "Grupo u", se destacan *Rhétorique générale* (1970), un clásico de ciencias humanas traducido en alrededor de quince lenguas, *Style et Archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster* (1973), *Rhétorique de la poésie* (1977), *Semiotic Landscape* (1979), *La littérature française de Belgique* (1980), *Langages et Collectivités* (1981), *Le Sens rhétorique* (1990), *Traité du signe visuel* (1992), *Des langues romanes* (1994), *Précis de sémiotique générale*.

Traducción

Centro de Traducción y Terminología,
Facultad de Bellas Artes, UNLP.
Área de Inglés: Ana María Ferrari y Anahi Diana Cuestas.
Área de Francés: Beatriz Amanda Chiappa y María Silvina Vega Zarca

1. Los orígenes del sentido: aporías de los modelos tradicionales

1.1. ¿De dónde viene el sentido?

Las teorías del sentido son numerosas. Hay sin embargo una cuestión que la mayor parte de ellas evita, y en todo caso las que son al mismo tiempo teorías de la comunicación: ¿de dónde viene ese sentido?

Muy a menudo, en efecto esas teorías del sentido parten del axioma de la convencionalidad: se invoca un acuerdo previo a toda comunicación, y la existencia de un código exterior a las conciencias individuales, código que se impondría, de manera imperativa, a los diferentes interlocutores del intercambio. Esta concepción sociológica que era la de Ferdinand de Saussure, y que proviene en línea recta de Deurkhim, no es ideológicamente neutra. En efecto llega la idea de que los locutores son intercambiables. De pronto elimina toda tensión entre ellos. Y no deja en consecuencia ninguna perspectiva de negociación. Pero no es esto lo que me ocupará hoy. Quisiera insistir en el hecho de que la teoría de la convencionalidad "recubre con un velo opaco las etapas que preceden a la convención. No explica cómo el sentido se elaboró [...] ni lo que ocurre [...] antes de que los consensos se hayan establecido" (Saint-Martin, 1987).

Ese problema puede ser reformulado de la manera siguiente: ¿cómo emerge el sentido de la experiencia? Problema antiguo, y particularmente irritante. Plantea en efecto la cuestión del vínculo que se contrae entre un sentido que parece no tener fundamento físico y los estímulos físicos que provienen del mundo exterior, estímulos que como tales no parecen tener sentido. Ese problema es antiguo, digo: animó toda la reflexión filosófica occidental, de Parménides a Descartes, de Malebranche a Husserl, de Hume a Peirce y del idealismo a la fenomenología...

¿Incumbe a la semiótica resolverlo? A primera vista no lo parece. El pensamiento estructuralista siempre defendió la idea aparentemente paradójica según la cual "toda estructuración de un campo supone un principio estructurante que es en sí mismo no estructurable." (Nef, 1976). Se puede ver ahí cierta circularidad. Pero ésta no es otra cosa que la aplicación de un principio famoso de Godel: los fundamentos que permiten formalizar un sistema no pueden en sí mismos ser formalizados. En lingüística, la manifestación más conocida de esta circularidad es sin duda la estructuración del campo de la expresión: se sabe que exige el recurso al conocimiento del campo del contenido, que debe ser aceptado como un *más allá* y que para estructurar el campo del

contenido es necesario recurrir al campo de la expresión.

Quien dice *estructura dice distinción, oposición*. La oposición constituye uno de los conceptos de base de la semiótica, de la misma manera que la convención en la lingüística saussurianna. Pero, en virtud de la circularidad de la que acabo de hablar, esos conceptos son puros axiomas, especie de a priori kantianos. En definitiva, el sentido se nos escapa y no se puede decir nada sobre sus orígenes.

1.2. Dos respuestas

Una cuestión se plantea sin embargo en el momento de recurrir al principio estructurante exterior. ¿Cuál vamos a elegir? ¿Son todos de pertinencia igual? En líneas generales, las escuelas semióticas aportan dos tipos de respuestas a esta cuestión. Están por una parte las escuelas racionalistas, en general europeas, y que se inscriben en una corriente del pensamiento ilustrado por Saussure primeramente, luego por Hjelmslev y después Greimas. Está por otra parte el pensamiento pragmático, ilustrado por Peirce. Es en general americano.

Para los representantes de las primeras escuelas el principio estructurante exterior podría ser una teoría idealista del conocimiento, más aun un formalismo lógico. Pero la cosa en el fondo es de poca importancia. Lo esencial es para ellos, y aquí cito a Greimas, que la descripción de la lengua puede satisfacerse con su coherencia interna para ser adecuada a su objeto (Dusens, p.51). Reina pues, en esta semiótica la idea de la autonomía total de los signos con relación al mundo. Esta concepción ha desembocado en el concepto de arbitrariedad del signo del cual a menudo se ha hecho un dogma, y llega a poner entre paréntesis la cuestión del punto de contacto entre el mundo y los signos. Se paga caro la calidad alcanzada en la descripción de la lógica interna del sistema: nos condenamos en efecto a no saber para qué sirven los signos.

La respuesta del pragmatismo es muy diferente, y podemos decir que la semiótica de Peirce toma aquí la contrapartida del racionalismo europeo.

El pensamiento peirceano reserva en efecto una parte importante a la hipótesis. El papel de la hipótesis es capital en el funcionamiento de la abducción que es, a los ojos de Peirce, el tipo de inferencia más propio para modificar nuestro conocimiento del mundo. Ahora bien, esta inferencia, como todas las otras, funciona siempre a partir de datos provistos por la experiencia. La experiencia toma pues cierto lugar en la teoría, ese lugar que le negará la semiótica post-saussuriana.

De todas maneras, la cuestión de la relación entre el mundo y los signos no recibe en Peirce una respuesta mucho más satisfactoria que en Greimas. Para él, los objetos son "reales". Es decir independientes de la idea que nosotros nos hacemos de ellos. Y son ellos, quienes al imponerse a nosotros, despiertan el proceso que él llama *semiosis*. Tal posición es evidentemente discutible. Peirce había ciertamente visto muy bien el problema planteado por la relación entre el objeto percibido y la percepción y había intentado dar un modelo de esta percepción. Pero queda mudo sobre el mecanismo que sirve para interpretar los datos, los cuales son por definición percibidos como incompletos (puesto que desembocan necesariamente en inferencias). ¿Por qué fuerzas ese mecanismo de interpretación se movió? Peirce parece aquí apuntar a la existencia de una especie de fuerza semiótica connatural al hombre: "el signo que el hombre utiliza es el hombre mismo" escribe Peirce (5.314). Hay ahí una concepción psicológica que merece por lo menos una explicación. Porque afirmar que hay *semiosis* porque hay en el hombre una *virtus semiótica* es poco útil. La *démarche* que permite a Peirce afirmar que es la abducción y no la deducción la que nos permite renovar nuestro conocimiento del mundo sigue siendo pues especulativa.

Así, para unos, y cito nuevamente a Greimas "captamos discontinuidades en un mundo del que no sabe-

mos nada" (Dusens, pag. 9), pero ¿cómo, continuo, captamos esas discontinuidades? No se nos dice nada. Los otros saben que el mundo ya está ahí, pero no se inquietan tampoco por la manera en que llegan las discontinuidades que ellos captan. Las dos posiciones en apariencia opuestas desembocan pues sobre un mismo *non possumus*.

1.3. La tercera vía: Una semiótica cognitiva

Quisiera defender aquí una tercera vía: la de una semiótica cognitiva. Una semiótica cognitiva que permite dejar atrás la oposición entre los recortes a priori del racionalismo estructuralista europeo y la creencia en la objetividad del percept que traba al empirismo americano. ¿Cuál es el principio estructurante de tal semiótica? Será también tan exterior como en las otras teorías. Pero será sin duda más pertinente, porque permitirá mostrar que el principio de oposición tiene fundamentos sólidos en los datos exteriores al sistema. Y especialmente en nuestro aparato perceptivo.

La tesis de esta semiótica es que el sentido proviene de una interacción entre los estímulos y los modelos. Lo que supone un movimiento doble, que va del mundo al sujeto semiótico y de éste al mundo. En uno de los movimientos, los estímulos son objeto de una elaboración cognitiva a la luz del modelo; y en otro es el modelo el que es modificado por los datos provistos por la experiencia. Esta idea será evidentemente familiar a los que se han vinculado con la gestalt psicología o a los que recuerdan la pareja acomodación-asimilación, hecha célebre por Piaget.

2. Percepción y conocimiento

2.1. Cualidades y entidades

En la perspectiva que acaba de ser evocada, semiótica y cognición están estrechamente ligadas. Podemos plantear que la estructura semiótica

elemental refleja exactamente nuestra actividad de percepción. Es necesario pues ahora dedicarnos a esta última. Sea un campo cualquiera, sobre el cual aplicamos la actividad de la percepción.

En su desarrollo más simple, esta actividad consiste en detectar una *cualidad* translocal en el campo. Nuestros órganos perceptivos y el sistema nervioso central están en efecto equipados para detectar las invariantes en un campo dado. Mi mirada por ejemplo no se contenta con detectar múltiples puntos yuxtapuestos: si todos esos puntos tienen la misma luminosidad y la misma dominante cromática, diré que constituyen juntos una mancha o una forma precisa. Ahora bien, detectar una cualidad en un campo permite distinguir una entidad, dotada de esa cualidad, y discriminarla con relación a su entorno. Veamos y comentemos algunos ejemplos. En el aire percibo un aullido de sirena (entidad) agudo y poderoso (cualidad). Sobre ese papel blanco discierno una mancha (entidad) azul (cualidad). Forma y fondo. La forma no es otra cosa que un conjunto de puntos considerados como que forman parte de un mismo conjunto. ¿Por qué ese juicio? Porque esos puntos presentan cualidades idénticas y estas cualidades son suficientemente diferentes de las que presentan los puntos del fondo. El aparato que constituye nuestra retina (que está lejos de ser la placa fotográfica pasiva de nuestros manuales de biología) está programada para distinguir los estímulos, es decir para limar las diferencias poco importantes y acrecentar en cambio los contrastes más importantes.

La conjunción de esas dos adquisiciones simultáneas, cualidad y entidad, constituye un conocimiento elemental. La entidad es una parte del campo perceptivo total, que se encuentra recortado en objetos distintos. En cuanto a la cualidad, o propiedad, caracteriza toda la entidad (puesto que es translocal). La entidad es de alguna manera una cualidad que se ha hecho cosa: una cualidad reificada.

Es necesario pues notar que este conocimiento elemental puede ser almacenado en la memoria a largo plazo. Es la memoria, en efecto, la que permite comparar entre sí cualidades y en consecuencia entidades. Es la puesta en evidencia y el almacenamiento de cualidades lo que permite elaborar clases y en consecuencia integrar entidades a esas clases. Puedo hacer la experiencia repetida de cualidades asociadas como rojo, esférico, comestible, jugoso, y a partir de ahí crear la clase "tomate".

Voy a completar inmediatamente esta descripción, insuficiente en esta etapa (porque categorizar, no es solamente clasificar). Pero me es necesario marcar una pausa en estas clases; hay que observar con respecto a eso dos cosas que tendrán toda su importancia en el momento en que abordaremos el problema de la figura retórica.

Primeramente, la noción de clase no debe ser tomada aquí en un sentido restrictivo. La lógica nos ha enseñado que hay conjuntos no bien delimitados. En otros términos, una entidad puede conocer grados diversos de pertenencia a una o varias clases. Así una mancha puede ser más o menos azul; una señal caminera "prohibido pasar" será más o menos colorada según sea más o menos nueva o que haya sido lavada por la lluvia y el sol; la mancha pertenecerá en consecuencia fuerte o débilmente a la clase de los objetos azules y la señal fuerte o débilmente, a la clase de los objetos colorados. En otros términos también podemos atribuir fuerte o débilmente una cualidad dada a esa entidad. Para nuestra cultura el gorrión pertenece fuertemente a la clase pájaros, porque presenta todas las cualidades prototípicas: tiene un pico, alas, vuela... El pingüino presenta un número inferior de esas cualidades y tiene pues un grado menor de pertenencia a esa clase. En cuanto al kiwi su caso es discutible...

Por otra parte, segunda observación, no se dan las clases desde siem-

pre y una vez por todas. Ciertas clases tienen una existencia muy institucionalizada y otras no. La clase de los "animales" nos es familiar, como la de los "objetos del hogar". Su institucionalización les da todas las apariencias de la objetividad. Pero la clase de los "objetos colorados" tiene un menor grado de evidencia, y la de los "objetos chatos" o de los "objetos energéticos" están menos institucionalizadas todavía. Ahora bien, la existencia de esas clases es necesaria para dar cuenta de figuras como las que se encuentran en los enunciados (1), (2), o (3):

- (1) Tu lengua, ese pez colorado en el bocal de tu voz.
- (2) El lecho rehace arenas rutilantes.
- (3) Ponga un tigre en su motor.

La clase de "objetos colorados y móviles" se produce (si no está disponible) para comprender a la vez "lengua" y "pez". Postular la de los "objetos chatos" permite asociar "playa a marea baja" y "lecho rehecho", la de los "objetos energéticos" permite asociar "tigre" y "nafta". Ciertamente un problema subsiste: ¿cuál es la fuente de la fuerte o débil institucionalización de una clase? No plantear esta cuestión sería apoyarse una vez más en el axioma de la convencionalidad, de la que he hablado al comenzar. Esto evidentemente lo deberemos buscar fuera de las leyes del sistema mismo. Las clases existen en efecto en razón de su interés social o biológico.

En este punto, me permito anticipar sobre la continuación en donde tendremos que tratar a la figura de retórica. Habrán reconocido metáforas en los ejemplos que acabo de utilizar. Podemos también observar que la metáfora procede de un doble movimiento: por una parte, lesiona la estabilidad de clases muy institucionalizadas, incluyendo entidades que no parecen a priori ostentar la cuali-

dad que constituye la clase; por otra, constituye un juicio de pertenencia de dos entidades a una clase, pero a una clase débilmente institucionalizada, o institucionalizada en el momento del discurso.

Dejemos momentáneamente la figura de lado, y volvamos al esquema general de la cognición, cualidad y entidad, y procedimientos de clasificación. Vuelvo al tema para indicar que toda la *démarche* científica procede de esas operaciones elementales. Se lleva a cabo en efecto en el campo perceptivo total de las distinciones cada vez más finas.

Observemos dos cosas a propósito de la *démarche* de la ciencia, sobre la cual me extenderé más lejos.

Primeramente, hay que indicar que el movimiento de distinción no es rectilíneo. La ciencia admite a menudo cuestionar cierta cualidad translocal. Es así como la consideración del biotopo, que aunque autorizaba a clasificar a la ballena entre los peces en nombre de una de sus cualidades cedió su lugar a otras consideraciones que le confirieron nuevas cualidades sobresalientes, las cuales indicaron que se la podría clasificar de otra manera. Al mismo tiempo, cuestionando una cualidad, la ciencia puede ir hasta a renunciar a considerar como confirmada la entidad segregada correspondiente. Es aun así como se ha reconocido desde hace largo tiempo que las constelaciones a pesar de la figura perceptible que dibujan en el cielo están en realidad constituidas por estrellas que no tienen entre sí ninguna relación privilegiada.

La segunda cosa que debemos notar en líneas generales es que el discurso científico asocia también él, a veces, entidades en el seno de clases poco institucionalizadas, por lo menos inicialmente ¿estaría emparejado en eso a los discursos retóricos? Sí, y volveré a ese punto.

Por el momento, vamos a resumir. Ya se trate del saber más común o de la disciplina científica más

sofisticada se ha recorrido el árbol de las disyunciones por la *démarche* cognitiva, en el sentido de distinciones siempre nuevas y multiplicadas. Se trata de un proceso incansable, pero no necesariamente rectilíneo. En el curso de ese proceso encontramos nuevos matices, nuevas clasificaciones aceptando cuestionarlas si es necesario.

2.2. Entidades e interacciones

Se ordenan en clases las entidades segregadas en el campo perceptivo, sobre la base de las cualidades translocales que les son atribuidas. Pero por el hecho mismo de que están segregadas entran en relación con otras entidades, que tienen ellas también sus cualidades. El fondo sobre el cual se destaca una forma es él mismo una entidad, puesto que presenta una cualidad translocal distinta de la primera: por ejemplo, la hoja sobre la cual se destaca una mancha azul es una entidad que tiene su cualidad. Vemos pues que la noción misma de *entidad* presupone la de *interacción*: sólo podemos distinguir entidades gracias a una relación de contraste entre dos cualidades.

Como las entidades y las cualidades mismas, esas interacciones tienen pues una fuente perceptiva. Decir que se distinguen ciertas entidades de lo que las rodea equivale a poner en evidencia la noción de *contraste*. Ahora bien, la mecánica perceptiva da un sentido a esos contrastes; ese sentido, es la interacción. Las formas próximas pueden integrarse a una forma superior considerada como un todo. Es así como por ejemplo redondeles o puntos próximos pueden aunque estén claramente separados los unos de los otros constituir un dibujo único.

Con la noción de *interacción*, que viene a completar las nociones de *cualidad* y de *entidad*, nosotros disponemos ahora de un modelo de la categorización que no está reducido

a la simple clasificación. Porque, lo repito, categorizar no es solamente clasificar.

2.3. Percepción y semióticas

Todas las reflexiones que preceden conciernen a la percepción pero valen también para los instrumentos que sirven para expresar ese saber perceptivo. Como lo sabemos el signo es el instrumento que sirve para categorizar el mundo. Debemos pues esperar reencontrar la estructura de base, cualidades, entidades, interacciones, en todas las semióticas, como el lenguaje verbal seguro, pero también el de las imágenes, los símbolos químicos, los colores, etc. Tanto en las semióticas como en el conocimiento perceptivo, el sentido es el resultado de un acto de distinción. Segregamos ciertas unidades de un continuum, en nombre de cierto valor. Se segregan así por ejemplo el rojo y el azul de las señales de ruta en el continuum de los colores, en nombre de una oposición de contenidos. Ciertamente como lo sugieren este último ejemplo y la introducción de la noción de *valor*, las semióticas no pueden ser puramente y simplemente reducidas a conocimientos perceptivos; para que haya semiótica es necesario algo más que el acto de distinción, es necesario que se hayan puesto en relación un plano del contenido y un plano de la expresión. Pero lo que hemos establecido hasta el presente sugiere ya que se podrán comparar unidad (semiótica) y entidad (perceptiva), valor (semiótico) y cualidad (perceptiva); y que en general podremos acercar percepción y semiótica. Viendo en el sentido el resultado de un acto de recorte de un continuum, la semiótica lo ha acercado implícitamente a la *démarche* perceptual. Vemos ahora que ese acercamiento puede ser explícito.

Todo ocurre como si el pensamiento humano sólo pudiera funcionar, en un plano más general, elaborando conjuntamente un repertorio de entidades

un conjunto de reglas que dirigen sus interacciones, así el físico busca las partículas elementales (mesones) y describe sus interacciones fuertes o débiles (atracciones de masas, fuerzas eléctricas y magnética...) ocurre lo mismo para la mecánica ("movimientos" de los "cuerpos"...), la química ("propiedades" de los "elementos"...), la ecología ("equilibrio" de las "especies"...), la psicología ("comportamientos" de los "individuos"...). Los lenguajes también reproducen esta estructura de base, puesto que se los describe como conjuntos de unidades de extensión variable, unidades que se combinan según las reglas complejas... En cada una de esas disciplinas o en cada una de esas semióticas la categorización puede presentarse, lo hemos visto, bajo las especies de una predicación: categorizar, es siempre predicar. El proceso perceptivo de segregación, de discriminación, está pues en la base de la estructura semiótica elemental. Permite la predicación y la oposición. La predicación: los mecanismos perceptivos permiten plantear "x tiene la propiedad m". Esta observación tendrá toda su importancia cuando volvamos a la metáfora que ya se ha definido como una "modificación de nuestra categorización de la experiencia": la figura formula, a propósito de una entidad del mundo predicados categoriales nuevos. La oposición: permiten plantear "x se opone a y porque y no tiene la propiedad m". Estamos así muy lejos del objetivismo peirciano. La negación no existe en las cosas, sino en los juicios perceptivos sobre las cosas. Más adelante, llamaré *enciclopedia* o *sistema de creencia* a un sistema dado de clasificaciones de entidades a las cuales atribuimos ciertas interacciones.

2.4. El carácter provisorio de las enciclopedias

Dije hace un momento que habíamos recorrido la pirámide de las disyunciones por la *démarche* cognitiva, en el sentido de distinciones siem-

pre nuevas y multiplicadas, en un proceso que no tiene términos, puesto que las cualidades reconocidas pueden ser cuestionadas sin cesar. Pero hablé también de un movimiento cognitivo doble: del mundo a los modelos semióticos y de estos al mundo. La existencia de dos movimientos sugiere también que la dialéctica cognitiva no tiene término necesario. Los dos movimientos de base pueden en efecto prolongarse en nuevos pares de movimientos que pueden ser muy amplios: creación de informaciones nuevas y en consecuencia modificación de la experiencia, o creación de universos conceptuales nuevos.

Toda categorización tiene pues un carácter frágil y provisorio. Hay clases que pueden ser rechazadas en beneficio de otras clases. Esta fragilidad proviene también del hecho de que esas enciclopedias son plurales. Pero no es solamente por razones cognitivas. Ese carácter frágil y provisorio tiene también un origen social y pragmático. O más bien un triple origen social y pragmático.

Primeramente porque hay tensión entre los dos tipos de *démarches* -una movida por la empiria, la otra por lo que se podría llamar *idealismo* (si la palabra no estuviera connotada negativamente): las dos llegan a la elaboración de sistemas conceptuales que pueden ser divergentes.

Luego hay diferentes maneras de clasificar a las entidades, diferentes enciclopedias, según el punto de vista que adoptemos, dicho de otra manera, según las cualidades que se ponen en evidencia. El botánico ordena la mayor parte de lo que nosotros llamamos los hongos con la roya del trigo en el orden de los basomisetos, pero el aficionado a los hongos, quitará esta roya del trigo de su campo de interés, en donde recibirá por el contrario las morillas, los pezizos y las trufas, que el botánico por su parte habrá clasificado en el orden de las ascomicetas, con ciertos mohos y la levadura de cerveza. Hace un momento describí al físico buscando sus partículas. Sabe-

mos que esas entidades preocupan también al filósofo y al químico pero desde puntos de vista diferentes. La cualidad que tiene una entidad de ser una partícula no es cuestionada por el físico mientras que el filósofo interrogará a esta cualidad y el químico no la interrogará pero hará uso de ella. Enciclopedias plurales pues. Mucho mejor, diversas enciclopedias pueden coexistir en un solo y mismo individuo, que puede pues disponer simultáneamente de varios recortes de un mismo conjunto de estímulos. Un ingeniero en construcción marítima en el ejercicio de sus funciones no podrá sostener que el humo es una parte de un barco; pero dibujando el mismo barco para su hijo hará tal vez del humo el elemento principal del barco, porque es esta cualidad "humo" que para el chico, justifica mejor la integración de la entidad a la clase "barco". Dos enciclopedias diferentes pues, puesto que proponen interacciones diferentes entre entidades pero que coexisten en la misma persona.

En fin, todos esos sistemas que se diferencian potencialmente deben comunicarse entre los diferentes miembros del cuerpo social. De modo que pueden manifestarse importantes divergencias entre estos. Esas diferencias abren campo a la confrontación y en consecuencia a la argumentación. Encontramos aquí la retórica, en su definición perelmaniana reformulada por Michel Meyer. La retórica como negociación de distancias. Puedo precisar: negociación de distancias entre las diferentes enciclopedias disponibles. Esta concepción contradice el postulado de la convencionalidad en cuanto este último provocaba la intercambiabilidad de los interlocutores de la comunicación.

3. La retórica como mecanismo de reestructuración de los códigos

3.1. La desviación retórica

Hoy, todo el mundo está de acuerdo en definir la figura retórica como un dispositivo que consiste en

la producción de enunciados polifónicos.

Queremos decir con eso que las manipulaciones contextuales particulares obligan al receptor 1) a no satisfacerse con uno o varios elementos presentes en la superficie del enunciado (elementos que llamaré "grado percibido"), y 2) a producir un conjunto sin límite de interpretaciones que vienen a superponerse a ese grado percibido (conjunto no limitado de interpretaciones que llamaré *grado concebido*). Hablo exactamente de superposición: no se trata aquí de una simple sustitución, como podía dejarlo creer la terminología tradicional, que hablaba de sentido propio y de sentido figurado. El efecto retórico proviene en efecto de la interacción dialéctica entre el grado percibido y el conjunto no limitado llamado grado concebido. En la próxima lección volveré con más precisión sobre ese mecanismo. Pero lo que digo hoy bastará para la continuación de la exposición. Para ilustrar ese mecanismo tomemos inmediatamente un ejemplo de la vida cotidiana. Sea un joven optimista que declara:

(4) "Me casé con un ángel".

La palabra /ángel/ no puede ser tomada en el sentido de "ser sobrenatural que juega el papel de mensajero celeste" (grado percibido). El receptor del enunciado comprueba ahí en efecto una incompatibilidad enciclopédica entre el sentido de "casarse", que deja esperar un complemento que designa a un ser de carne y hueso, y el complemento efectivamente producido. Pero va más allá de esa simple comprobación de incompatibilidad. El contexto comprende "casarse", cuyo complemento, en la enciclopedia recibida es necesariamente seres carnales. Ese contexto le permitirá avanzar en la hipótesis que /ángel/ designa aquí cierta categoría de seres carnales. "Ángel" va pues a sufrir una transformación. El receptor del enunciado en efecto va a se-

leccionar ahí los componentes compatibles con el resto del enunciado, como "dulzura", "ternura", "belleza", "pureza", "bondad" y aplicarlos a "ser humano de sexo masculino", que supone el verbo "casarse" cuando es pronunciado por una persona del sexo femenino (grado concebido).

3.2. Las reacciones a la desviación y la reestructuración de los códigos

Es necesario ahora, para seguir nuestra idea, concentrarnos en el elemento revaluado; o para decirlo mejor, en el producto de la revaluación. ¿Cuál es su estatus?

Para responder a esta pregunta, podemos observar que hay teóricamente cinco tipos de reacciones a una desviación. Ellos son:

1) La no conciencia: el receptor no percibe la desviación. Es por ejemplo el caso en que el sobreentendido se toma literalmente.

2) El error: se atribuye la desviación a un disfuncionamiento accidental que ocurre en el curso de la transmisión y se lo corrige simplemente. La interacción dialéctica que define la figura no se produce.

3) La desviación propiamente retórica: es conforme a las reglas que acabo de exponer con mi ejemplo.

4) La convencionalización, sobre la cual voy a insistir.

5) La no interpretabilidad: se rompe el contrato de cooperación.

Todas estas reacciones son interesantes. Pero de todas ellas voy a referirme a la tercera y a la cuarta.

En la cuarta, el resultado revaluado de la desviación llega a ser integrado al conjunto en el cual se ha producido. En ese sentido, la figura retórica surge de un pensamiento que podemos calificar de progresivo. Si se la generaliza, esta actitud tiene una consecuencia importante para el sistema semiótico en donde se produce la revaluación: este último sistema entra en un movimiento de expansión. El almacenamiento de creencias, la enciclopedia, se modifica. La

cuestión se plantea tal vez, en el paso de saber quién toma la responsabilidad de esta integración. No puedo tratar aquí exhaustivamente esta importante cuestión. Digamos que en la perspectiva de una teoría de la recepción (en la cual sobresale la retórica), la doble maniobra de revaluación y de integración incumbe al receptor. Pero si el emisor es impotente para imponer un sentido preciso a la revaluación y, más aun, forzar la integración, asume por lo menos, desde el momento que se percibe la desviación (en consecuencia en las reacciones 2 a 5) la responsabilidad de la desviación. Indica pues a su interlocutor que él tiene la obligación de proceder a una revaluación cualquiera (obligación a la cual el interlocutor puede sustraerse: reacción N° 5). Pero la cuestión que me importa aquí es la siguiente: ¿qué ocurre con el estatus del elemento integrado de esa manera? Cesa evidentemente de ser una desviación. La desviación desapareció en el movimiento de expansión. Ese es todo el problema de la catacresis, o figura extinguida. Me refiero al pasar al problema de la pretendida "metáfora científica". No hay que confundir metafóricidad retórica y transferencia conceptual, en nombre de un rasgo común que sería "la analogía". Este concepto de *analogía* es en efecto muy vago; remite a dos *démarches* que la terminología antigua distinguía perfectamente: la *similitudo* y la *comparatio*. Las *démarches* cognitivas clásicas explotan tanto la *similitudo* como la *comparatio*, pero la figura de retórica se funda exclusivamente en la *similitudo*. Como expondré en el momento de la próxima lección, la transferencia de un concepto de un dominio al otro, por ejemplo el de los conceptos de *sintaxis* o de *metáfora* a la semiótica icónica, obedece a reglas que excluyen precisamente la retoricidad.

Acabamos de ver que el resultado revaluado de la desviación podía integrarse al conjunto en el cual se ha producido. Pero hay otra representación posible del producto revaluado de la desviación. Es la siguiente: la desviación es considerada como exterior al

conjunto en el cual se ha producido. La figura, apuntando a nuevas cualidades, da un nuevo estatus a las entidades, que está ubicada en nuevas clases, susceptibles de mantener nuevas relaciones. Pero una variante importante de esta segunda lectura es posible. El elemento es considerado como perteneciente a un conjunto que englobaría al primer conjunto potencial englobante. Cada figura no sería pues más que la actualización de una virtualidad de ese conjunto. También en ese sentido, la retórica es progresiva. Cada acto retórico genera en efecto una exploración de las potencialidades del mundo semiótico. Produce nuevos recortes accesibles a nuevos interlocutores del intercambio semiótico.

Vemos inmediatamente el interés de esta descripción. Indicar que la figura es violación de cierto tipo de clasificación que se sitúa en el nivel *m*, pero la aplicación de las reglas de un segundo sistema situado en un nudo superior permite en efecto conciliar dos concepciones aparentemente irreconciliables de esa figura: la que ve en la figura una violación de las reglas del intercambio lingüístico, y la que ve un uso completamente conforme a esas reglas. Paradoja que no muchos retóricos, asombrándose de que el uso de los tropos sea a la vez desviador y cotidiano, en consecuencia "normal", han tenido dificultades en resolver hasta el presente.

Todo esto me permite marcar una propiedad de la desviación retórica. Esta es, simultáneamente, contestación de un orden anterior y confirmación de este orden. O, para decirlo con más precisión, es confirmación de la existencia de un sistema, pero es también reorganización de las relaciones entre las unidades del sistema.

3.3. Instrumentos de la reorganización retórica

El rol privilegiado de la metáfora.

Ese rol reorganizador, no lo hacen todos los tropos de la misma

manera. Es indudablemente la metáfora la que más fácilmente recategoriza la experiencia.

Ésta funciona en efecto sobre la base de una intersección de dos conjuntos de propiedades enciclopédicas. Como lo expondré en el curso de la próxima lección, la intersección propiamente dicha constituye el basamento lógico de la figura. Pero el interés de la maniobra no consiste en marcar la co-posesión de esas propiedades enciclopédicas. Como ya lo hemos dicho, el efecto retórico proviene de la interacción dialéctica entre el grado percibido y el conjunto indistinto llamado *grado concebido*. En el caso de la metáfora, la maniobra consiste en extender a la reunión de los dos conjuntos lo que sólo pertenece a su intersección; dicho de otra manera, a convalidar el máximo de rasgos que provienen del grado percibido en la representación de lo concebido. La estructura interseccional de la metáfora le confiere así su poderosa función mediadora. De ahí sus importantes potencialidades hermenéuticas, puestas en evidencia por Paul Ricoeur (1975). Como desviación de categorización establece conexiones nuevas en nuestras estructuras enciclopédicas.

Frente a la metáfora, los otros tropos sólo tienen un débil papel reorganizador.

Las metonimias y las sinédoques del todo por la parte y de la parte por el todo, explotan relaciones entre entidades fuertemente estabilizadas en una enciclopedia ya socializada. La metonimia y esas especies de sinédoques no construyen las interacciones. Se limitan "a valorizar su arraigamiento profundo en la percepción y en la categorización de los objetos" (Prandi, 1992, p. 15). En cuanto a las sinédoques de la especie por el género y el género por la especie, sabemos que su carácter figural es a menudo discutible: decir "el animal salta" no es figural, aun cuando sepamos que el animal en cuestión es un perro, y aun cuando sepamos que responde a un

nombre preciso, Mirza o Medog. La maniobra de generalización o de particularización está completamente prevista por el código. Podemos siempre designar un miembro de una clase por la etiqueta de la clase a la cual pertenece. Cuando una generalización o una particularización es auténticamente figural, dicho de otra manera, cuando se trata de una verdadera sinédoque, la maniobra de generalización o de particularización va generalmente a la par con una modificación de la enciclopedia que introduce entre grado concebido y grado percibido una estructura lógica de intersección y no solamente de inclusión. Es decir que tales figuras se acercan a la metáfora. Tomemos un ejemplo de Raymond Queneau: "Los rábanos lo esperaban, y el gato que aulló esperando las sardinas, y Amelia [...]. El dueño de casa mastica los vegetales, acaricia al animal y responde al ser humano." En ese ejemplo, la relación "rábanos" / "vegetales" no es solamente de generalización. En el contexto doméstico puesto en escena por la novela, la generalización esperada hubiera sido "verdura". "Vegetales" introduce de hecho otro universo general de categorización. Universo que no es doméstico, sino botánico y radicalmente diferente del primero. La categoría "verdura" no existe en el campo de los botánicos, cuyas categorizaciones trascienden (botánicamente hablando, una verdura puede ser una fruta, una raíz, un tallo, una hoja, hasta una flor). Figura, en efecto, pero no es seguro de que se la pueda describir como sinédoque.

La metáfora es la única que cuestiona los principios de estructuración y parece que se refiere con más intensidad a los principios fundamentales (como, por ejemplo, las oposiciones animado vs. inanimado), la recategorización producida por la metáfora puede situarse en los más altos niveles del árbol de las disyunciones. Pero por el contrario, la lectura metafórica no ocurre cuando las entidades en presencia pertenecen al mismo nivel. Fuera de contextos muy es-

peciales, "abedul" nunca es la metáfora de "fresno", ni "gato" de "perro". En tales casos la reacción a la desviación es de tipo 1 o de tipo 2. Cuestionando las estructuraciones más fundamentales y reemplazándolas por principios nuevos pero del mismo nivel de generalidad, la metáfora tiene pues el más alto rendimiento cognitivo. Para retomar, traicionándola débilmente, una expresión de Perelman, ella "fundamenta la estructura de lo real".

3.4. Conocimiento retórico y conocimiento científico: Una base común

Todo lo que precede permite afirmar que en un primer examen, la retórica crea sentido exactamente según el modelo de la *démarche* científica: propone nuevos recortes de lo concebible. Cuando el poeta escribe:

(5) Azules ángelus,

se funda sobre el presupuesto existencial (5') "Hay ángelus azules", lo que postula al mismo tiempo la existencia de (5'') "ángelus no azules". Esta nueva segregación de cualidad tiene tres consecuencias sobre la enciclopedia.

La primera: concede una propiedad hasta entonces desconocida a la entidad que es el ángelus: su coloración. Lo que crea un eje "ángelus incoloro" vs. "ángelus coloreado", en donde se oponen dos entidades nuevas, y en consecuencia nuevas clases.

La segunda consecuencia es que el emisor propone un embrión de análisis de la propiedad de ser coloreado que aplica a "ángelus": aquí, este análisis corresponde al eje azul vs. no azul. De la misma manera cuando Dell Hymes escribe:

(6) Incoloras ideas verdes duermen furiosamente,

explora figuradamente la "cromaticidad" de la idea (cualidad que es nueva sólo parcialmente: existían ya las "ideas negras" visualizadas por Franquin). Lo

hace oponiendo las entidades que son las ideas coloreadas y las ideas incoloras. Encontramos, pues, en todas partes, la estructuración disyuntiva que he ubicado en la base de toda actividad cognitiva, y en consecuencia retórica. Esta estructuración se ve favorecida (y no bloqueada) por la producción de sentidos llamados *figurados*.

La tercera consecuencia de la figura es que impulsa a establecer nuevas interacciones entre cualidades. Así, si estamos de acuerdo en atribuir a la entidad "ángelus" las cualidades "sonoro" y "mariano" que preexiste en la enciclopedia, percibimos fácilmente que la cualidad "azul", nuevamente admitida por el "ángelus" es compatible débilmente con "sonoro", pero lo es en consecuencia fuertemente con "mariano". Es necesario concluir en ese punto: no hay, como lo deja entender un pensamiento vulgar y perezoso, "dos especies de saber". El saber es uno y se concretiza según los mismos procedimientos tanto en el discurso científico como en el retórico. El primero, radicaliza la *démarche* cognitiva clásica. El segundo, la imita de manera creadora. Gracias a la elaboración de las cualidades y de las entidades, la *démarche* científica conjuga siempre dos maniobras. Por una parte plantea unidades, distintas las unas de las otras y de lo que las rodea; y por otra, establece relaciones entre esas unidades. La retórica no actúa de otra manera: distingue entidades nuevas a las que confiere cualidades nuevas y que conecta de manera nueva.

La retórica ve así que su estatus se precisa. Entre otras cosas, es la parte creativa del sistema semiótico: la que permite hacerlo evolucionar por la producción de nuevas relaciones entre unidades, y, en consecuencia (puesto que son las relaciones las que fundan la naturaleza de las unidades), por la producción de nuevas unidades. Es en consecuencia un elemento motor que se sitúa en un lugar privilegiado: en la frontera siempre móvil trazada por las reglas del sistema. Un sistema para seguir siendo dinámico

debe comportar siempre en efecto un componente evolutivo.

Como lo hemos dicho, el lugar de lo retórico es así paradójico: a la vez fuera y dentro. Otra paradoja es que lo retórico es a la vez regresivo y progresivo. Progresivo como lo hemos mostrado. Regresivo, como lo vamos a ver.

3.5. El conocimiento retórico como *démarche* regresiva

Lo hemos visto, la figura interrumpe estructuras semióticas socialmente establecidas. Como el sentido proviene del recorte, la figura juxtapone pues, a la creación del nuevo sentido que propone, una destrucción parcial de los sentidos establecidos. Los enunciados como (1) y (3) cuestionan la clase de animales tal como ha sido estabilizada hasta ahí, y un enunciado como (2) el de los objetos del hogar. Este aspecto de las cosas imita un movimiento general de abolición del sentido, y sugiere que todo recorte puede ser suprimido, lo que destruiría evidentemente toda semiótica. Ese movimiento sugiere así que un retorno al magma original, oceánico es posible.

A la vez regresivo y progresivo, lo retórico enlaza con él los dos tipos de placer ligados a esas dos *démarches*: el placer fusional, tradicionalmente atribuido a la poesía, y el placer del saber, tradicionalmente atribuido a las actividades estructurantes. La oposición entre saber y poesía, si tiene alguna pertinencia no se coloca pues en el terreno del placer. Porque la poesía, en la medida en que moviliza lo retórico, presenta también la actividad estructurante que se le atribuye muy a menudo en propiedad exclusiva a la ciencia.

4. Sentido científico y sentido retórico: tres oposiciones de naturaleza pragmática

Subsiste un problema. ¿No habría, en el cuadro único que acaba de ser trazado, una diferencia de natura-

entre el sentido retórico y el sentido científico? Esta diferencia existe, y se establece hasta en tres planos. Sin embargo, hay que notar, esas diferencias no son esenciales, sino accidentales: tienen un valor pragmático solamente.

ACTO. Estabilidad vs. inestabilidad.

Primera oposición: El sentido científico está por definición destinado a estabilizarse, mientras que el sentido retórico tiende por definición a permanecer inestable. Por estabilidad e inestabilidad entiendo propiedades a la vez sociales y temporales como lo indica el cuadro siguiente:

	Sentido científico (estabilidad)	Sentido retórico (inestabilidad)
Punto de vista social	Universalidad	Individualidad
Punto de vista temporal	Permanencia	Instantaneidad

Decimos muchas veces que la ciencia apunta a la generalidad más alta. En el plano social, el saber científico está compartido, y la reestructuración científica se da con un alcance universal. Frente a él, el saber retórico es por definición errático. Es individual; está tanto en el cerebro del emisor como en el del receptor. Venimos, en efecto, fácilmente, que el emisor toma la responsabilidad de la desviación e impone pues a su interlocutor realizar una reevaluación; pero este último conserva toda su libertad. Puede ignorar "azules ángelus" (es la reacción N°1) o rechazarlo (es la reacción N° 5). Puede corregirlo como un error (reacción N° 2). Pero puede también admitirlo. Si lo admite, puede considerar que esta predicación vale para él solo (reacción N° 3), como puede hacer de ello una ley universal (reacción N° 4). En fin, en su maniobra de admisión, el interlocutor tiene toda la libertad para calcular de ma-

nera diferenciada las nuevas relaciones entre las propiedades que es invitado a elaborar.

En el plano temporal, la reestructuración científica se define también como universal; es decir, que apunta a la permanencia. Por lo menos hasta que el nuevo recorte venga a relativizarla. Por el contrario, la reestructuración retórica se da como momentánea. Así, cuando Eluard escribe:

(7) Las estaciones al unísono,

la cualidad nueva de simultaneidad que se atribuye a la relación entre las entidades "estaciones" tiene sólo exis-

tencia en el momento de la lectura o de la rememoración del poema de Eluard. Fuera de esas circunstancias, nuestra enciclopedia continúa atribuyéndole la cualidad "sucesividad", de modo que si debo salir al invierno, aun con el corazón excitado por la poesía de Eluard, no dejaré de ponerme un liviano abrigo. El adagio según el cual hay ciencia sólo de lo general debe pues también extenderse al sentido temporal. Numerosos ejemplos históricos atestiguan que en el par estabilidad vs. inestabilidad (y especialmente en su hipótesis instantaneidad vs. permanencia) reside la oposición entre el sentido científico y el sentido retórico. Los sentidos metafóricos pueden en efecto socializarse a la larga, y a partir de ahí dar nacimiento a lo que se ha reconocido socialmente como ciencia. Pensemos en la teología: en universidades contemporáneas hay Facultades de teología; esto parece indicar que

para los responsables de la organización de las actividades que tienen lugar ahí, la teología constituye una ciencia cuyos conceptos pueden pretender a la universalidad. Pero otros, y lo sabemos, consideran que esos conceptos son del mismo tipo que los de la poesía. Podemos multiplicar los ejemplos de ese género: el materialismo dialéctico era antiguamente tema obligatorio en ciertas facultades, mientras que algunos no dudan en ver ahí una especie de teología. Conocemos, históricamente, muchos casos de enunciados que han sido antes objeto de una lectura estable, pero que son hoy objeto de una lectura inestable (es el caso de los textos religiosos leídos como poesía). Pero lo inverso es verdadero; predicaciones inestables en un momento dado, como "la tierra es redonda" o "la sangre circula", pueden ulteriormente ser objeto de un análisis que las hace estables.

Vemos pues que el par estabilidad vs. inestabilidad no está dado. Es la decisión de conferirle estabilidad o inestabilidad a un sistema lo que hace inclinar a éste del lado de la ciencia o de la retórica. Pensemos en enunciados como:

(8) Esto es mi cuerpo.

Fue, en ciertas épocas, la decisión de ver ahí una figura o no lo que hacía de su intérprete un ortodoxo o un herético. Un mismo enunciado puede corresponder a dos actos de habla distintos: un acto científico y un acto retórico.

La oposición estabilidad vs. inestabilidad presenta dos corolarios, sobre los cuales me extenderé ampliamente.

El primero es que, puesto que la ciencia es considerada general, perdemos ahí toda aprehensión fenomenológica de los fenómenos de los cuales ella se ocupa. Se invalidan los efectos de presencia inmediata. Todo el mundo puede ver caer manzanas, tomarlas de la cabeza, recogerlas, masticarlas. Pero cuando un Newton de-

duce la ley de atracción de las masas, el hecho de la caída de los cuerpos se aleja de nosotros, ya se trate de los frutos o de los banqueros de Wall Street. Inversamente porque es individual, la reestructuración retórica, ya sea que actúe en el campo estético o filosófico, apunta muy bien a asegurar esta aprehensión fenomenológica. Lo estético de la literatura ha tomado frecuentemente esa idea, hablando de remotivación de los signos con una fórmula con imágenes pero falsa.

El segundo corolario es que la estabilidad (permanencia + universalidad) hace las cosas comparables. Justifica la previsión que es una de las misiones que se asigna la ciencia. El discurso retórico sólo autoriza comparaciones en el instante. Destruye, pues, toda previsibilidad.

4.2. Restricción vs. multiplicación

La segunda oposición reside en el carácter autorregulado del discurso científico. Malthusien limita no el número de entidades que estudia, sino más bien el número de sus cualidades y el de sus relaciones. Y para eso, da reglas muy restrictivas. Son, por ejemplo, los principios de economía, de no contradicción, de tercero excluido, de biunivocidad. Con esas reglas rompe el sistema enciclopédico creado por la metáfora. Retomemos el ejemplo (6). Hemos visto que este enunciado establece la existencia de un universo conceptual estructurado de manera que "verde" se ha convertido en una subcategoría de "incolore"; y existe, de manera más general, la categoría "incolore coloreado". Esto aparece como una contradicción con relación al estado del sistema conocido, pero también a los principios del pensamiento científico tales como los hemos definido anteriormente. Pero insistamos una vez más sobre el hecho de que la oposición es de naturaleza pragmática. Se trata de normas del discurso (nivel *m*). Lo esencial, que se sitúa en el nivel superior *n*, permanece intacto. Los dos dis-

cursos crean oposiciones estructurantes.

Precisemos un poco esto. Podríamos creer que la oposición entre el discurso científico y el discurso retórico es una actualización de la oposición axiomático vs. no axiomático.

Los sistemas axiomáticos son plenamente tautológicos. Un axioma es un enunciado no indemostrable, pero que es aceptado sin demostración. Se admite que la ciencia es un conjunto de enunciados axiomáticos. Pero lo que casi no se ve, es que lo retórico y particularmente lo poético constituye también un conjunto de enunciados axiomáticos. La retórica se preocupa en efecto más de lo que se lo quiere admitir, de la coherencia inmediata de los enunciados. El discurso surrealista entreteje la metáfora; aun la fatrasía medieval recupera, gracias a la recurrencia de las mismas figuras de contradicción, una forma de coherencia (cf. Grupo μ , 1977). Existe, de todas maneras, entre discurso científico y discurso retórico una diferencia relativa a la axiomatización. Pero es una diferencia de actitud de los actores sociales. En el dominio científico, la axiomatización tiende a la universalidad. Ahí se respeta mejor el principio de la independencia de los axiomas (que no pueden contradecirse o derivar unos de los otros). En el discurso retórico, el sujeto puede pasar de un sistema axiomático asumido momentáneamente a otro, también temporario. Como vemos, encontramos aquí la primera oposición.

4.3. Verificabilidad vs. inverificabilidad

La tercera oposición es la siguiente: las categorizaciones científicas son verificables, no es el caso de las categorizaciones retóricas.

Por verificables podríamos primeramente entender que el enunciado científico y retórico no puede ser con-

frontado con la experiencia de la misma manera. Sabemos, en efecto, que la verificabilidad del enunciado científico se desprende de su carácter universal y previsible, y puede hacerse por vía de la experiencia. La experimentación consiste en verificar que una entidad dada posea la cualidad de previsible, es decir, la que su pertenencia a su categoría le ha conferido: "si todas las *x* son *p*, luego cualquier *x* será *p*". El examen permite afirmar la verdad o la falsedad de la aserción "todas las *x* son *p*." No podemos proceder de la misma manera con el enunciado retórico. Si de (5) inducimos que "todos los ángeles tienen un color", deberíamos poder someter cualquier ángel a un examen visual, que demostraría la falsedad de la aserción. Pero contrariamente a una idea extendida, las proposiciones retóricas no se definen por su falsedad. Podemos introducir la negación en el ejemplo canónico.

(9) Aquiles es un león,

lo que da (9') Aquiles no es un león. Esta negación suprime la contradicción y hace de él un enunciado verdadero, que hasta se emparenta con la tautología. Es ése el estatus que tiene el adagio célebre

(10) Ningún hombre es una isla.

Esos enunciados verdaderos (9) (10) continúan siendo, sin embargo, metafóricos, como aplicación del principio de cooperación. En efecto, si mi interlocutor se toma la molestia de afirmarme que un hombre no es una isla, o no es un animal, es que la posibilidad existía de que pudiera serlo. El enunciado prevé, pues, la posibilidad de atribuir la cualidad de insularidad o animalidad a la entidad *hombre*. (Observemos al pasar que cuando intenta clasificar los contenidos implícitos, la literatura lingüística desliza muy a menudo el sentido retórico entre los sobrentendidos. Pero observamos aquí que ese sentido puede ser considera-

de parcialmente como el presupuesto de "un hombre es una isla" y "ningún hombre es una isla" no tienen evidentemente el mismo sentido, el hecho mismo del sentido trópico se resiste a la negación, como se resiste también a la interrogación.)

El criterio de la verificabilidad como se desprende de la experimentación, no es pertinente para distinguir el discurso científico del discurso retórico.

Es necesario más bien pensar en una no verificabilidad o verificabilidad muy discursivas, que residen en el mecanismo de apropiación de los enunciados. En el universo científico, se hace un determinado uso de los enunciados: se rechaza un enunciado no verificable, y no puede en consecuencia modificar la enciclopedia; la ambigüedad de cualidad que se ha revelado insatisfactoria es abandonada, y se busca otra, que puede no tener nada que ver con la primera. En el uso retórico de los enunciados, la lectura insatisfactoria puede dejar igualmente lugar a una búsqueda de lectura más satisfactoria. Pero la diferencia está en que aquí la primera lectura puede servir todavía. Por muy no verificable que sea, un enunciado puede ser asumido, y modificar la enciclopedia.

Tomemos un ejemplo de Henri Michaux. Dirigiéndose a la desgracia el poeta declara:

(11) Soy tu ruina.

La palabra *ruina* puede tener el sentido de "acción de destruir" pero también el de "lo que es consecuencia de la acción de destruir". Esos dos sentidos permiten proponer dos paráfrasis diferentes de (11): (11') "Te destruyo" y (11'') "He sido destruido por ti." Diferentes, esas paráfrasis son al mismo tiempo antinómicas, puesto que el que habla es, en una hipótesis sujeto del proceso y en la otra hipótesis objeto del proceso. Como lo muestra la encuesta realizada con un centenar de lectores, el contexto inmediato no permite diferenciar. Pero cierto número de

esos lectores asumen simultáneamente las dos lecturas, aunque sean antinómicas. La justificación de ese hecho es el contexto más general de la temática de la obra de Michaux, en donde la destrucción y la derelicción van a la par con el rechazo.

En una palabra, el uso retórico de los enunciados es acumulativo; mientras que el científico es maltusiano: todos ellos llevan harina a su molino. Es doblemente polisémico: no sólo las unidades que armoniza pueden tener varios sentidos, sino también yuxtapone las lecturas; jerarquizándolas tal vez pero sin reducirlas a la unidad.

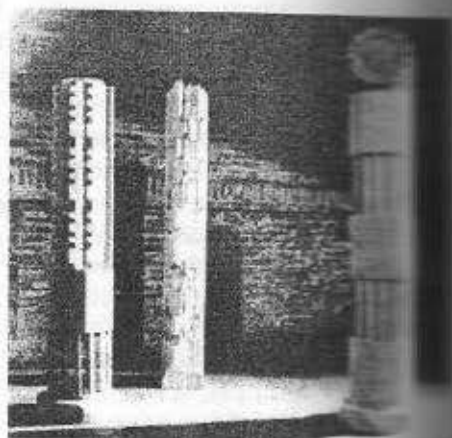
Más que las otras, esta última oposición es de tipo pragmático. Se percibe la reestructuración científica como asegurando una mejor captación de las cosas; se la vive a modo realista. La ciencia, como institución, está dotada de un elemento ejecutivo, externo a sí misma, susceptible de modificar la vida cotidiana de cada uno. La reestructuración retórica, en cambio, es vivida en el mundo fantasmal. Juega con el "como si", imita las *démarches* científicas y se propo-

ne nuevas categorías sin peligro y a título exploratorio.

Pero que estas oposiciones pragmáticas importantes no ocultan el profundo parentesco entre la *démarche* científica y la *démarche* retórica, parentesco que una semiótica cognitiva realza. Este parentesco, estrecho, Nietzsche ya lo había sentido:

¿Qué es la verdad? Una multitud moviente de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos; en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido poéticamente y retóricamente realzadas, transpuestas, adornadas y que después de un largo uso a un pueblo le parecen firmes, canónicas y limitativas. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que han sido usadas y que han perdido su fuerza sensible, piezas de moneda que han perdido su impresión y que entran a partir de ese momento en consideración no como piezas de moneda sino como metal. (*Le Livre du Philosophie*, París, Aubier Flammarion, p. 181-182. Citado por Jacques Derrida, 1972, p. 258-259.)

Las esculturas modulares de Nino Caruso¹



The memories space

Gillo Dorfles

Especialista en Crítica de Arte y Estética. Profesor de Estética en la Universidad de Milán. Ha dictado cursos, conferencias y coloquios en centros europeos y americanos.

Ha colaborado en las revistas internacionales *Casabella*, *Art d'aujourd'hui*, *The Studio*.

Autor de las obras *Discurso Técnico sobre las artes*; *Símbolo, comunicación y consumo*; *Naturaleza y artificio*; *El Diseño Industrial y su estética*.

Traducción

María Soledad Oyuela

La utilización arquitectónica de las estructuras modulares tienen una larga tradición. Los frisos de la Grecia Antigua, los precolombinos, los asirios y los egipcios se basaron a menudo en la repetición constante del mismo patrón o módulo.

Las estructuras modulares pertenecen a la arquitectura antigua del mismo modo que las más recientes realizaciones de acero, vidrio y concreto a los rascacielos contemporáneos y los ensamblados y enrejados de Waschmann o de Buckminster Fuller. No obstante, el mismo módulo raramente se presenta contrastando y a menudo es irreconocible en las versiones formales. Aparece ante mí como característica principal del trabajo de Nino Caruso. Es la cualidad peculiar que lo distingue de otros ceramistas, escultores o arquitectos que hacen uso de métodos similares en sus diseños. Esta cualidad permite y justifica su participación en proyectos arquitectónicos desde etapas tempranas.

Puede ser un muro de amplias particiones, un revestimiento metálico, una pantalla o el propio muro de sostén hecho de material cerámico especialmente reforzado.

Nino Caruso también realiza trabajos autónomos e independientes en el campo de la cerámica y de la "verdadera" escultura. Cuando digo verdadera escultura, me refiero ob-

viamente (a modo de mera aclaración semántica) a las estatuas antes que a las estructuras tridimensionales dependientes de la arquitectura o de interiores. No pretendo poner la actividad escultórica antes que el diseño tridimensional en general, puesto que el proceso técnico y creativo es idéntico, y las estatuas de Caruso son autónomas, realizaciones tridimensionales. Ellas muestran perfectamente la posibilidad de obtener amplios volúmenes que poseen una función arquitectónica a través de su adaptación al entorno y su eficacia escultórica.

La variedad de texturas, el juego de la luz en las cavidades, las pátinas de las bellas cerámicas o de materiales plásticos (FHP), todas estas cualidades generan efectos. En mi opinión, los aspectos más interesantes de estos trabajos escultóricos son tanto su carácter tecnológico como su naturaleza libre y fantástica.

Caruso tiene gran conocimiento, como pocos artistas, de los más íntimos secretos del arte cerámico. Esto le permitió, entre muchas otras cosas, establecer en Roma el prestigioso Centro de Piazza San Salvatore in Lauro, que ha recibido reconocimiento internacional. Artistas y especialistas de todas partes convergen en el Centro. La vía tecnológica de Caruso se basa en un método innovador que

¹ Artículo publicado en la revista "Ceramic. Art and perception", Nº 2, 1990.

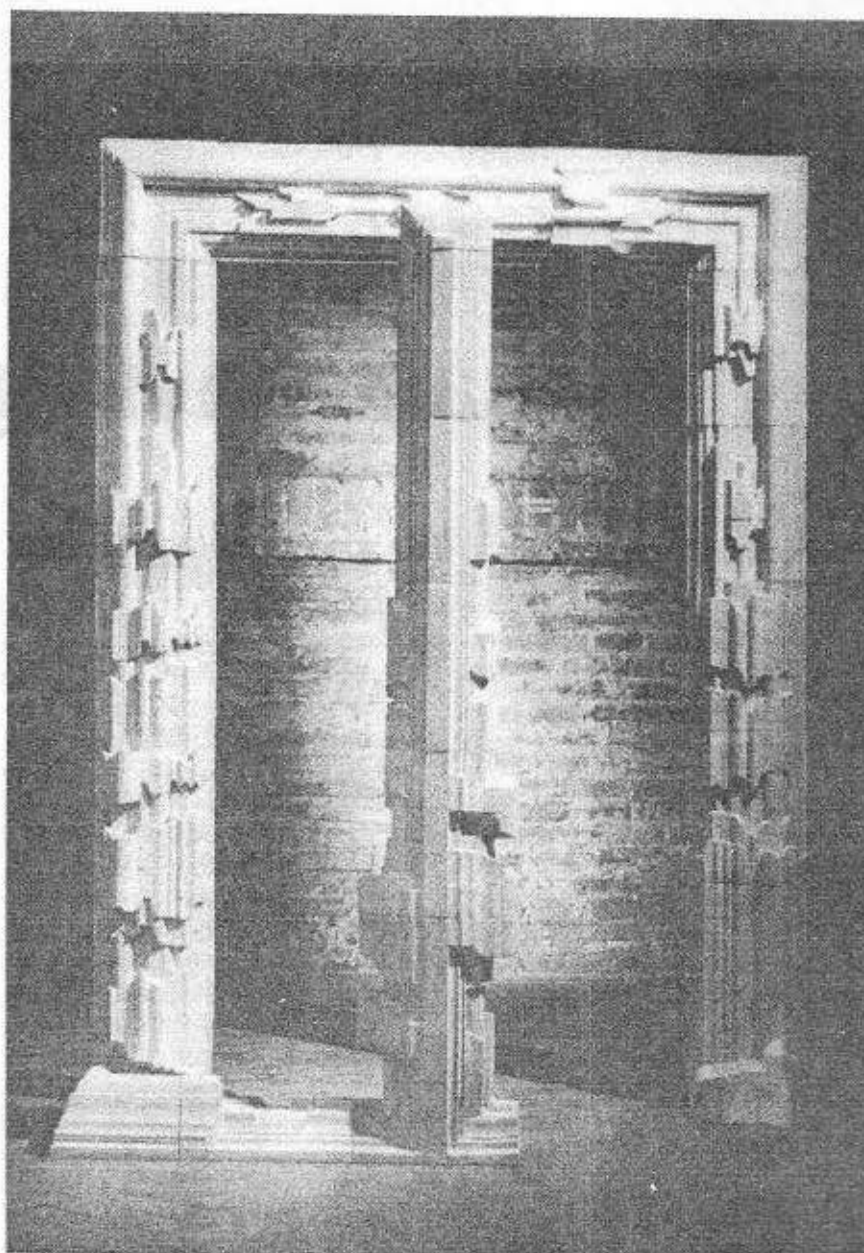
ha permitido una serie de nuevas realizaciones. Su fabricación incluye técnicas que son a la vez artesanales e industriales, próximas a las producciones masivas, típicas de nuestro tiempo.

Comenzando por el diseño conceptual que emplea el uso de bloques de resina de poliéster, obtiene de estos bloques un sistema de corte de láminas. Esto se logra seccionando la resina con un hilo incandescente a lo largo de varias direcciones, las que pueden ser geométricas y severas como onduladas e imprecisas. En este sentido, lo casual de estas líneas de sección generan un estricto contrapunto. Estas láminas, originalmente diseñadas en un sentido casual o libre, se tornan dependientes y equivalentes en su uso modular. La serie, obtenida de un bloque singular de resina de poliéster, siempre puede remitir al bloque original. Los modelos finales, que pueden ser utilizados en muros portantes o en esculturas, están hechos a través de técnicas usuales de moldeado cerámico. Los moldes de yeso se obtienen de las láminas originales de resina poliéster cortadas, y luego se rellenan de arcilla líquida.

Los relieves con revestimiento metálico de Nino Caruso presentan una curiosa y audaz variedad textural, una variedad hecha de profundas incisiones y rasgos ondulados. Estas planchas permiten una serie de conexiones, aún en los casos en los que hay grandes diferencias de una a otra en diseño y textura. Así se obtienen grandes esculturas a través del ensamblaje de módulos diferentes. Estos volúmenes alternan los más intrincados espacios texturales con áreas de silencio y quietud.

Estas estatuas poseen su propia *raison d'être*, aún hoy, en una era en la que el arte de hacer estatuas está muriendo. Estos trabajos son creados por una fantástica y autónoma inspiración.

El trabajo de Nino Caruso constituye un único ejemplar de interferen-



"Intinerari", 1991

cia y ósmosis entre el trabajo manual y la producción industrial, la experiencia tecnológica y la imaginación, los conceptos aleatorios y la realización meticulosa. Sus esculturas están lejos de la retórica usual de las estatuas antropocéntricas que invaden todos los espacios vacíos de nuestro entorno

urbano. Por el contrario, dan prueba de cómo es posible insertar en nuestros espacios urbanos contemporáneos nuevas estructuras, que son a la vez funcionales y placenteras, definidas o indefinidas, autosuficientes o estrictamente interdependientes de su contexto arquitectónico.

Grados de Iconicidad y Retórica de la Imagen

Raúl Moneta

Rector Organizador del I.U.N.A. Presidente de la Asociación Nacional de Facultades de Arte y Diseño. Profesor Titular de las cátedras Lenguaje Visual I a III y Pintura I a V en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Roberto Crespo

Docente en la cátedra Dibujo Básico II a V en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

María Bibiana Anguio

Docente en las cátedras Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos y Lenguaje Visual II, en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Martín Patricio Barrios

Docente en las cátedras Lenguaje Visual II y Taller de Diseño V en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Marina Burré

Docente en las cátedras Lenguaje Visual II e Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Introducción

La presente investigación fue motivada por la evidencia rotunda de dificultades en la articulación de conocimientos concernientes al funcionamiento de la imagen como modo comunicacional, observadas en los talleres específicos de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Si el actual desarrollo de las tecnologías de la imagen y de la producción estética se erigen en uno de los patrones básicos de nuestro contacto con lo real, resulta necesario un intento de superación de esas dificultades que se presentan en distintos niveles y ámbitos. La ampliación del dominio de las imágenes solicita de un sistema conceptual apto para su interpretación y transmisión de sentido más allá de las lecturas individuales o los grandes sistemas universalistas de interpretación (las lecturas simbólicas, por ejemplo el psicoanálisis), y para construirlo es necesario reconocer los diversos órdenes de factores que constituyen los frenos que hasta hoy dificultaron la enseñanza de lo visual en un grado de amplitud tal que permitiera analizar imágenes correspondientes a cualquiera de los estatutos que estas adquieren (imperativo-estético-expresivo-etc.).

Estas cuestiones nos llevaron a reconocer un tránsito implícito en los sistemas académicos de enseñanza

de la imagen desde la preocupación excluyente por los *grados de iconicidad* alcanzados por la imagen, donde la función de *presentación* y *mimesis* abarcaba el total de las conceptualizaciones hasta los intentos contemporáneos de una didáctica basada en la *retórica de la imagen*, donde el acento, sin olvidar el rol de la iconicidad, se pone en la función comunicativa, convincente y movilizadora de la imagen.

En primer término hemos recorrido las diversas metodologías que enseñaron imagen desde el S. XVIII hasta nuestros días, atendiendo a su situación histórica y los fundamentos filosóficos que las sustentaron, así como los factores que cada una privilegió y que se expresan aún hoy a través del vocabulario, diario o técnico, con que nos referimos a las imágenes y que como es sabido sostienen resabios ideológicos que muchas veces creíamos superados.

Por otra parte exploramos los presupuestos subyacentes en los planes de estudio en uso en las escuelas de arte del país, en cuanto al rol de la imagen y la capacidad consciente del productor de controlar sus efectos.

Finalmente consideramos los aportes de diferentes zonas del saber que confluyen en la constitución de un *lenguaje visual*, basado en la

incubación de la sensibilidad, complementada con el reconocimiento de los condicionamientos históricos en la circulación social de cada imagen y por último, presentamos las ventajas prácticas y posibilidades conceptuales de una construcción teórica que habilite a leer imágenes evitando los prejuicios y permitiendo un saber coherente y útil a la producción.

Modelos históricos de enseñanza de lo visual

La actual enseñanza de la imagen en las escuelas de nuestro país se encuentra influenciada por tres principales corrientes pedagógicas: 1) la academia de artes propia del S. XIX europeo, que transitó por el neoclasicismo y el romanticismo y luego absorbió el espíritu *revolucionario* del realismo y el impresionismo; 2) la estética derivada de las vanguardias artísticas europeas de principios del S. XX, llamada *postcubista* (aunque abarca influencias de la mayoría de las vanguardias formalistas sin restringirse al cubismo) que comenzó a tener predicamento en nuestro país a partir del regreso de los pintores argentinos de la *escuela de París* en los años 40; y 3) la corriente perceptualista que, con influencia de la psicología de la Gestalt, tuvo su antecedente en la escuela del Bauhaus en Alemania entre 1919 y 1933, y se difundió mundialmente después de la segunda guerra europea, llegando a la enseñanza en nuestro país en los años 50-60 con el trabajo de R. Arnheim como conceptualización fundamental.

Las Academias

Para mediados del S. XVII los teóricos franceses vendrán a sustituir a los italianos. Ya para 1662 se publica la *Idee de la perfection de la peinture...* y será en la academia donde en verdad se irá elaborando una doctrina sistemática del arte. Poco a

poco las academias irán adquiriendo mayor soltura en sus debates y conferencias con la intención de confectionar ciertas reglamentaciones para la enseñanza. Entonces será que la crítica a la obra individual irá abriendo paso a la discusión de problemas más generales respecto del color, del dibujo y de sus cualidades. Estas discusiones, para Gimpel, serán las que por primera vez en la historia, manifestarán tras una postura estética referida a las artes plásticas, una concepción política: el absolutismo y la razón en oposición al sentimiento. Y si la academia de Le Brun da a la pintura un lugar que jamás había tenido, Roger de Piles la llevará a un lugar donde la forma primará sobre el contenido, tal como había ocurrido en la Italia de fines del Renacimiento, tal como pasará desde fines del Siglo XVIII hasta nuestros días. De Piles juzgará a la pintura según criterios que nada tienen que ver con lo representado, lo hará con criterios de *composición, dibujo, expresión y colorido*. Esta tendencia de juzgar fuera del tiempo y la nacionalidad, irá creciendo hasta mediados del S. XVIII, donde se llegará a discutir el arte en abstracto. Desde entonces serán los literatos, quienes guíen los modos del pensar en las artes plásticas, en algún modo se igualarán poesía y pintura, asegurándole a ésta aquel estatuto intelectual que tanto ambicionó desde el Renacimiento.

Ya nacida la estética como disciplina autónoma, una interminable lista de filósofos reflexionarán sobre el Arte. Las teorías alemanas incidirán directamente en las nociones de arte, de la Francia del S. XVIII. El romanticismo alemán de fin de siglo, y el francés de principios del S. XIX, volverán a valorizar aquel ideal de artista del Renacimiento. Veremos que la academia de fin de siglo, todavía era una escuela de dibujo: "... dibujos que muestren las partes separadas de la anatomía... proporciones de cabeza... la copia

será la primer tarea, continuando con dibujo de figura, de las mas destacadas obras de arte, dibujos correctos de esculturas clásicas..." -escribe Sulzer en "Allgemeine theorie der bildenen künste". Parecería que apenas si ha cambiado la academia desde el quinientos hasta el S. XVIII: dibujar de dibujos, dibujar de modelos de yeso, dibujar del natural.

En los comienzos el romanticismo reunía sólo un pequeño número de literatos, pero en medio de los hechos que la despojan de la acción política, la burguesía se ve frustrada y recurre entonces a aquello misterioso, irreal, a lo fantástico, lo extraño. Se recluyen en sí, y darán paso a un nuevo modelo, cual es el del intelectual romántico, éste que condena a la razón y encuentra en el arte consuelo a su frustración. "No puedes aprender eso como una suma, el arte es libre, no está sujeto a ninguna enseñanza" dice Heinze, y Fridrich corona: "dejad que cada uno tenga su forma de hacer y su forma de expresarse".

De tal modo fustigarán los románticos a la Academia. El romántico pondrá al artista en la cima de la jerarquía social, le dará estatuto de semidios. Y nacerá pues, el *arte por el arte*, que será adoptado con gran entusiasmo por una generación de escritores neorománticos que se vieron decepcionados por las acciones de aquellos románticos que se habían comprometido ya con la burguesía, ya con el socialismo, y encontraron en los pintores el modelo de fidelidad a lo bello para transitar el arte por el arte hasta el S. XX donde encontrará su forma ideal.

La estética postcubista

Esta corriente es posiblemente la menos defendida en términos teóricos, la menos formalizada ya que se la encuentra, no en el programa orgánico de una institución fuerte sino en la enseñanza dispersa de una serie de pin-

tores-docentes que, mediante tratados, establecieron criterios evaluadores de la producción en términos del acuerdo o no con las pautas compositivas de un determinado estilo.

De estos, el que tuvo mayor peso didáctico en nuestro país fue Andre Lhote con sus *Tratados de la figura y el paisaje* de mediados de los 40.

En ellos el autor hace una lectura de la pintura de los grandes maestros desde el primer renacimiento hasta fines del S. XIX, aplicando los criterios compositivos de la pintura de Cézanne, a quien erige como máximo exponente de una plástica de "nuestro tiempo", haciendo hincapié en los aspectos más racionales de su pintura. De él toma el lenguaje y al usarlo como contralor de la calidad artística de pintores de otros contextos socio-históricos, se ve forzado a hacer traspolaciones que cuando no caen en el absurdo, se tornan absolutamente literarias. Pero su discurso tiene un costado seductor y tranquilizador, tal vez motivo de su amplia utilización didáctica, es el costado de las certezas que subrepticamente se vuelven intemporales y lo convierten en un recetario de la buena pintura, garantizando el *carácter plástico* (??) de la producción.

El peligro fundamental, a nuestro entender, de teorías como la mencionada consiste en la suposición incuestionada de que todos los usuarios de lo visual deban atenerse a un determinado código de validez universalizada desde la soberbia del gusto.

El racionalismo perceptual

Según Gropius la Bauhaus tenía como objetivo brindar una respuesta a como ha de ser formado un artista para ocupar su puesto en la era de la máquina, integrando el arte a la vida cotidiana. Este concepto, según van der Rohe, encierra la esencia de la repercusión mundial de la escuela.

Dentro de las aspiraciones artístico-vanguardistas encontramos empeños paralelos a la Bauhaus en el grupo holandés *de stijl* y en el arte de la revo-

lución rusa. Así mismo las ideas fundamentales de la Bauhaus hallaron una nueva materialización en la Escuela Superior de Ulm durante los años 50 y 60. Entre los conceptos fundamentales esgrimidos por Gropius encontramos "el final de la vieja imagen dual del mundo (el yo en oposición al todo)" y "una nueva unidad que entraña en sí misma el equilibrio absoluto de todas las tensiones opuestas". Afirmaba que el arte como lujo fue un concepto generado por la academia, cuyo producto final era el arte por el arte.

En cuanto a la metodología de enseñanza de la Bauhaus, Gropius dijo "...la importancia de la pedagogía de la Bauhaus no residía en la promulgación de un concepto absoluto estilístico, sino en un nuevo comportamiento intelectual que debía proveer al creador de nuestro entorno de un modo de trabajar y de pensar objetivo desarrollado a partir de raíces elementales, articular su iniciativa artística espontánea en la vida de la comunidad y preservarle de la propia arbitrariedad...nosotros intentamos situarlo sobre una base sólida procurando familiarizarlo con principios objetivos de validez universal que están en las leyes de la naturaleza y en la psicología del hombre".

Estos conceptos se emparentan con las posturas posteriores del perceptualismo científico basadas en la psicología de la Gestalt y desarrollada por Arnheim en 1954 en *Arte y percepción visual*, donde haciendo un análisis de los elementos plásticos desde un criterio perceptual universalista ajeno a la dimensión del sujeto en su contexto, prioriza el aparato fisiológico de la visión por encima de los procesos históricos y culturales.

El misticismo de Kandinsky y Klee

Desde una oposición fuerte hacia la filosofía materialista que reconocen como no superada en su época, Kandinsky y Klee detallan en escritos impregnados de una profunda concepción mística sus posturas acerca del arte.

El primero señala en *De lo espiritual en el arte*, de 1910, una esquemática representación de la vida espiritual: "un triángulo en movimiento continuo rotatorio y ascendente, dividido en varias secciones, de modo que lo que en un momento se encuentra en el vértice superior, en otro se hallará en la sección siguiente. En cada sección hay artistas que son los encargados de proveer el pan espiritual. Cuando el artista da obras impuras, el movimiento del triángulo se hace más lento, y en el caso de que se trate de artistas de la sección superior el retraso traduce en decadencia del mundo espiritual...el arte pierde su espíritu".

Paul Klee coincide con Kandinsky en que el arte debe llevarse a cabo desde la necesidad interior, enunciada en los siguientes términos: "la necesidad interior tiene su origen y está determinada por tres necesidades místicas: 1. el artista como creador ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad) 2. el artista como hijo de su época ha de expresar lo que le es propio de ella (elemento del estilo) como valor interno constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país 3. el artista como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio del arte en general (elementos de la pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte es ajeno al espacio al tiempo". Ambos coinciden también en que necesariamente el arte debe ser abstracto ya que un alejamiento de los objetos materiales posibilita un acercamiento mayor a la esencia misma de las formas cuya selección se realiza por el principio de necesidad interior antes mencionado. La obra pictórica, según Klee debe evitar el uso de materiales tangibles como madera y metales, entre otros, en beneficio de los datos ideales como la línea y el color; junto con este principio jerarquizan el concepto de intuición al que Kandinsky se refiere en varias oportunidades, señ

lando en una de ellas: "en arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por intuición y más aún cuando se inicia un camino... es la intuición quien da vida a la creación". Esta exaltada defensa aparece casi como opuesta a la necesidad de recurrir a la matemática y la física que ambos autores recomiendan para asegurar el rigor de la objetividad y la lógica; sus leyes deberán ser acatadas aunque transgredidas en todos los casos en que no convengan a las necesidades del cuadro. En este sentido el análisis de los elementos plásticos y su comportamiento fue caracterizado por ambos autores, siendo Kandinsky quien propone el desarrollo de una "ciencia artística" tendiente a sistematizar estas cuestiones.

Por lo antes expuesto consideramos necesario destacar que en primer lugar, por la explícita intención de jerarquizar la imagen abstracta en desmedro de las asociaciones propias que conlleva la representación de objetos, la comprensión de las obras quedaría circunscripta sólo a aquellos que compartan esa particular sensibilidad de percibir propuesta por Klee y Kandinsky, frente a los despojados elementos plásticos, y en segundo término, que esta comprensión no contempla la carga de sentido que los objetos y la representación de los mismos impone en los sujetos sociales.

El lenguaje visual como propuesta

A partir de la ampliación del estudio de los fenómenos comunicacionales al campo de las imágenes propuesto por Barthes en 1964 y complementada por nuestras experiencias didácticas en las artes visuales, comenzó a formalizarse a fines de los años 70 el *lenguaje visual* como nueva propuesta pedagógica que privilegia la función comunicacional de la imagen absorbiendo aportes de la psicología, la teoría de la comunicación, la sociología, la estética y el análisis del discurso.

La idea madre, diferenciadora respecto de todas las demás, en un punto semejantes a pesar de las distancias que separan entre sí al perceptualismo del misticismo, el postcubismo o los academicismos, consiste en la noción de que la percepción de las imágenes constituye un fenómeno social, siendo los estímulos entidades del mismo orden. Con *social* queremos indicar que aquello que se da a ver está incluido en una trama particular, homogénea -con las necesarias reservas- con la instancia que lo percibe. Toda percepción es situada y todo lo que se percibe es una cosa situada; en tanto humanos percibimos desde el entramado de determinaciones que llamamos cultura. En este sentido concebimos el lenguaje visual con el objetivo de familiarizar al estudiante (en los aspectos analítico y de destrezas) con los procedimientos de que se valen las diferentes modalidades de lo visual para producir sentido. Entendemos como procedimiento no a la aptitud técnica para el manejo de un material sino al reconocimiento e identificación de las operaciones que organizan un campo perceptivo particular. Dichas operaciones, como se sabe, articulan la facultad de percibir con el campo de los reconocimientos sociales, constituyendo de esa manera diferentes grados de codificación. Es decir, los modos de consenso que hacen posible la comprensión o el contacto, fuente finalmente de la emoción estética o del efecto comunicacional son códigos que afectan un alto grado de inestabilidad tanto temporal como espacial. La atención a este último inconveniente tiende a objetivar, dentro de lo posible, los comúnmente llamados contenidos estilísticos de la práctica visual con el propósito de evitar los estereotipos en la formación.

La nueva propuesta, se define entonces como una enseñanza del lenguaje visual abarcativa y superadora (en tanto contiene aportes de diversos campos, con el propósito de trascender a las subjetividades ya señaladas), que pretende sintetizarse en los siguientes puntos:

a) carácter unitario de la enseñanza del lenguaje visual (porque su aplicabilidad es válida para todas las disciplinas vinculadas a la imagen);

b) ampliación y superación del perceptualismo, ya que lo completa, pero sujeto esta vez al contexto socio-cultural del emisor/receptor;

c) despliegue del campo de estudio sobre múltiples producciones visuales: el alumno capacitado bajo esta forma de enseñanza accede al análisis y a la comprensión de piezas de su disciplina específica, así como de otras cuya práctica no ejercita;

d) valoración del consenso grupal: sólo se convalida aquel sentido de la imagen que es acordado mayoritariamente por el grupo (alumnos y docentes de la clase), evitando las interpretaciones meramente subjetivas;

e) potenciación de la capacidad para interpretar y actuar sobre la experiencia y cultura visual propia, atendiendo su entorno, reconociendo el carácter particular del mismo;

f) no privilegio ni sectarización sobre forma estilística alguna: se intenta desarrollar una actitud crítica y analítica en relación al conjunto de los estilos.

Finalmente, el seguimiento de estas consignas, experimentado en la práctica áulica durante más de una década, ha posibilitado observar el crecimiento de las posibilidades de los estudiantes, tanto para expresar en la imagen propia el mensaje con los modos de representación más adecuados para enfatizar su sentido, como para leerlo en las ajenas.

Escultura y ambiente en espacios abiertos

Enrique F. González De Nava

Profesor Superior en Escultura - Facultad de Bellas Artes UNLP.

Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Escultura Facultad Bellas Artes UNLP y es integrante del equipo de investigación "Técnicas y normas de conservación, restauración y emplazamiento de esculturas y monumentos".

La escultura en *espacios abiertos*, *escultura en espacios exteriores*, o escultura al *aire libre*, como se la denomina en ocasiones, no es necesariamente escultura *urbana* o de propiedad y carácter *público* aunque, en numerosas ocasiones, desde la prehistoria hasta nuestros días, funciona en territorios o espacios *comunitarios*, *comunales* o *públicos*. Los *espacios abiertos* no son tampoco, necesariamente, *espacios públicos*, abiertos a la libre circulación. Sin embargo, así se trate de escultura *comunal*, *urbana*, *pública*, *privada* o *semipública* en lo atinente a su origen, su propósito, su propiedad y su carácter, el hecho de funcionar a la intemperie y ser, por lo general, objeto de la mirada *distante*, a la vez que *próxima* de los usuarios, conduce desde un principio a los escultores de cualquier época, lugar y tendencia, a considerar al paisaje, el sol, la lluvia y el viento, la temperatura y la humedad, al entorno inmediato o *sitio* y el entorno distante u *horizonte*, lo construido y el contexto social, en fin al *ambiente* en su globalidad con sus tres aspectos superpuestos de *naturaleza*, *sociedad* y *cultura*, como factores o condiciones a integrar no sólo en la *factura material* de la obra, sino también en la *configuración*, el *color* el *tamaño*, el *carácter*, el *peso* y el *emplazamiento* de la misma. Estas consideraciones son pertinentes, tan-

to en el caso de los trabajos diseñados para un sitio determinado como en el caso de la determinación posterior del sitio: instancias ambas, donde suelen complementarse bien o mal, con acuerdos y desacuerdos, los actores intervinientes en el proceso: los gestores del proyecto (comitentes, donantes, autoridades, la comunidad misma); arquitectos paisajistas, ingenieros y naturalmente escultores.

La escultura en espacios abiertos como tal, ha recibido poca atención por parte de los historiadores del arte, y creemos que merece constituirse en un *objeto* de indagación, teniendo en cuenta su larga existencia y la vitalidad actual de la misma. Numerosas ciudades del mundo, no exclusivamente capitales y metrópolis, están renovando su ambiente con la presencia, en sus espacios públicos abiertos, de nuevos emplazamientos acordados con una sensibilidad *contemporánea*. Existe la opinión de que hay verdaderos logros en términos de configuración, factura técnica y emplazamiento en relación con el entorno y también en términos de *contemporaneidad*... Este factor, *contemporaneidad* es un tanto equívoco, difícil, discutible y relativo, sin embargo es fundamental.

¿Cabe esperar que las sociedades actuales, sometidas todas a un proceso de *transformación*, marea u onda que derriba fronteras ideológicas, co-

merciales, culturales y étnicas se conformen, en la medida en que demandan la presencia de escultura como espejo para mirarse y riqueza para exhibir con la *escultura patrimonial* heredada y con los tipos de *estatuaria* de la tradición europea clásico-barroca? La *escultura patrimonial* merece ser atendida, conservada y protegida como un conjunto de hitos estéticos e históricos heredados y las prácticas tradicionales de la *estatuaria*, aún gozan de demanda cuando se requiere un *monumento conmemorativo* para venerar una "personalidad" histórica ejemplar, política o religiosa. Pero hay un vasto campo de experiencia (el mayor dentro del campo total de la experiencia) que sólo puede ser simbolizado con *íconos* forjados sin mirar exclusivamente hacia atrás. Incluso el *monumento conmemorativo* cuando no se refiere a una "personalidad", sino a una entidad anónima colectiva o impersonal como "El Soldado Desconocido", "Los Caidos en la Guerra", "Las Víctimas del Genocidio" o "La Fraternidad Humana", no requieren necesariamente un lenguaje figurativo, menos aún un *naturalismo idealizado*, ni tampoco un *simbolismo heráldico*. ¿Y por qué no, también, cuando se refiere a una "personalidad"? Si la "personalidad" no tiene nada que ver con "el culto del jefe" o "del héroe bueno, grande, justo, valiente y generoso" o con la veneración popular y la beatificación, ¿por qué habría de recurrirse al *naturalismo idealizante*?

Tampoco se ha prestado mucha atención a la escultura *exenta* emplazada en espacios abiertos, un fenómeno cultural que, observado desde los últimos años del siglo, exhibe una acumulación importante de experiencias.

La escultura estéticamente *exenta* es un desarrollo relativamente nuevo en la historia del arte y está muy ligada a la gestación, durante el *Renacimiento* del "objet d'art", el *objeto artístico u obra de arte*, destacado y separado, física y estéticamente de la

estructura del edificio, transportable y enajenable. Forma parte, por consiguiente del *Renacimiento del Humanismo Greco-Romano*, del individualismo y la economía de mercado capitalista y del proceso de secularización de la experiencia histórica que conduce a la disolución del principal monumento arquitectónico, el *templo*, un complejo de arquitectura y escultura, concebido tradicionalmente como una *suma simbólica del mundo*, una imagen del mundo, la interdependencia dinámica del cielo y la tierra y de todos los seres incluyendo al hombre. Los antecedentes prehistóricos de la escultura *exenta* se pueden rastrear en monumentos arcaicos tales como el *Menhir*, el *Poste Totémico* y el *Intihuatana* Inca; siempre y cuando no identifiquemos a la escultura exclusivamente con las formas figurativas.

La escultura *exenta* emplazada en espacios abiertos, que suele ser de tamaño, aunque no siempre de *carácter monumental*, forma parte coherente, sin embargo, de nuevas concepciones urbanísticas y paisajísticas, tales como *plazas, jardines, parques y avenidas*, donde se exponen públicamente y de manera estratégica, los valores encarnados en los paradigmas cívicos de manifiesto contenido secular y político tales como príncipes, héroes y conductores. De Egipto a Grecia, de Grecia a Roma, de Roma a Italia y Francia Renacentistas, se produce un proceso por el cual lo *Hierático* va cediendo paso a lo *heroico*. La *Estatua Ecuestre* y *L'arringatore* (el orador, el tribuno o el que arenga a las masas) son dos típicos exponentes del ciclo *Renacimiento-Barroco* que se prolonga hasta nuestros días. También se observan *figuras alegóricas*, por ejemplo de la Autonomía Comunal, de la Independencia Nacional; *figuras mitológicas ornamentales* en jardines, parques, plazas y paseos, ubicadas en estanques, fuentes y cascadas, senderos y perspectivas y en los recintos formados por la vegetación con su follaje, sus

claros y espesuras. Al lado de las *figuras heroicas y alegóricas* (siempre de carácter nobiliario) y de las *figuras mitológicas ornamentales* debe colocarse un "sistema", la *f fuente*, de gran importancia para la escultura urbana. En nuestra época y como derivación de los tipos renacentistas y barrocos, la escultura contemporánea tiene ocasión de exhibirse en emplazamientos fijos o temporarios en lo que ha dado en llamar *Museos de Escultura al aire libre o Parques de Escultura en espacios abiertos*.

Existe actualmente una modalidad de gestión para dotar a un ambiente urbano con la presencia de escultura realizada por artistas contemporáneos que, a diferencia del encargo oficial o privado para un *sitio* determinado, suele reunir a un grupo de escultores en un *simposio o encuentro* de duración variable (entre diez y treinta días) dotándolos de materiales, herramientas y comodidades para adquirir en poco tiempo y a bajos costos, una cantidad considerable de obras que habrán de emplazarse en un área determinada o diseminadas estratégicamente por toda una ciudad. Esta modalidad es inaugurada por los norteamericanos, por lo que sabemos, a fines de la década del sesenta y desde entonces viene siendo adoptada por muchas comunidades de distintos países, entre ellos la Argentina.

Los *parques o museos de escultura al aire libre* están ubicados, en ocasiones, en los espacios exteriores de una institución, como ser un *museo* de artes o ciencias, o el *campus* de una universidad; en otros casos en un *sitio* o área parquizados situados dentro o cerca de una ciudad, destinado al paseo, al descanso y a la recreación visual; por último las esculturas pueden aparecer diseminadas por toda la ciudad, con sus *sitios*, zonas y barrios de acuerdo a alguna estrategia relacionada siempre con el enriquecimiento sensorial y simbólico del ambiente público de uso cotidiano; su sistema de circulación con la escultura funcionando como *hito*

referencial o como *ornamento*; sus paseos y los lugares de fuerte interacción social pero también su periferia y sus zonas humildes y, desde luego, sus avenidas de conexión con las rutas interurbanas, las entradas principales y los puntos de articulación. En ambos casos, el *museo* y la *ciudad*, las esculturas están totalmente expuestas a la erosión de la intemperie y a la erosión social... por consiguiente, su buen "uso" depende de la *apreciación* colectiva y de la estrategia de su emplazamiento que busca adecuaciones entre escultura y entorno, tratando de complementarlos y evitar *incompatibilidades*.

El mantenimiento y la preservación de las esculturas y monumentos en espacios públicos abiertos es todo un problema, al igual que los nuevos emplazamientos, de *estética ambiental*, relacionado con la organización o la degradación del ambiente en el ecosistema cultural. Los espacios exteriores institucionales (museos, universidades, escuelas, etc.) suelen estar cerrados perimetralmente, con lo cual se evita mejor la *intromisión*, el *vandalismo* y el *robo*. La intromisión puede ser una simple equivocación sin mayores consecuencias: no se encuentran el objeto apropiado, en el lugar apropiado con la persona apropiada... el *vandalismo* en cambio, es una agresión degradante que manifiesta incompatibilidades diversas: culturales, sociales, políticas; el *robo* es planificado y obedece normalmente a fines comerciales. Como todo emprendimiento, la instalación de un parque de esculturas implica, también, un cálculo de costos y beneficios. En todos los casos un emprendimiento de este tipo apuesta al enriquecimiento del ambiente que quiere decir, en términos "científicos", un incremento en el plano *sensorial* y en el referencial o *simbólico* de la vida colectiva.

Hoy en día la escultura, la más "plástica" de las artes del espacio, un arte de formas sólidas, ha sido refor-

mada y transformada en virtud del impacto múltiple de un ambiente condicionado por la ciencia y la tecnología, produciendo desarrollos que van más allá de la escultura tal como se la considera tradicionalmente. Sería extraño, entonces, que las comunidades, concretamente las *ciudades* que renuevan su ambiente con la presencia de escultura, no exhiban monumentos cualitativamente contemporáneos y en particular, escultura de concepción *exenta*, es decir, de libre desarrollo en el espacio, figurativas, abstractas o "concretas", multiorientadas, no adosadas ni subordinadas a un receptáculo o soporte arquitectónico aún considerando que muchas de ellas son de "concepción arquitectónica"; más aún, con una concepción del espacio que, al tiempo que lo ocupa, lo involucra, señalándolo y, en cierto modo, creándolo. En este sentido Buenos Aires, desde el momento en que apunta a ser una *metrópolis* contemporánea, revelaría atraso, poca discriminación o indiferencia. Existe en el ambiente una opinión bastante generalizada de que los emplazamientos de los últimos veinticinco años dejan mucho que desear, tanto en calidad como en adecuación al contexto.

No siempre el escultor actual tiene en cuenta, al diseñar, los diversos factores entrecruzados que intervienen en espacios abiertos. En ocasiones se puede percibir poca conciencia en lo que hace a configuración, escala, peso, estructura técnica, vistas y orientaciones en relación con el entorno inmediato o con la totalidad del ambiente. Estas *deficiencias*, sin embargo, no son adjudicables exclusivamente al escultor, por cuanto éste está condicionado precisamente por el *ambiente* en todos sus aspectos, y muy especialmente por el entorno social, por el apoyo que le brinda y sobre todo por la calidad de las propuestas, demandas y exigencias que le plantea. El ambiente en su totalidad, el contexto social en particular,

constituye el sustento del artista, su alimento y su estímulo. El rol del grupo que gestiona y controla el trabajo es fundamental, y lo mismo vale para los donantes, pero también lo es el de los arquitectos encargados de instalar el trabajo y definir el entorno inmediato. No sólo el escultor diseña, en ocasiones, acontextuadamente; en algunos casos escultores y arquitectos parecen competir, diseñando por "separado" en lugar de coordinarse. No fue por cierto, el modo en que trabajó Bourdelle cuando diseñó el "Alvear"...

El arte es *riqueza*, aunque no necesariamente lujo y ostentación, y cabe desear que un emplazamiento de escultura no esté por debajo del nivel estético actual o potencial de un ambiente dado; debería enriquecerlo complementándolo en un sentido *armónico* o, por el contrario, agregando una nota disonante, incluso antagónica, que modifique la lectura del ámbito en el que se inscribe en un sentido vitalizador o transformador. No toda relación puede o debe ser armónica o equilibrada en el sentido "clásico" de estos términos. Las relaciones escultura-entorno forman parte del diseño y la construcción del ambiente humano en su doble aspecto *funcional* y *simbólico* y están en estrecha relación, por consiguiente, con la arquitectura y con el planeamiento urbano. No se puede decir, sin embargo, que los arquitectos y los urbanistas actuales, ni la gente en general, consideren a la escultura, en cualquiera de sus formas, como un elemento necesario en la organización del ambiente, así se trate de espacios interiores como de espacios exteriores. Salvo excepciones, la escultura está ausente o es invitada a integrarse *a posteriori*. Esta situación deviene desde la disolución del *monumento*, ese complejo arquitectónico-escultórico que respondía a temas que han perdido vigencia tales como *templo*, *palacio*, *villa*, *ayuntamiento* y otros, y a la concentración en temas nuevos completamente laicos, liberados in-

cluso a la religión del Humanismo, tales como *fábrica, oficina, almacén, depósito, escuela, unidad colectiva de vivienda, etc.*; en definitiva a las nuevas tecnologías de producción industrial y a la producción de elementos estructurales totalmente depurados de cualquier ornamentación excedente; es decir, a la disolución de las sociedades tradicionales, feudales y aristocrático-cortesanías con sus tradiciones místico-religiosas y su sistema de producción básicamente artesanal y la instalación definitiva de la sociedad burguesa, financiera, comercial e industrial; la explosión demográfica de las ciudades y la ruptura de las formas y de todas las escalas conocidas.

La educación general y especializada tiene un papel fundamental en todo esto. La formación de escultores y arquitectos no contempla la posible cooperación entre ambas disciplinas, y menos aún lo mucho que se implican mutuamente. Hay casos, desde luego, que escapan a la pauta general. Por su parte, la conciencia de las comunidades y más aún de las autoridades comunales que emergen de ellas, también condicionadas por la educación general de corte aún científico-positivista, técnico y comercial, varía de acuerdo a la existencia o no de una tradición orientada hacia el cuidado y el enriquecimiento del ambiente público, concretamente de la *ciudad* con todos sus componentes, entre ellos los monumentos y esculturas patrimoniales y todo aquello que en su carácter de *escultura pública*, se vaya incorporando; pero también las extensiones de la ciudad como *parques periféricos*, rutas y caminos, etc.; en fin, los múltiples *sitios* donde eventualmente pudiera existir, o ser demandada la presencia del un trabajo escultórico. En este sentido, hay ciudades que exhiben una larga tradición en el cultivo de lo que podría denominarse *la estética del ambiente*, relacionada con sus orígenes; otras, en el extremo de una escala posible, completamente indiferentes. Las investigaciones de Lewis

Mumford aún tienen mucho que enseñar al respecto.

No es fácil formar un criterio que explicita *normas y técnicas* para la *preservación, el emplazamiento* y la eventual *restauración* de esculturas y monumentos en espacios públicos. En ocasiones, la ingenua buena voluntad del personal a cargo de sitios y monumentos históricos o, simplemente patrimoniales, empleados de un municipio, causa estragos en la superficie de las esculturas tratando, por el contrario, de conservarla...; en otros casos, los "profesionales" que detentan cargos en una comuna, producen modificaciones en un ámbito determinado, como ser parques, plazas y paseos, interviniendo todos sus componentes (vegetación, niveles, senderos, esculturas, entorno, etc.) sin recurrir a la necesaria consulta interdisciplinaria, produciendo verdaderos atentados al ambiente, algunos con características irreversibles. Mucho más difícil, sin embargo, es orientarse en lo que hace a nuevos proyectos de emplazamiento. No debemos conformarnos con enunciar, como hicimos anteriormente, que la escultura en espacios abiertos forma parte del diseño y la construcción del ambiente social humano. Las palabras *diseño y planeamiento* actúan en la conciencia como palabras "mágicas", portadoras de una, quizás, excesiva aura de prestigio. En el presente contexto se refieren a la conciencia progresiva, pero siempre incompleta y parcial, de los factores que entran en juego en un proyecto de esculturas para espacios abiertos o al aire libre y de ninguna manera a un método o reglamentación externa que asegure el acierto o la adecuación de un emprendimiento. Desde un punto de vista "escultórico" y "ambiental" creemos, fundamentalmente, que la conciencia de los factores que entran en juego en el proceso de proyectar, aumenta las posibilidades que tiene el producto de enriquecer el ambiente plástica y simbólicamente, con lo cual se apunta a la formación de una con-

cepción o *criterio*. Se puede alegar que tal *criterio* no existe, que todo es cuestión de *voluntad* y de *oportunidad* y estas obedecen a *intereses* y que, en todo caso, estos intereses están condicionados por *gustos* y *modas*. Obviamente, en un ambiente plural, conflictivo y caótico como suelen ser, en distinto grado las ciudades metropolitanas actuales no se puede hablar de un *estilo*, un *lenguaje común*, al que todas las actividades artísticas se remiten y por el cual permanecen unidas, porque eso ya no existe... Un criterio que no tuviera en cuenta la complejidad y la fluidez de la situación contemporánea sería, o una simulación, o un puro dogmatismo.

El lamentable intento, hace unos años, de emplazar un busto del pintor-escultor colombiano Botero en la plazoleta del Monumento a Alvear de Bourdelle, despertó tan vivas reacciones que demuestra, aún por la negativa, que tal *criterio* existe aún cuando no esté codificado. Las reacciones de entonces permiten observar dos vertientes que pueden actuar separadas o combinadas: una *tradicional* que se apoya en normas establecidas, por ejemplo el conocimiento de los *estilos* y de la *pureza* estilística, el culto de valores establecidos, la conservación de las obras y los sitios consagrados por una tradición consciente; la otra es *intuitiva* y se apoya en una actitud abierta a la experiencia; es flexible, estratégica y táctica, es renovadora e innovadora, es consciente de la complejidad de la situación actual y de la necesidad de respuestas creadoras ante los desafíos y las oportunidades, está dispuesta a compatibilizar lo aparentemente incompatible. Ambas actitudes pueden manifestarse por separado o en combinación. En el caso que nos ocupa ambas actitudes o "criterios" rechazaron la intervención (oficial) como una ocurrencia inoportuna, una interferencia, una gruesa intromisión en un ámbito integrado de un objeto escultórico innecesario y de dudoso valor en el terreno o espacio propio

de una escultura y un complejo monumental indiscutidamente valioso y singular; en resumen: intromisión, interferencia, incompatibilidad...

El criterio tradicional es bueno para la conservación, el criterio intuitivo es apto para la variación, el pluralismo, la compatibilización y la innovación. Hay que acceder a ambos y aprender a ejercitarlos alternativamente y en forma combinada, siempre va a haber sin embargo una tensión entre ambos y un conflicto latente.

De cualquier modo que se lo mire es difícil formarse un criterio en medio de un proceso de transformación plagado en su superficie visible con signos de una profunda inestabilidad. Para dar un ejemplo: la premura social y política con plazos perentorios y bajos presupuestos, por dar "respuesta" oportuna a la "demanda" que plantean tanto los acontecimientos actuales como las deudas "históricas", van poblando los sitios urbanos con "recordatorios" y "homenajes" de dudosa calidad plástica y espacio-ambiental.

Siempre formamos parte de algún ambiente, donde vivimos, donde habitamos, aunque sea transitoriamente, alrededor nuestro se configura un entorno estable o inestable, familiar o extraño, acogedor u hostil, conocido o desconocido. Desde el más elemental nivel de supervivencia, hasta el más elevado nivel de vida siempre estamos leyendo, explorando y ordenando el entorno, tratando de localizar o realizar los entes y los signos necesarios para nuestra supervivencia, para nuestros propósitos o para nuestros deseos, los signos de la pertenencia o de la identidad, nuestro territorio y nuestra gente o los territorios ajenos o desconocidos; constantemente estamos tramando y destramando nuestro ambiente sobre la urdimbre dada en principio por la naturaleza y luego también por la sociedad y la cultura.

Pero el ambiente tiene vida

propia y nos habla, nos envía permanentemente mensajes en códigos múltiples, físicos, biológicos, sociales, culturales y metafísicos cuyas claves debemos aprender a descifrar para poder orientarnos y la presencia de escultura en el ambiente presume ser un factor de orientación en tanto caracteriza a un sitio por la significación que irradia y es, a su vez, caracterizada por el sitio en virtud de una percepción circular de mutua transferencia; un texto, diríamos ahora, dentro de ese texto mayor que es el ambiente. Entre tanto, el ambiente hoy en día, para un número creciente de personas ha pasado a ser, con una presencia y una fuerza nunca antes conocida, ni en Babilonia, ni en Tenochtitlán, ni aún en Roma Antigua, la ciudad, la ciudad y sus extensiones, y la informe mancha suburbana, con su sistema ramificado de rutas y caminos y las poblaciones satélites que va fagocitando.

En esta situación la escultura, arte de origen prehistórico, ligado como todas las artes al culto de las creencias a través de la celebración del mito y desempeñando un rol central en el sistema de comunicación de sociedades de estructura comunitaria y, desde el punto de vista de las escalas actuales, más bien pequeñas; la escultura, decíamos, persiste adaptada y transformada, logrando con frecuencia situar trabajos, tanto en espacios interiores como en espacios exteriores, que podrían colocarse en continuidad, creemos, con la mejor escultura del pasado. Desde luego esta no es más que una opinión. Más aún la "escultura" como tema, es también un pretexto para reflexionar sobre nuestra situación desde algún ángulo o punto de vista tan, en principio, relevante como cualquier otro.

Ambiente es una palabra moderna que significa medio que nos rodea y nos contiene y, por cierto, es la ocasión de recordarlo, se extiende mucho más allá de lo inmediato, palpable y visible; implica estructuras y

procesos no accesibles a la percepción inmediata. Como concepto llega hasta donde cada individuo, grupo y sociedad es capaz de ver. El hombre vive dentro de su visión, en el sentido de concepción y el alcance de la visión humana, hasta la irrupción de la modernidad pretendía abarcar el cosmos. El hombre habitaba dentro de un cosmos viviente con una estructura estable, ordenada jerárquicamente, que revelaba un proceso cíclico eternamente recurrente de vida, muerte y resurrección fundamentalmente orgánico; o, con el Cristianismo, dentro de un proceso único, una única historia universal, con un origen común y un destino convergente común a todos y que se daría por una sola vez y para siempre; con todo, en ambos casos, se trataba no sólo de un orden cósmico, sino de una cosmogonía que a su vez, era la expresión de una teogonía, un proceso sagrado. La escultura formaba parte de esa estructura como símbolo que encarnaba al mito universal y como referente del ritual cotidiano y de las fiestas culturales que marcaba el calendario. Presente en los sitios y en los monumentos sagrados que se constituyeron en centros de referencia (suma de referencias) en la vida de las comunidades humanas; presente en la cotidianeidad de los hogares con sus cultos domésticos y aún en las tareas del trabajo y de la guerra en forma de "ornamento", "amuleto" o "talismán" (cuyo equivalente gráfico es el tatuaje o la pintura corporal); presente también en los ritos y ceremonias en forma de máscara.

Todas estas funciones parecen haberse perdido y con ellas un ambiente o un mundo, que, a la distancia, comunica una plenitud de sentido... El nominalismo, el análisis perpetuo y la atomización de un mundo coherente en innumerables objetos de estudio y, por consiguiente, en otras tantas disciplinas con sus propios (y hasta exclusivos) puntos de vista, objetivos y metodología (entre ellas

la *Estética y la Hermenéutica*); la ciencia en definitiva con sus secuelas ideológicas, el cientismo y el científicismo y todo ello ligado a la técnica y a la tecnología; la destrucción de los modos cooperativos en la vida social y la consagración de la competencia universal entre individuos, grupos, naciones, etnias y civilizaciones; la crítica a los modos de pensamiento y conducta aparentemente "desajustados", "anacrónicos", "patológicos", "irracionales y "superados", entre ellos las Artes Plásticas cuya obsolescencia, muerte y desaparición, vienen siendo anunciados por tantos pensadores desde Hegel hasta, por lo menos, los 60; en fin, las ideologías del progreso y un evolucionismo ingenuo ligado a ellas, capaces de justificar cualquier desarrollo y cualquier "crecimiento", aún el crecimiento canceroso de las ciudades, o el crecimiento del *producto bruto interno* a expensas de cualquier distribución equitativa de la riqueza; todo ello ha creado un mundo cuyo sentido se nos escapa, porque se manifiesta en múltiples sentidos aparentemente irreducibles unos a otros o... en ninguno. El éxito económico, la fama social, el poder y el prestigio pueden imponer un sentido a los seres y las cosas que con el tiempo, suelen revelarse como pasajero o efímero. En resumen, quebrados los mundos arcaicos y antiguos y sus concepciones cósmicas unitarias y plenas de sentido, se desencadena un proceso cultural expansivo y abierto, con cristalizaciones sucesivas de sentido precarias y plagadas de contradicciones; la última, *Comunismo vs. Capitalismo*, absorbió 70 años de lucha en todos los frentes; social, económico, cultural, nacional y étnico, por imponer un sentido dominante y coherente, "una visión del mundo", a la vida humana, pero, con el derrumbe del Comunismo Soviético y la globalización del capitalismo organizado, las relaciones humanas parecen reducirse a una lucha perpetua por el poder político y económico y por la

producción y el consumo de bienes y servicios. Nadie sabe muy bien adónde conduce el actual devenir histórico y las prospecciones, promesas de los tecnólogos ubicados en el corazón del proceso, no se diferencian mucho de los argumentos de venta empleados por las industrias para crear demandas artificiales... En esta situación de obsolescencia programada y sustitución continua de *artículos de consumo* (bienes, y servicios en general) se produce en ocasiones un verdadero vacío de sentido, un *sin sentido* el absurdo al que se refería Albert Camus.

La escultura, arte de origen prehistórico que durante largos períodos se consagra a alimentar al símbolo, al mito y al ritual de las cosmovisiones sagradas, sobrevive a la fragmentación de su matriz originaria demostrando, con una persistencia y una vitalidad innegables, que la transformación de la experiencia humana en registros (formas significativas) visibles y tangibles, el registro del *pensamiento visual* como a veces se lo llama, constituye una necesidad humana raigal que, aunque sometida a las condiciones del ambiente, aparece como una pulsión no ligada a ninguna circunstancia en particular. Algunas situaciones, en todo caso, han sido propicias para su manifestación y desarrollo, otras no. Aquellos que, como productores, receptores o intermediarios, o una combinación de roles a la vez, "necesitamos" de la presencia de escultura en el ambiente cotidiano, podemos ser una minoría excéntrica, periférica en la estructura social, sin mayor peso o incidencia en la vida de la sociedad. Sin embargo, si uno hace el ejercicio de *bo-*

rrar la producción escultórica en general moderna, patrimonial y contemporánea en espacios exteriores se produce un cierto déficit para la mirada sensible, una pérdida o ausencia de referencias necesarias para la constitución de nuestra identidad. Las transformaciones de la escultura contribuyen a la transformación de la imagen del mundo y del hombre y cada trabajo constituye hoy, igual que ayer, una concentración, una condensación y una encrucijada de sentidos; sólo que ayer aludía a una *estructura* global plena de sentido, en cambio hoy, cada encrucijada, cada obra revela, al menos en primera instancia, una *coyuntura* de sentido, sometida como está, al tiempo de la *historia*, un proceso, una aventura incluso, sin meta evidente más allá de la autoperpetuación y la autotranscendencia del género humano. La escultura como toda actividad humana raigal y no meramente circunstancial, tiende a autoperpetuarse y a continuar aún a través de desviaciones, saltos y rupturas. Al parecer, todo indica que se está generando una nueva imagen del hombre y del cosmos y los escultores, están involucrados, en la medida de sus posibilidades, en el proceso. Ahora bien, así como el pintor ha encontrado el campo más propicio para su desarrollo en las superficies de los recintos arquitectónicos protegidos de la intemperie, el escultor, en numerosas ocasiones ha sido convocado para imponer con su presencia en espacios exteriores, formas, figuras, imágenes, símbolos y sistemas referentes de la vida social. Esta función con momentos históricos de desorientación, eclipse y reorientación parece ser tan vigente hoy como ayer.

VARIABLES MORFOLÓGICAS EN CERÁMICAS FUNERARIAS DE LAS CULTURAS AGROALFARERAS ARGENTINAS

María Carlota Sempé

Dra. en Ciencias Naturales UNLP. Investigadora independiente del CONICET. Directora del Laboratorio de Análisis Cerámicos de la UNLP. Profesora Titular de la cátedra de Arqueología Americana II y de Arte, tecnología y antropología en la Facultad de Ciencias Naturales de la UNLP. Directora del Proyecto "Variables morfológicas en cerámicas funerarias de las culturas agroalfareras argentinas".

María Celia Grassi

Licenciada en Cerámica, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Profesora Adjunta de la Cátedra de Cerámica. Codirectora del Proyecto. Directora del Museo Provincial de Bellas Artes.

María Verónica Dillon

Licenciada en Cerámica, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente en la cátedra de Cerámica.

Angela Tedeschi

Licenciada en Cerámica, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente en la cátedra de Cerámica.

El enfoque multidisciplinario que tiene este trabajo lo torna distinto a las tradicionales investigaciones sobre la producción visual de los pueblos, realizados por antropólogos donde ha primado el criterio arqueológico y clasificatorio de las obras para fines sólo de diagnóstico cultural.

El presente trabajo parte de la descripción morfológica de 1118 cerámicas de las Culturas Aguada, Ciénaga y Condorhuasi de la Colección Benjamin Muñiz Barreto del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Observamos, medimos y representamos sus formas y su decoración y clasificamos sus contornos en términos geométricos según la clasificación propuesta por Anna O. Sheppard.

Esta tarea permitió compenetrarnos con el material, objeto del problema, como un todo complejo. Observar directamente, tocar y sentir el placer estético de reconocer una imagen plena, nos conmovió y nos transmitió otro tipo de conocimiento que va más allá o por lo menos se diferencia de la descripción matemática traducida geoméricamente cuantificable y mensurable que realizamos en primera instancia y que arrojó las estadísticas (Gráfico 1).

Al observar estas cerámicas, se provoca una interacción instantánea entre el estímulo y la memoria que selecciona la información y ordena la percepción lo que explica la atrac-

ción que tienen para nosotros estas piezas aún fuera de su propio contexto.

Es la apertura significativa de los símbolos estéticos la que le da su capacidad de irradiar continuamente nuevos sentidos, más allá de los que conscientemente pudiera haberles sido conferido en el momento de su producción.

A causa de este proceso dinámico de desplazamiento y conservación de sentidos, es que signos, objetos cotidianos sin valor estético aparente en su momento de producción, pueden llegar a convertirse, en una situación cultural e histórica diferente, en objetos artísticos para nuestra mirada o en objetos necesarios para mejorar la comprensión de modos de vida para arqueólogos y antropólogos.

Concretar hoy un trabajo personal eligiendo elementos de estas piezas arqueológicas estudiadas, retomando formas cerámicas, signos, símbolos y representaciones que sirvan de disparadores para creaciones actuales, originales y personales es la propuesta final de nuestro trabajo: **"Recrear situaciones con una impronta personal que nos defina en el aquí y ahora reforzando nuestra identidad"**.

Analizamos este grupo cerámico como una experiencia estética, por lo tanto presuponemos un acto creativo;

un proceso de interiorización de lo que un individuo lleva dentro de sí y quiere transmitir a otros individuos.

Dentro de la esfera de la expresión incluimos por un lado, sacar afuera algo que estaba en la interioridad y por otro el modo, las técnicas y los materiales que utilizamos para ello.

Considerando las producciones formales como resultado de la interacción de un grupo de factores que condicionan o determinan la morfología cerámica en general, analizamos por un lado los modos expresivos, el lenguaje plástico y la estructura semántica y la relación forma-función y por el otro la manipulación sensible de los materiales, métodos y procesos de transformación por el calor.

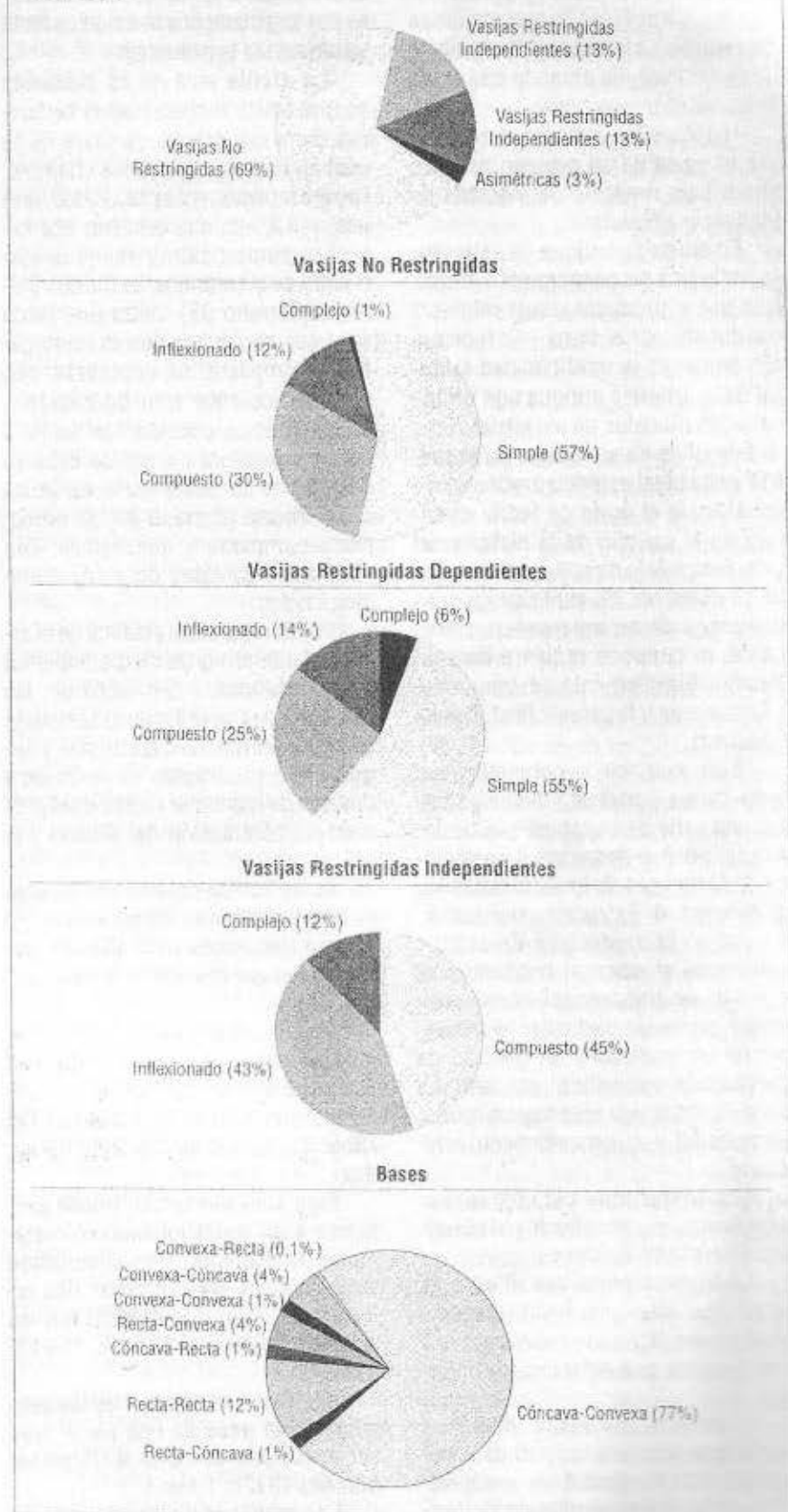
Aunque conceptualmente podemos diferenciar y aislar estos elementos con el fin de analizar en profundidad de qué manera influyen en la determinación de la morfología cerámica; los mismos resultan indisolubles en cualquier fenómeno expresivo concreto. Tanto los materiales y métodos de producción cerámicos como su modalidad expresiva y su función se leen como un todo en una pieza cerámica acabada.

Todo proceso de creación de objetos exhibe un nuevo orden físico y requiere de una organización y nuevas formas en respuesta a una función. Este procedimiento se basa en la noción de que todo problema de diseño se inicia con un esfuerzo por lograr un ajuste entre dos entidades: la forma y su contexto.

La forma es la solución al problema, el contexto define el problema y delimita la forma.

En las culturas agroalfareras el método para diseñar los objetos y aprender el oficio de la construcción de formas descansa en el paulatino ingreso del aprendiz en el oficio, en su capacidad de imitar la práctica de acuerdo al grupo o comunidad en que vive y en sus necesidades. Las nor-

GRAFICO 1



mas no están explícitas, quedan reveladas a través de la corrección de los errores. La misma forma se repite una y otra vez. Se aprende una pauta física familiar y se repite.

"La América Latina desarrolló la mayor parte de su proceso artístico visual bajo modelos de maestría de tendencia absoluta.

En su etapa antigua, la estructura analógica del pensamiento mítico, hizo que el producto visual estuviera conducido por el tema y la función. Sin embargo la multiplicidad cultural de la América antigua nos brinda variados modelos de maestría". Erns Gombrich le da el nombre de **maestría** a ese ideal estético predominante, dándole el mote de teoría directora en el estudio de la historia del arte. Esta teoría directora, el concepto de maestría, no explicita los fundamentos de su emergencia dominante, ni tampoco requiere demostración. Simplemente se transmite. ("De valores y lugares", Prof. Daniel Sánchez).

Para describir la compatibilidad entre forma y contexto debemos trazar una serie de variables que designan un posible desajuste a producirse: 1- Materiales 2- Procedimentales. 3- Función. 4- Estructura semántica.

Así en la producción de objetos cerámicos el material condiciona el método de trabajo, así como a un modo expresivo particular le corresponde un material y un método de producción específico, así también para expresar una idea hay un modo, un material y un procedimiento adecuado.

Los **materiales cerámicos** son expresivos, significativos y transmiten diversas sensaciones.

La materia prima del alfarero es la **arcilla**, ésta tiene posibilidades y limitaciones técnicas y expresivas que son factores que determinan la forma.

El diseñar una vasija durable y apropiada para una función dada comienza con la selección y manipulación de las materias primas. La deci-

sión fundamental de qué arcilla usar, es por lo general una elección de facto basada en la proximidad.

La **arcilla** sola no es suficiente para producir buenas pastas cerámicas. Entre los primitivos alfareros se usaban como antiplásticos chamote, tiestos molidos, rocas trituradas, arenas, mica, etc. que evitaban una excesiva contracción y resquebrajamiento de la cerámica. La Cultura Ciénaga (Serrano 95) utiliza una pasta para sus cerámicas que es homogénea y compacta, sin impurezas, con antiplástico muy fino de cuarzo y feldespato. La cocción fue hecha a baja temperatura y a ello se debe su color gris. La pasta en la cerámica Condorhuasi (Serrano 89) es burda, poco compacta y quebradiza, con abundante cantidad de arena como antiplástico.

Por la naturaleza plástica de la arcilla, el alfarero goza de gran libertad al crear formas. Sin embargo, las posibilidades se reducen al acercarse a los bordes afilados, las aristas y ángulos que son frágiles en cerámica y difíciles de mantener rectos en el proceso de contracción del secado y la cocción.

Estas formas por eso son propias de otros materiales como el metal, y no son frecuentes en la alfarería por los límites que impone su materia prima.

En las cerámicas estudiadas tenemos el mayor porcentaje de formas curvas, y sólo en contados casos encontramos formas que derivan del cubo, cuyas aristas han sido curvadas.

Esta solución formal puede atribuirse a un condicionamiento material y posiblemente a una connotación simbólica que más adelante nos referiremos. (Ejemplos de estas formas son los números 11516, 11612, 11985).

Asimismo, el **espesor de las secciones** y el **peso** de una pieza debe ser apropiado al material. (Ejemplo número 12327, 1 mm.).

Los **procesos de transformación**

por acción del calor, también son expresivos, significativos y refuerzan una idea.

La temperatura es un factor determinante del color de la arcilla, con temperaturas más elevadas se obtendrán colores que virarán del gris inicial al ocre y luego al rojo. Se han realizado pruebas en el taller de cerámica que ejemplifican lo dicho. Utilizaremos el término **ocre** y no **ante**, ya que, lo consideramos más adecuado, por ser un óxido de hierro hidratado, frecuentemente mezclado con arcilla, que tiene color amarillo. Calcinado o quemado por la acción del fuego se convierte en almagre artificial. Hay **ocre** de antimonio, de bismuto, de níquel. El término **almagre** (del almagra) es un óxido de hierro rojo, más o menos amarillo, abundante en la naturaleza y que suele emplearse en pintura. Mientras que **ante** se refiere al color de la piel de búfalo, piel de **ante** adobada y curtida, no se relaciona con el color de la cerámica.

Indicadores visuales y auditivos de temperatura de cocción son el color y el sonido. Se realizó una experiencia de cocción con cuatro vasijas realizadas con arcilla de superficie semejante a la de la región de origen de las culturas observadas. Los resultados obtenidos son los siguientes: 1) **por color** N° 1: gris-cruda. N° 2: ocre-300° C. N° 3: naranja-rojizo-700°. N° 4: rojo-1000°. 2) **por sonoridad** N°1: eco-opaco. N°2: opaco-sin reverberación. N°3: tónico-algo de reverberación. N° 4: brillante-con reverberación. 3) **tolerancia del bruñido** N°1: 300° C-resiste. N°2: 700° C-resiste. N° 3: 1000° C-desaparece.

Con un fragmento con guerrero grabado, de la cultura Aguada, se realizó la siguiente experiencia en horno eléctrico, llegando a una temperatura de 1040°C. Los resultados obtenidos fueron los siguientes: La parte n° 1 gris, grabada se mantuvo sin modificar. La parte n°2 fue horneada a 1040° C no observándose contracción, coincide perfectamente con la parte n°1, mantiene la tiza colocada

para observar con mayor facilidad el relato visual. La tiza contiene cuarzo en su composición por lo tanto no desaparece en la quema. Cambia el color y la sonoridad, al elevar la temperatura y al cambiar la atmósfera de reducción a oxidación, el color se vuelve rojo y el sonido con reverberación. Por lo tanto, se supone, que la temperatura de origen se aproximó a los 600° C, temperatura en la cual se pierde el agua de composición, produciéndose la contracción del material. La sonoridad se relaciona, como vimos anteriormente, con la temperatura, a mayor temperatura mayor sonoridad. El color también varía, pero los procedimientos de quema influyen, modificándolo, como se observa en la experiencia mencionada. Las cerámicas de aspecto gris o negro, fueron quemadas en hornos por reducción. Generalmente los hornos consistían en pozos o agujeros, excavados en la tierra o rocas. Dicha técnica es utilizada actualmente en toda América. También se reconoce un alto grado de conocimiento del terreno y los vientos, los hornos se construían también, aprovechando el talud del cerro, excavando hacia arriba, dejando un tiro o chimenea en la parte superior.

La **textura** de la superficie de los materiales (arcillas y engobes en el caso de las cerámicas estudiadas) es parte integral de la morfología, y la cerámica es particularmente apropiada para las gradaciones de textura, desde la superficie más lisa y pulida hasta los efectos más ásperos y granulados.

Técnicamente, el desarrollo de las posibilidades de la textura en cerámica es ilimitado y expresivamente puede imitar todas las calidades.

Se denomina textura no sólo a la apariencia externa de la estructura de los materiales, sino al tratamiento que puede darse a una superficie.

Puede ser táctil cuando presenta diferencias que responden al tacto, (áspero o suave) y puede ser visual u óptica cuando presenta sugerencias

de diferencias entre una superficie que sólo pueden ser captadas por el ojo, pero no responden al tacto (opaco, brillante).

La textura en las cerámicas estudiadas es lisa, es expresiva, es significativa y transmite sensaciones de serenidad, orden y han sido usadas para elevar el material a un nivel superior y aumentar el grado de contenido espiritual y sagrado que transmiten las cerámicas.

Existen diversos recursos para colorear o recubrir un cuerpo cerámico, de acuerdo al aspecto, función y sentido que el mismo requiera (pátinas, pigmentos, engobes, etc.).

Los **engobes** fueron utilizados en primera instancia para mejorar la superficie de las cerámicas mediante una capa fina y desleída de arcilla que luego ha pasado a tener un valor decorativo sobre todo si es aplicado en un color diferente de la superficie.

El **engobe** es una técnica cerámica donde la tierra da color a la tierra y permite colorear y recubrir una pieza cerámica. Se aplica cuando la pieza está terminada y en estado de dureza de "cuero" para permitir una contracción pareja en el proceso de secado.

Los primitivos alfareros usaban los engobes de arcilla coloreadas naturalmente, con impurezas de óxidos de hierro, cobre, manganeso, para cubrir sus piezas con color rojo, ocre o negro.

El engobe se aplica en una o dos capas, luego se bruñe con una piedra lisa, canto rodado o cuero.

Dentro de las piezas estudiadas encontramos varios ejemplos como los siguientes números:

n° 11878, pintada en negro y rojo, Cultura Aguada.

n° 11908, pintada en negro y rojo, Cultura Aguada.

n° 12068, tratamiento de superficie pintada en negro, ocre, rojo, serpentiforme.

n° 12057, pintado negro sobre rojo, felino.

En cuanto a los **Métodos de producción cerámica** al igual que lo re-

ferido para los materiales, ofrecen posibilidades y limitaciones técnicas que condicionan las formas, son expresivos y significativos, y refuerzan el sentido de la obra.

El proceso básico del modelado manual, comienza con el amasado de la arcilla para obtener una masa de consistencia uniforme. Se sostiene en ambas manos un rollo de barro, del que se hacen dos partes con un movimiento de torsión. Se golpean luego los dos pedazos y se repite la operación hasta uniformar la consistencia y hasta haber eliminado las bolsas de aire.

Luego se toma la bola de arcilla y para su modelado manual se la hace rodar entre las manos oprimiéndola con los pulgares y el resto de los dedos. Proseguir la presión alrededor de la pieza procurando mantener la simetría y uniformidad en el espesor de la pared.

En cambio para el modelado por rollos se toma una bola de arcilla y se aplanan. Se corta un círculo para la base y sobre él se colocan los rollos, estos se obtienen presionando la arcilla con ambas manos con movimientos hacia adelante y hacia atrás.

Cuando el primer rollo ha sido situado sobre el disco de base, se sigue con la segunda vuelta apretando el rollo ligeramente para unirlo con el anterior. La unión de dos partes de arcilla se realiza siempre con barbotina.

El método más sencillo de ejecutar una escultura cerámica es el de modelar directamente la arcilla y cuando ésta adquiere un estado de dureza adecuado, se ahueca dejando un espesor uniforme en todo el cuerpo cerámico.

En su rol general las vasijas cerámicas son contenedores. Los contenedores no son recipientes pasivos, pueden almacenar, transformar o transportar los contenidos. Las formas restringidas independientes son apropiadas para contener líquidos; ejemplo: la vasija número 11439 por sus asas doble adheridas puede transpor-

tarlos también. El ejemplo n° 11504, vasija para beber líquidos por su asa doble remachada horizontal. La vasija n° 11669, no restringida esferoide para contener sólidos o usar como tapa.

Toda alfarería tiene una **función**: Los términos utilitaria y funcional se usan en contraste con la alfarería de élite o ceremonial. Ejemplos de vasijas de uso ceremonial son los números: 11516, 12044, 12204, 12207. Vasija de uso ordinario la n° 11501. Una forma cerámica puede responder a:

1) La satisfacción de necesidades primarias (cerámica de uso doméstico en general).

2) La satisfacción de necesidades mítico o religiosas (cerámica funeraria).

A este último grupo corresponden el grupo de cerámicas Ciénaga, Aguada y Condorhuasi estudiadas ya que son piezas encontradas en los cementerios de La Aguada, localidad de Belén provincia de Catamarca. Pertenecientes al ajuar que acompañaban a los entierros. Según los estudios realizados encontramos que el 75% de las piezas eran destinadas al ceremonial y coincide con un tratamiento de alto nivel técnico y expresivo. Técnicamente están construidas en un material fino, arcilla muy lisa y compacta de cocción uniforme, mediane técnicas muy elaboradas.

En un porcentaje del 77% presentan una **base cóncava-convexa** muy pronunciada, que nos hace suponer la utilización de una piedra o porción de bizcocho de base, que hace las veces de **falso torno**. Esta piedra se hacía girar mientras que, con ambas manos se guiaba la arcilla colocada en forma de rollos uno a uno.

Con la utilización del falso torno se lograba una colocación más rápida y homogénea de los rollos, así como una sección más delgada de las paredes y un alisado perfecto.

Este método facilita el modelado ya que la arcilla gira en forma continua según el deseo del ceramista. También pudieron usarse perfiles de hueso o piedra fabricados con diferentes curvas para ayudar a tornear

la pieza deseada, lo que explicaría los altos porcentajes registrados en contornos muy similares. (ver gráfico I).

El término **falso torno** aprobado por la Convención Nacional de Antropología como: objeto de base cóncava generalmente un fragmento de cerámica, utilizado en la elaboración de la forma como base de rotación, no sería el adecuado, ya que basándonos en la definición dada en el Diccionario de la Real Academia de Lengua Española; que define al **torno** como: vuelta alrededor, movimiento circular o rodeo. El término **torno** no queda limitado al instrumento giratorio para fabricar cerámica. Resultando por lo tanto, innecesario, el término **falso torno** al cual abarcaría.

Otra hipótesis acerca del falso torno y sobre la cual hemos hecho experiencias demostrativas, considera el uso de piedras con formas esféricas llamadas "concreciones." Las mismas se encuentran a lo largo de toda la República Argentina. Pertenecen al período Cretácico Superior. Los granos de arena por acción del movimiento circular del agua se aglutinan hasta formar una concreción, conformándose de esta manera, piedras de forma esférica de diversos tamaños. Luego de observar la forma de la mayoría de las bases (77% cóncava-convexa) se supone que la porción de arcilla previamente amasada, era colocada sobre este tipo de piedras, y que al modelar, con una de las manos se haría girar la piedra y no la vasija, obteniendo así una forma esferoidal y una base cóncava-convexa.

El otro 25% de las piezas estudiadas es de uso ordinario, como lo demuestran los restos de hollín encontrados en muchas de ellas. Técnicamente están construidas con arcilla muy porosa de cocción irregular. De base convexa-cóncava que no se diferencia del cuerpo (3,8%) o de base recta-recta (12,3%), lo que indica que fueron construidas por manos más inexpertas y no con el **falso torno**.

La **sección** de sus paredes es más gruesa que las del primer grupo y su

terminación es irregular, generalmente sin decoración y asimétricas (3,3%).

La **simetría** sería también un factor expresivo a considerar que se asocia a la perfección, belleza u orden natural relacionado con el sentido religioso de estas cerámicas (ej. n° 12082, 11436).

Las piezas asimétricas corresponden en su mayoría a cerámicas de uso ordinario.

Cuando aparecen formas derivadas de los prismas cuadrangulares, como el caso de la cerámica n° 11516, 11612, 11985 o las vasijas con el borde en cuatro puntas como el n° 12082, son piezas raras y su morfología obedece más a una razón simbólica que a una consecuencia del material o de los procedimientos cerámicos de elaboración.

El mundo simbólico de la **cuadripartición** es una de las características de todas las culturas agrarias.

Los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida, pero por sobre todo los cuatro puntos cardinales. La cuadripartición alude a un modelo de mayor fuerza y firmeza en lo material o intelectual.

Es poco factible analizar la cerámica arqueológica desde un punto de vista meramente estético, sin establecer correspondencia entre su morfología, su técnica y su función, dado que, en su mayoría poseían un carácter funerario, ritual referido al culto. El uso de plantas alucinógenas ha formado parte de la experiencia humana por milenios, pero sólo recientemente las sociedades occidentales han tomado conciencia del significado que han tenido en la formación de los pueblos primitivos. "Hay muchos alucinógenos que son mediadores sagrados entre el hombre y lo sobrenatural"... experiencia frecuente durante la intoxicación: el alma se separa del cuerpo y se comunica con los ancestros y las fuerzas del mundo espiritual. Como ejemplo, encontramos en la decoración de las vasijas, las líneas zigzagueantes ascendentes que repre-

sentan dicha comunicación; y las formas geométricas en tramas grabadas pueden ser el resultado de alucinaciones visuales. De allí la necesidad de realizar un recorrido prolijo, abarcativo y referencial sobre las variables que determinan la morfología de las cerámicas de las culturas Ciénaga, Aguada y Condorhuasi.

Otros **modos expresivos** nos remiten a la técnica del **modelado**, que manipulando los materiales plásticos, en este caso la arcilla, por sustracción o adición del material se llega a integrar una forma de carácter tridimensional. El modelado puede partir de formas naturales (animales, vegetales, minerales) en forma naturalista o a través de una síntesis de planos en forma abstracta. Cada referente o modelo tiene caracteres formales, tonales y de organización que le son propios, y es este carácter singular el que permite su reconocimiento casi sin mediación temporal. Podemos concluir, que cada forma a representar, a expresar, a comunicar, tiene rasgos salientes que pueden ser formales, tonales o de textura que le son propios y hacen fácilmente identificable su singularidad visual. Así podemos asegurar que una pera es fácilmente diferenciable de una manzana en su forma, y bastará su contorno exterior para su discriminación. Aprender a observar una forma es entonces, en primera instancia, discriminar su rasgo saliente, es decir, si es volumétrica o plana, si es dinámica o estática, si es de formas duras o blandas, si es o no simétrica, cuáles son sus cualidades de textura, si es su color lo más identificatorio. Ejemplos. N° 11465 modelado zoomorfo en una vasija esferoide, rasgos salientes cabeza y cola. N° 11471 vasija restringida esferoide, de cuerpo modelado zoomorfo y pintado, rasgos salientes cabeza y cola de sapo. N° 11871 vasija esferoide con relieve modelado y pintado, rasgos salientes, cabeza y cola de llamita. N° 11904 vasija compuesta (cono y elipsoide horizontal) de borde directo con cuatro modelados re-

presentando cabezas de ave. N° 11912 vasija compleja con modelado antropomorfo. Jarra utilitaria de borde evertido y asa. N° 12285 vasija restringida modelada antropomórficamente (cabeza de guerrero). Vasijas fitomorfas: asimétricas. N° 12639, 11501, 11707, 11875, 11885, 11906, 11950, 11960, 11966, 11991, 12070. Derivadas de la forma de calabaza. Rasgo saliente: la asimetría formal de línea orgánica. N° 12552, forma simétrica derivada de la calabaza. N° 12539 Síntesis de los gajos de la cor-

teza del vegetal repetida rítmicamente.

El análisis de estas producciones visuales, permitió compenetrarnos con este grupo cerámico, como un todo complejo, transmitiéndonos un tipo de conocimiento que se diferencia de la descripción geométrica, cuantificable y mensurable. Realizamos un riguroso recorrido sobre las variables que determinan la morfología de este grupo cerámico; sugiriéndonos distintas posibilidades de elaboración de nuevas formas, en un nuevo contexto con una mirada actual.

Bibliografía

- Alexander, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Ed. Infinito.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Eudeba.
- Barthes, Roland. "Retórica de la imagen" en *Semiología, Comunicaciones, Tiempo contemporáneo*. Paris 1970.
- Caggiano M. Amanda, Sempé M. Cariota. *América. Prehistoria y Geopolítica*. Ed. TEA Bs. As. 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colección Labor, Buenos Aires.
- Cosentino Peter. *Enciclopedia de técnicas de cerámica*, Ed. Acanto. Barcelona, 1991.
- Crespi, Ferrario. *Lexico técnico de las Artes Plásticas*. Eudeba. Buenos Aires. 1985.
- Dondis Donis. *La sintaxis de la imagen*. Ed. G. G.
- Gombrich Erns. "Ideales e ídolos", en *Historia del Arte y Ciencias Sociales*. 1973.
- González A. R. *Arte Precolombino en la Argentina*. Film Ediciones Valero.
- Hocquenghem Anne Marie. *Iconografía Mochica*. Universidad Pontificia, Fondo Editorial. Perú 1987.
- Jiménez José. *Imágenes del Hombre*. Ed. Tecnos.
- Kepes Gyorgy. *El Lenguaje de la visión*. Ed Infinito.
- Mulvani de Peñaloza Eleonora. *Arte y Alucinógenos de la Cultura Chavín*.
- Norton F. *Cerámica para el artista alfarero*. CECSA, México 1971
- Sanchez Daniel. "De valores y lugares" en: *Primeras Jornadas de Integración cultural*.
- Sheppard Anna. "Normas para la descripción de tipos cerámicos" en *Convención de Antropología*, 1964 Traducción de Ceramics for the Archaeologist. Cap. III. Biblioteca del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.
- Shultes y Hofman. *Plantas de los dioses*. Orígenes de los alucinógenos, Fondo de Cultura Económica. México 1.

Las raíces afro del imaginario porteño

Estética, integración y mestizaje

Ana María Carré

Licenciada en Historia de las Artes Plásticas,
Docente - Investigadora en la Facultad de
Bellas Artes UNLP, cátedra Historia de las
Artes Visuales I, Panorama Histórico-Social
de las artes en el siglo XX.

Silvina Cordero

Licenciada en Historia de las Artes Visuales,
Docente - Investigadora en la Facultad de
Bellas Artes UNLP, cátedra Historia de las Artes
Visuales I, Facultad de Ciencias Naturales
UNLP, Dto. de Didáctica, Becaria Ministerio de
Educación y Cultura de la Nación.

Soledad García

Alumna de la carrera de Historia de las Artes
Visuales en la Facultad de Bellas Artes UNLP.

Marina Grisolfá

Licenciada en Historia de las Artes Plásticas,
Docente - Investigadora en la Facultad de Bellas
Artes UNLP, cátedra Historia de las Artes Visuales I.

Lía Lagreca

Licenciada en Historia de las Artes Plásticas,
Docente - Investigadora en la Facultad de
Bellas Artes UNLP, cátedra Historia de las
Artes Visuales I. Docente en la Facultad de
Arquitectura y Urbanismo UNLP.

Alicia Sagüés

Licenciada en Historia de las Artes Visuales,
Docente - Investigadora en la Facultad de
Bellas Artes UNLP, cátedra Historia de las Artes
Visuales I. Seminario de Metodología de la
Investigación, Video Comunitario, Realización
de Cine y Televisión. Becaria del ICI para la
maestría del espacio visual iberoamericano,
Universidad Internacional de Andalucía.

Daniel Sánchez

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas,
Docente - Investigador en la Facultad de Bellas
Artes UNLP, cátedra Historia de las Artes
Visuales I e investigador en el Museo Provincial
de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires.

1

Negro/Negra. Palabra cargada de connotaciones en la ciudad de Buenos Aires. Pasa por el desprecio, pero también por la admiración. Pero hasta en esta última modalidad se lo vincula a algo exacerbado, transgresor, fuera de orden. Empleada con toda su connotación suena casi como una "mala palabra" y en la actualidad "un negro" en América Latina, resulta ser una persona considerada por su sociedad como perteneciente a un grupo diferente². Por eso en los ámbitos públicos, educados, académicos, suelen utilizarse sustitutos como moreno o afro.

El arraigo de esas connotaciones está incorporado al lenguaje cotidiano porteño.

Por ejemplo en la palabra **Mandinga**, ahora en desuso en el ámbito urbano, pero que todavía tiene vigencia en el rural bonaerense, estaba vinculada a una etnia de esclavos africanos islamizada, que funcionaba como "nación"³ en Buenos Aires durante el año 1831, derivó en un sinónimo de diablo, el infiel por excelencia. También la palabra **Mina**, vinculado a las mulecas minas, "...niñas y jóvenes no mayores de quince años, altas y esbeltas, semejando a una lam del alfabeto árabe, según la imagen de un poeta de Al-Andaluz, que eran las preferidas de los esclavistas por razones que hacen al sexo. Los anuncios al

ofrecer en venta a un esclavo señalaban como un hecho positivo -de manera especial- en el caso de las mujeres- la condición mina de la oferta..."⁴.

Esta palabra califica en la actualidad a la mujer deseada sexualmente fuera de las reglas tradicionales de la moral consuetudinaria.

O la palabra **Quilombo**, que tuvo origen en Brasil, al tomar ese nombre las comunidades de esclavos fugitivos organizadas, que llegaron a tener el carácter de aldeas con reyes y ejércitos y derivó en un sinónimo de prostíbulo o desorden generalizado.

La presencia de la negritud emerge en el lenguaje de un lugar que supuestamente no tiene negros y que tampoco los habría tenido en importancia, según la opinión de la corriente de pensamiento vinculada a figuras como Alberdi, Sarmiento, Mitre a fines del siglo pasado o ya entrado el siglo XX, José Ingenieros⁵, quienes construyeron la idea que, la Argentina en general y Buenos Aires en particular, básicamente era diferente de Latinoamérica por no tener ni negros ni indios entre sus habitantes y que los pocos que había fueron "sacrificados" en las guerras de Independencia, de la de la Triple Alianza o víctimas de la epidemia de fiebre amarilla que en la segunda mitad del siglo XIX sufrió Buenos Aires.

Sin embargo, si tomamos datos cuantitativos del siglo XVIII y XIX, podemos observar que nos brindan ele-

mentos para construir otro escenario del pasado de Buenos Aires. Por ejemplo de acuerdo a los datos del censo realizado en la ciudad de Bs. As. por el entonces virrey José María Vertiz, las castas correspondientes a negros, mulatos, pardos y zambos, representaban el 25% de la población de la ciudad oficialmente registrada⁶. Estas cifras se mantienen constantes hasta los años cuarenta del siglo XIX, descendiendo vertiginosamente luego. Si en 1838 el porcentaje de afroargentinos en Bs. As. era del 26.1 % del total de la población, en 1887 era sólo del 1,8%⁷.

Pero al indagar la causas de su desaparición, el análisis de los datos estadísticos refleja que no se debió a las míticas causas citadas, sino más que nada a un "palidecimiento de la descendencia" motivado por el estigma que significaba la condición de negro y también la voluntad colectiva, fundamentalmente desde el grupo gobernante, de "limpiar la sangre" de los argentinos. El eufemismo "trigueño" fue una de las maneras de disimular la pertenencia afro.⁸ Esa constante negación de los antecedentes étnicos del país se mantuvo hasta nuestros días. Por ejemplo en 1976, una propaganda turística del pueblo de Puerto Rico Provincia de Misiones, hace hincapié en diferenciarlo del Puerto Rico caribeño, ya que "...allí no encontrará negros ni mulatas guapachosas y empulpaditas (...) sino un pueblo netamente europeo formado por alemanes y suizos, con nativos de primera generación. El total de la población de Puerto Rico es de 12.000 habitantes, todos ellos rubios, de ojos celestes y con piel blanquísima..."⁹

Pero, aunque ocultado y disimulado no sólo por la elite dirigente sino por casi todos sus habitantes y en gran medida por los mismos negros, el antecedente afro está encarnado en nuestra cultura y como un fantasma, aunque ya no tenga consistencia física, está latente. Quizás el mejor ejemplo de esto sea para Buenos Aires su máxima expresión de identidad: el tango, palabra de origen africano¹⁰, cuya música y baile están vinculados a los antecedentes afro.

El objetivo del presente trabajo es indagar acerca de ese mandato indeterminado, imaginario, que generó esta peculiaridad cultural de nuestro territorio a través de la producción simbólica visual de los negros. Debido a las características de esta presentación, concentraremos el área de estudio a un espacio y tiempo determinado, que será el de la ciudad de Buenos Aires durante la última etapa del periodo colonial. La elección del espacio tiempo se debe a razones de tipo geográficas, cronológicas y contextuales.

Notas

¹ Desde el punto de vista que le da Bajtin a este concepto en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. 1987. Madrid. Alianza

² Zelinsky Wilbur 1949 en Okon Edet Uya 1989 pág. 164-165 Historia de la Esclavitud Negra en las Américas y el Caribe Ed Claridad Bs As.

³ Las naciones eran instituciones creadas en la época de la colonia y luego mantenida en la etapa independiente en la América hispana, de carácter solidario, donde se agrupaban los negros de acuerdo a su lugar de origen. En opinión de Rodríguez Molas 1988, pág. 127-128, Esclavitud africana, religión y origen étnico Ibero-Amerikanisches Archiv Berlin, Rosal Miguel 1984 pág. 370 *Algunas consideraciones sobre las creencias religiosas de los africanos-porteños (1750-1820)*, Investigaciones y Ensayos Academia Nacional de la Historia Bs As y Bastide Roger 1969 pág. 89, *Las Américas Negras*, Alianza Madrid, formaban parte del proceso de aculturación moderado fomentado por el blanco para tenerlos controlados.

⁴ Rodríguez Molas 1987 pág. 140, Esclavitud Africana, religión y origen étnico Ibero-Amerikanisches Archiv Berlin.

⁵ Para ampliar información al respecto, ver Andrews 1989; 121-131, Los afroargentinos de Buenos Aires, Ed. de la Flor.

⁶ Ravignani Emilio 1919, Crecimiento de la Población de Buenos Aires y su Campaña (1726-1810), Anales de la Facultad de Ciencias Económicas UBA.

Torre Revello José, 1970, La sociedad Colonial Bs. As.

⁷ Andrews. 1989: 81 op. cit.

⁸ Andrews, 1989 Op. cit.

⁹ Gaceta de Buenos Aires 4: 388 en Andrews 1989, pág. 127, op. cit.

¹⁰ Valdez Teresa, Voces africanas del Río de la Plata en Kordon Bernardo, La raza negra en el Río de la Plata Todo es Historia Suplemento 7. o Crónicas de Buenos Aires, 1965, Bs. As.

¹¹ Shumway Nicolás 1993. La invención de la Argentina. Bs. As. Emecé.

¹² El cómputo de negros, mulatos, pardos y zambos tuvo un incremento constante a lo largo de todo el siglo XVIII. Del 6% de la población total en 1726, se pasa al 25% en 1778. Entre 1744 y 1778 el aumento de esta casta fue del 75%. Ver Torre Revello 1970 op. cit. Sánchez Daniel 1994 pág. 11-16 Informe 1 Arte y Experiencia en el Bs. As. Colonial Aspectos Socio-Económicos. Sin edición.

¹³ Si hacemos un repaso de los Bandos emitidos en la ciudad de Buenos Aires por las autoridades a lo largo del siglo XVIII y establecemos un corte sincrónico comparativo entre la primera y la segunda mitad del siglo, se observará, cómo la preocupación de parte de las autoridades hacia el indio pampa, a pesar de no ser tan importante su número de acuerdo a los datos estadísticos poblacionales, en la

1-Geográficas:

a- La importancia de la ciudad de Buenos Aires dentro del territorio nacional y continental y su carácter de modelo generador de paradigmas histórico-culturales o "ficciones orientadoras" desde el enfoque de Shumway.¹¹

b- El número concreto de población negra. Recordemos que un cuarto de la población total de Bs. As. en la segunda mitad del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, que se consolidó en un acotado margen de tiempo¹², lo que da lugar al haberse dado de modo, si se quiere compulsivo, a la explicitación de pautas de ordenamiento de la nueva situación¹³.

2-Temporales:

a- El siglo XVIII fue la época de mayor auge del tráfico de esclavos africanos a América¹⁴. Debido al proceso histórico europeo y las reformas borbónicas, Bs. As. se consolida como plaza de trata, fundamentalmente a lo largo de la primera mitad de siglo.

Eso provoca el impresionante crecimiento de negros en su población. A su vez las reformas borbónicas desembarcan en el territorio de Bs. As. el tipo de organización estatal administrativa y de "buen gobierno", inspiradas en la filosofía de la ilustración, que a su vez inauguran las pautas de relación, organización e inserción del negro en una sociedad blanca iberoamericana, que en el caso de Buenos Aires tendrá un grado de constancia importante¹⁵.

3-Contextuales:

a- El carácter urbano de la esclavitud, generó aspectos particulares de la relación del negro con la sociedad blanca, que en el caso de Buenos Aires, a partir de las características citadas más arriba, ha sido uno de los factores importantes del "empaldecimiento" de su sustrato afro¹⁶.

3

La elección de los aspectos simbólicos visuales está determinada por las características histórico-culturales del grupo humano y sus producciones.

El negro en Buenos Aires durante la etapa del fin de la colonia, pertenecía al estrato social de castas más bajo. Ese condicionamiento legal, tenían a su vez condicionamientos consuetudinarios y económicos¹⁷, ubicaba a este grupo dentro de lo que Wolf da en llamar a "los hombres sin historia"¹⁸.

Esto genera una dificultad en cuanto a las fuentes de conocimiento, ya que desde las fuentes tradicionales de la historia, como por ejemplo las escritas, deben rastrearse sus huellas a través del tamiz de la mirada del blanco y de aparecer, como por ejemplo la testamento o testimonios escritos, en el

caso particular de Buenos Aires, responden a una constante de inserción en las pautas culturales blancas, por lo que sus testimonios y referentes simbólico-materiales nos muestran el "empaldecimiento cultural". Un negro con mentalidad blanca¹⁹. Si bien esto es un indicador importante, que ayuda a entender la "desaparición" de los negros en Buenos Aires, como un proceso de integración a la sociedad, del cual el negro, como veremos más adelante, era partidario, el motor generador de esta integración parte del proceso "aculturador" determinado por la sociedad blanca, como puede darse a través del agrupamiento en "cofradías"²⁰, o la in-

serción del afro en la milicia como herramienta de ascenso social.²¹

Si queremos rastrear indicios directos que nos permitan indagar acerca de ese mandato indeterminado, imaginario, que generó esta peculiaridad cultural de nuestro territorio de tener latente una referencia negra en su matriz cultural, sin tener negros a la vista, debemos remitirnos a testimonios orales o a producciones materiales.

Los primeros si nos circunscribimos al período colonial no existen y sólo pueden ser relevados a partir de un análisis interpretativo y depurativo de los escritos que provengan de actuaciones civiles o penales que ha-

ciudad y la campaña, como factor desestabilizante, deja lugar al negro. Ver Bandos de los virreyes y gobernadores del Río de la Plata 1741-1809 AGN Sala IX-8-10 libros varios.

¹⁴ Uya 1989; op. cit., Klein Herbert 1986, La esclavitud africana en América Latina y el Caribe, Alianza Madrid. Wolf Eric 1993 Europa y la Gente sin Historia México FCE.

¹⁵ Por ejemplo el carácter subestimador y segregacionista, que en apariencia se modera en la época de Rosas, pero que reaparece con fuerza en la etapa de la llamada Organización Nacional ya no como fundamento legal (la organización corporativa de castas) desarrollado en la época de la colonia, sino como fundamento racista pseudocientífico o consuetudinario. La perduración del segregacionismo consuetudinario en la actualidad, por ejemplo en la oferta de algunos puestos de trabajo. La mantención del control de las "naciones" en la época de Rosas a través de la fuerza policial.

¹⁶ Según Uya 1989: 160 op cit al referirse al esclavo urbano "...Ya fueran contratados por sus amos (negros de alugel) o contratados sus servicios (negros de ganho), **estos esclavos especializados urbanos, disfrutaban de gran libertad e independencia, mezclándose libremente con los europeos y los indígenas participaban activamente de los asuntos comunitarios y hasta llegaban a amasar suficientes recursos como para comprar su libertad.** Algunos esclavos se distinguieron como mesoneros (tamberous), en la venta de provisiones y alimentos en las posadas de los Incas, mientras otros fueron hacheros, dedicados a la venta de madera en los mercados urbanos. **Como otros artesanos especializados, estos esclavos vivían con gran proximidad social a sus vecinos indígenas y españoles, aculturándose rápidamente...**" (Distinto va a ser el caso de los esclavos de las plantaciones, fundamentalmente en Cuba, Brasil.).

Eduardo Saguier 1989 *La naturaleza estipendieria de la esclavitud urbana colonial. El caso de Buenos Aires en el siglo XVIII.* Centro paraguayo de estudios sociológicos, también habla de estas características del esclavo urbano, que si no pertenecía a la servidumbre desarrollaba tareas artesanales que le daban lugar a un estrecho contacto con el blanco y en el caso de obtener su libertad, formar parte del abultado perfil medio de la ciudad de Buenos Aires. Todos estos factores que generan una mayor expectativa de movilidad social, provocan un proceso de inserción y adopción de las "costumbres blancas" mayor.

¹⁷ Acerca de las características de la estructura social de Buenos Aires en el siglo XVIII y sus diferentes pautas de agrupamiento social, que eran híbridas, ya que tenían por un lado un fundamento legal (la estructura de castas), por otro étnico, que también tenía un fundamento legal y también consuetudinario y otro económico que partía de las ocupaciones y acumulación de riqueza e interactuaba con los otros ver Sánchez Daniel 1994 pág 18-26, Arte y Experiencia Bs. As. Siglo XVIII 1er informe op. cit.

¹⁸ Wolf 1993, op. cit.

¹⁹ Acerca de la importancia de este aspecto metodológico-historiográfico en el estudio de las culturas negras y su desarrollo a través del tiempo remitimos a Uya op. cit. Cap 1 pág 13 a 38

²⁰ Ver Rodríguez Molas 1988, pág 127-128 op. cit., González Ricardo 1995 Dechado de imitar, La

yan registrado testimonios de negros.

En el segundo, la situación económico social del negro citada más arriba, hace que en el marco de una sociedad mercantilista en sus aspectos estructurales aunque sostenida por un modelo superestructural medieval-barroco²², el individuo de bajo poder adquisitivo no sea poseedor de objetos y elementos simbólicos y que por el carácter medieval-barroco del modelo, de tener alguno lo refiera al contexto ideológico imperante de la cultura blanca²³.

Las huellas, los indicios, desde la producción simbólica sólo podemos registrarlos desde el punto de vista visual a través de registros de vestimenta u otros aspectos que tengan que ver con actos colectivos que hiciera este grupo y desde el punto de vista musical, coreográfico o escenográfico a través de los testimonios escritos que nos han dejado los documentos oficiales, privados o las crónicas. Con ellas trabajaremos²⁴.

4

El mundo colonial hispanoamericano heredaba de la tradición hidalga el apego y valoración por la ceremonia y la etiqueta²⁵. Dentro de ese contexto se situaba un estricto reglamento de la vestimenta, como podemos observarlo a través de la reglamentación del luto o las indicaciones de vestimenta para los estudiantes del Colegio de Nobles Americanos en España²⁶. También se prohibía el uso de disfraces o máscaras en la vía pública²⁷.

La vestimenta era un indicador de prestigio social y de pertenencia a un determinado grupo. No sólo era mal visto moralmente, sino que a veces penado el hecho de llevar ropas correspondiente a "gente decente" por parte de individuos de las castas.²⁸

Las joyas, las sedas, los colores, eran sólo permitidos a la "gente decente". El negro si bien debía vestirse "con honestidad"²⁹, no debía ostentar vestimenta que no correspondiera a su situación. Lo prohibido en la vida cotidiana y concreta, era aceptado en la

parodia del carnaval y las fiestas religiosas o de las naciones, donde los negros podían danzar y disfrazarse. Allí se habla de "...pantalones, casacas de paños con adornos dorados..."³⁰, "...chaquetas y chalecos de zarza rosados, amarillos y azules..."³¹, de sus danzas y sus tambores. Mientras que las danzas y tambores remiten a una simbología de vínculo hacia la raíz afro, el dato de la vestimenta nos muestra un indicador de integración con el mundo simbólico blanco, que no partiría de la obligación de inserción como se daría en el caso de las cofradías, sino de la propia voluntad del negro de insertarse en un nuevo imagina-

rio³², aunque los actos paródicos y las fiestas eran estrictamente controladas y a partir de 1788 generalmente prohibidas³³. Esta inserción voluntaria, que apunta a un proceso de integración y mestizaje cultural, nos indicaría que a pesar de todo el recelo y ocultamiento hacia lo "negro" que surge del discurso, que hace emerger el imaginario de la elite, que es tomado en parte por otros estratos y hasta por el mismo negro, existe un proceso de integración y mestizaje del cual las fuentes tradicionales de la historia que escriben las elites, borran los indicios que sí aparecen en el sustrato simbólico cultural popular.

hermandad de San Benito de Palermo de Buenos Aires Publicación de las Jornadas del CAIA correspondientes al año 1995. Bs. As. o Rosal Miguel Angel 1984 op. cit.

²¹ Andrews op. cit. cap. VII.

²² Acerca de las características ideológicas de Buenos Aires durante el Siglo XVIII remitimos a Sánchez Daniel 1995 *Ámbitos de difusión del modelo barroco e ilustrado Bs As siglo XVIII* o González Ricardo y otros *Arte y Experiencia Bs. As. siglo XVIII. Informe Final* ambos sin edición.

²³ Ver Rosal Miguel Angel op. cit.

²⁴ Acerca del marco epistemológico y metodológico del análisis de las fuentes, debido a los límites de extensión del trabajo no explicitamos su desarrollo y por tanto remitimos a Chartier Roger 1996 *El Mundo como representación*. Gedisa, Barcelona, y acerca del concepto de imaginario a Castoriadis Cornelius 1991 *La institución imaginaria de la Sociedad*, Bs. As. Tusquets.

²⁵ Ver Fúkelman María Cristina 1994, *Arte y Experiencia Bs. As. siglo XVIII primer informe Cap. Fiesta y Etiqueta*.

²⁶ Bando del 25-4-1792 acerca de la limpieza de sangre y vestuario de los alumnos del Colegio de Nobles Americanos y bando del 11-7-1768 y repetición en 1776 Sala IX-8-10 libros 7 y 3. En el primero se sugiere la ropa a llevar apropiada para el alumno y en el segundo se reglamenta por ejemplo que "...No se cuelguen en las casas, ni iglesias con lutos, que los ataúdes de los difuntos puedan ser aforrados en otra cosa sino en Bayeta, paño o Olandilla negra..." o que "...en las casas solo se pueda enlutar el suelo del apocento donde las viudas reciben las visitas del pésame y poner cortinas negras, pero no se han de poder colgar de bayeta las paredes..."

²⁷ Bandos del 1-3-1790 folio 122, 17-5-1774 folio 341-342, 20-9-1770 folio 176-177 AGN Sala IX-8-10 libros 5,8,3.

²⁸ "...El proceso que crea la mulatería del Plata en el siglo XIX tiene sus raíces en todas las clases de la Colonia. Los cabildos se reúnen y tratan casos de mulatas que insolentemente concurren a misa vestidas de seda, luciendo joyas y acompañadas de sirvientas..." Kordon Bernardo op. cit. Sagüer 1989 op. cit. nos habla de un incidente entre damas decentes y una mulata en Córdoba a la cual se la despojó en la vía pública de las joyas y sedas.

²⁹ Bando del 24-2-1800 folio 34-35 AGN Sala IX-8-10 libro 8 *Vestimenta de los negros bozales*.

³⁰ Rodríguez Molas Ricardo op. cit. pág. 133.

³¹ Lanuza José 1967 43-44 *Morenada Bs. As. tomado de la crónica de Juan P. Robertson 1808*

³² Del cual también participa el blanco, por ejemplo a través del fandango.

³³ Representación del síndico procurador general Francisco Ignacio de Ugarte sobre los bailes de negros a que se refiere el acuerdo del 14 de octubre de 1788 *Actas del Cabildo de Buenos Aires* pág. 627-630.

La notación musical desde la perspectiva semiótica

Margarita Schultz

Doctora en Filosofía. Presidente de la Asociación Chilena de Estética. Docente de las Universidades de Chile, La Plata, Tucumán y Salta. Ha dictado cátedras de Estética. Epistemología de la Historia del Arte, Teoría del Arte, Seminarios especiales sobre temas de Estética contemporánea y Metodología de la Investigación. Autora de más de 90 ensayos sobre estética y filosofía del arte, publicados en Suplementos Literarios, Libros, Revistas especializadas.

La experiencia musical, como experiencia artística, es cultural: lo es en sus distintas *apelaciones*; me refiero a la sensorialidad, a la afectividad, al intelecto. Cada una de ellas, a su modo, está marcada por una pertenencia cultural, por una tradición, por el momento histórico. Nuestra sensorialidad auditiva, por ejemplo, que podría entenderse como el estrato más *natural* de la experiencia musical, está construida, sin embargo, por las sucesivas capas de timbres y combinaciones tímbricas que se han sucedido en la historia de las producciones musicales. Nuestra sensorialidad auditiva es hoy diferente de la que tuvieron, por ejemplo, los contemporáneos de Mozart, y, a su vez, los contemporáneos de Ravel.

La estructura cultural/musical contiene entre sus elementos una relación importante en la tradición Occidental, me refiero a la comunicación de ideas musicales por intermedio de la escritura musical. La notación musical presenta al intérprete una serie de situaciones que implican decodificación semiótica. La semiótica de Peirce ofrece un instrumento calificado para la interpretación de las posibilidades semióticas de la comunicación musical estético-expresiva, en lo que atañe a la relación compositor-partitura-intérprete. Esta relación se desarrolla por intermedio de un sistema de signos que es a la vez complejo y convencio-

nal. Sobre esa base, la proyección no es sencilla: hay rasgos descritos por Peirce, que convienen a situaciones semióticas generales, pero no son apropiados para este dominio de lo musical en particular. ¿Cuáles son los aspectos aceptables? ¿Cuáles son los rasgos no admisibles dadas la naturaleza del Medio, del Objeto y del Interpretante en la música?

Una pauta, como soporte es -en la terminología estabilizada- un canal en el cual el compositor/transmisor inscribe una partitura y comunica algo definido al receptor/intérprete. Se produce, así, una *zona semiótica*, la que corresponde al conjunto de signos comunes entre ambos sujetos. La diversidad de los signos de la notación musical tradicional conduce a que en algunos casos haya intersección (los signos cuya interpretación comparten con mayor claridad) y en otros casos mayor labilidad en cuanto a la interpretación de estos signos. Existe un nivel básico o denotativo, que es un punto de partida para alcanzar el segundo nivel o connotativo, el de la expresividad estética, la que no es codificable.

Los fenómenos vinculados a la expresividad estética de un signo están especialmente imbricados en una de las estructuras peirceanas, me refiero a la referencia al medio del signo (Primeridad), que liga, en una tricotomía, un cualisigno, un sinsigno, un legisigno. Los elementos notacionales de la parti-

tura musical corresponden, en uno de sus aspectos, a la categoría del cualisigno, son perceptibles visualmente y forman parte de un repertorio. Pero, es la relación entre el sinsigno y el legisigno lo que puede entrar en discusión desde lo que podríamos llamar una estética -¿y una ética, además?- de la interpretación. Si *la obra* [como partitura] se define como sinsigno (Bense-Walther), ¿a qué corresponde el legisigno? ¿Es que existe una versión normada, legal, *necesaria*, del sentido musical de una partitura? ¿Hay modos apropiados y modos inapropiados de realizar estéticamente una obra musical? ¿De qué manera puede abarcar una partitura tradicional el sentido preciso que haya querido darle el compositor? Por otra parte ¿es esa la actividad que se espera de un intérprete: que se ajuste a una normativa de la obra, al legisigno, cuyos rasgos, a menudo no son identificables? ¿o tal vez se espera de él que sea creativo, que sea capaz de producir innovaciones? Estas preguntas nacen de consideraciones estéticas y se extienden al ámbito ético. ¿Y cuál es, por otra parte, el límite conceptual de esas innovaciones dentro del cual la obra sigue siendo de algún modo *ella* y no otra completamente distinta? ¿En qué momento de las variantes dadas por un intérprete una obra deja ser, por ejemplo, la Sonata op.31 de Beethoven (¿nuevamente el legisigno?), para transformarse en un producto del intérprete?

En la propuesta peirceana, cada signo puede ser reemplazado o sustituido. Este es el supuesto básico de los siguientes procesos: *interpretación, explicación, definición, traducción*. ¿Corresponde, también, a la interpretación o ejecución musical?

¿Cómo se instala el intérprete en el orden de lo denotativo y cómo se proyecta al otro, que es propiamente estético? Porque se puede realizar una lectura fáctica de una obra musical y no hacer música, así como -si se sabe leerse puede leer un poema, una novela, sin alcanzar el orden de lo literario. Todas esas preguntas tienen hoy mayor sentido, a mi juicio, debido a que el pro-

ceso a nivel denotativo ha sido transformado por los programas informáticos. Por ejemplo, la encodificación informatizada en una partitura, de lo que un músico realiza en su instrumento o con su voz¹, supone un acortamiento de las distancias entre *imagen* musical, en el compositor, y resultado codificado en un **registro** (partitura informatizada). Por otra parte, la decodificación informatizada de la partitura, producida de acuerdo con pautas instrumentales variables, estaría recogiendo los detalles encodificados. Esta operación de input y output ¿qué parentesco tiene con la realización musical tradicional?

Un intérprete que enfrenta una partitura para producir una realización expresiva-estética no es una máquina decodificadora; tampoco es un lector mecánico de partituras. La lectura fáctica de una partitura musical cubre, a mi modo de ver, los tres tipos de efectos señalados por Peirce: 1: el interpretante emocional, porque provoca sensaciones en el intérprete; 2: el interpretante energético, por cuanto los signos causan esfuerzo, actividad; 3: el interpretante lógico, debido a que dicha lectura no es un acto resuelto en sensaciones y acciones musculares, sino intelectual, compromete el pensamiento. Sin embargo, el asunto primordial no es la lectura fáctica de esa obra -es decir la relación productiva según la cual los signos escritos allí provocan efectos previstos. El nivel de lo estético en la relación intérprete-partitura se cumple en lo connotativo, allí está la propuesta interpretativa de un músico instrumentista (o de un conjunto, o de un director, por supuesto) para esa partitura.

Entonces, una de las tricotomías involucradas, la de la relación del *interpretante* con el signo, proyecta actividades múltiples: emociones, acciones musculares, actividad intelectual. Este es, empero como dije antes, un punto de partida.

La partitura cumple la función del medio, desde la interpretación peirceana. Quiero señalar uno de los rasgos, a mi juicio, *no admisibles* dada la situación peculiar de la músi-

ca cuando está inscrita en una partitura. Porque la partitura -dentro del sistema notacional musical- apunta a su objeto como cualquier otro sistema de signos, pero el signo musical

a) no puede reemplazar a su objeto, no puede *estar por su objeto* más que como **registro**; la partitura, insistido, no es la música;

b) tampoco puede ser reemplazado por otros signos musicales dentro del sistema.

Mi argumento, para el punto a), es que la experiencia musical completa no puede ser alcanzada sin la presencia sonora. Aun tomando en cuenta que el compositor posee imágenes musicales durante su proceso creativo y que el intérprete puede imaginar cómo sonaría una obra al recorrer la partitura visualmente. Se trata aquí de una situación aún más drástica que la traducción normal. Es un caso que se aproxima (se aproxima solamente) a la traducción de poesía, donde se cumple parecida *inherencia* entre materia y sentido. El fenómeno debe oponerse, por ejemplo, a la transcripción en sistema Morse de un mensaje informativo: ese tipo de significado no mengua con el cambio o reemplazo entre sistema lingüístico *natural* y sistema Morse².

Elisabeth Walther puntualiza que, para la circunstancia del cine o la TV, un objeto designado puede no distinguirse de la designación, puede haber una especie de confusión entre representación y percepción, aun sabiendo que el signo y la cosa no son lo mismo. Eso no es posible en música por la *heterogeneidad* existente entre los signos consignados en la partitura y las realidades sonoras a que aluden. Se trata de un sistema convencional. La correlación entre rasgos pertinentes y rasgos distintivos en la interpretación de los signos, las diferencias de una versión a otra en la performance de una obra musical, no eluden las mencionadas diferencias entre escritura y sonoridad.

En cuanto a la referencia al *objeto* del signo, la notación musical tradicional contiene una peculiaridad, percep-

tible en otro sistema complejo, el de las señales camineras. La referencia al *objeto* del signo, esa tricotomía peculiar, se cumple en una orientación dual: por un lado analógico-representativa, por el otro convencional-presentativa. Por tratarse de un sistema convencionalizado hay rasgos analógicos que son *intranotacionales*. Me refiero con ello a lo siguiente: al hecho que la representación de la altura de los sonidos, en la pauta de cinco líneas, no responde a *alturas reales*, (superior es símbolo de más agudo), sino a diferencias cuantitativas en lo acústico. Pero se han representado analogías intra-notacionales, motivadas en formas convencionales.³

Entonces, el sistema comunicativo musical se extiende en las tres áreas de lo 1) icónico, 2) indexical, 3) simbólico⁴.

En efecto, en una partitura el intérprete puede encontrar signos icónicos, índices, símbolos. Los signos icónicos corresponden a la dirección analógico-representativa (con la salvedad hecha), los signos índices y los símbolos a la dirección convencional presentativa. Se cumple también aquí el proceso semiótico definido por Peirce, desde la *primeridad* hasta la *terceridad*, desde lo más inmediato hasta lo más abstracto.

Otra de las ideas de Peirce, la de que el signo es una relación antes que un objeto, se confirma por el hecho que el dominio del *interpretante* es, a su vez heterogéneo, envuelve contenidos musicales, lingüísticos, históricos, estéticos. Este ámbito complejo crea una intersección con las acciones del *intérprete*, que es a la vez un individuo y un representante histórico. Esta intersección multiplica las variantes de interpretación y, por tanto, de ejecución. El resultado musical dista, entonces, de ser homogéneo.

Tema importante y conflictivo es la caracterización del *interpretante* en el dominio musical. Porque uno de los rasgos distintivos del interpretante es que se trata de un signo (simple o complejo) explicable mediante otros signos en una semiosis indefinida (Peirce) que se inte-

rumpe por decisión del intérprete de los signos. Corresponde preguntarse ¿qué sería lo equivalente de la explicación de unos signos por otros en la notación musical? Y, por consecuencia, ¿qué sería lo equivalente a la explicación de unos signos por otros en el plano de la sonoridad misma? Fenómenos como la interpretación (de unos signos por otros signos), la explicación, la definición, la traducción, que pueden concretarse en el sistema lingüístico se basan en la posibilidad de sustitución de unos signos por otros. ¿Cómo se dan estos procesos en el dominio musical?

Si se tomara la equivalencia rítmica desde el punto de vista aritmético, cuantitativo, existe igualdad en la notación rítmica tradicional. Como ejemplo ilustrativo, sólo para dar a entender el orden de fenómenos a que me refiero, una figura de *negra* [♯] equivale a dos *corcheas* [♯♯], a cuatro *semicorcheas* [♯♯♯♯]. Son equivalencias intra-notacionales. Sin embargo estas equivalencias **no corresponden** a equivalencias musicales, como es de imaginar.

Quiero añadir lo siguiente: desde las normativas del sistema musical tradicional la distribución de los pulsos en un compás admite la equivalencia numérica referida, pero el *efecto musical* es tan diferente, tan inconmensurable respecto del otro miembro de la supuesta equivalencia [♯ = ♯♯], que el reemplazo no admite reciprocidad⁵. No se trata, entonces, de "decir lo mismo" con otras palabras, porque en música cuando se usan otras palabras, entendamos, otras proposiciones musicales, se está diciendo "algo diferente". En puridad no hay en música posibilidad de definición, explicación ni sinonimia, por las mismas razones⁶.

Es claro, entonces, que el significado musical de una partitura es una formulación codificada del proceso musical del compositor. La codificación de una idea musical en una secuencia notacional no puede ser traducida simplemente (así como se entiende la traducción de un lenguaje natural a otro, del castellano al inglés, por ejemplo...), pues tal traducción

se constituye en un acto de modificación que afectaría a la naturaleza misma de una obra determinada.

La partitura es un *objeto semiótico* sui géneris y los procesos de encodificación y decodificación son a su vez *procesos semióticos*, aun cuando de distinta naturaleza. Veamos. En la situación de la música de escritura tradicional no existe un *diálogo* en el mismo plano semiótico -me refiero al plano de la relación del signo con el Medio-, como es el caso de un diálogo habitual lingüístico, de *dirección reversible*⁷. Cuando un compositor emite una partitura, el intérprete no responde en el mismo plano, la escritura musical, sino en el de la interpretación (se trata, allí, del plano del Interpretante). Su *respuesta* interpretativa puede aparecer, inclusive, muchos años después de la creación del mensaje musical. Esa respuesta modifica **no** el grado de la relación semiótica del signo con el medio, M, sino el orden del interpretante, I, porque **no se modifica** la partitura. El intérprete no emplea signos musicales para dialogar con el compositor, su interlocución -si mantenemos el término- está en la expresividad propuesta, a partir del sistema recibido, la partitura⁸. El ejemplo aducible de las *cadencias* de conciertos me parece ineficaz, para una eventual objeción, pues corresponde al espacio circunscrito que era destinado por el compositor para la creatividad del intérprete. De hecho, muy pocos intérpretes ejecutan actualmente sus propias *cadencias*.

La actividad semiótica del intérprete frente a una partitura musical se ve reforzada por el hecho de que el *repertorio* de los signos de la notación musical contiene diferentes grados de precisión⁹ en cuanto a lo que esos signos enuncian. Se trata de otro de los modos como la notación musical aparece en su complejidad. Sin embargo, las inexactitudes propias del medio notacional musical, en combinación con las circunstancias histórico-musicales, son, a la vez, las **puertas de acceso a la diversidad y libertad interpretativas**. Es decir, la inexactitud del signo musical (distancia entre lo escrito y el significado como texto so-

noro¹⁰) es al mismo tiempo la condición de la flexibilidad connotativa del sistema. Estas *desventajas*, estas *inexactitudes*, dejan espacio para la cualidad estética¹¹ de una ejecución musical, para la aparición de la vitalidad de la interpretación musical. Para la aparición del nivel connotativo.

Es interesante comprobar que los científicos estiman otro tanto para explicar la creatividad de las formas del universo. Transcribo un breve texto de Hubert Reeves (L'HEURE DE S'ENIVRER. L'univers, a-t-il un sens?, Ed. du Seuil, Paris 1986): "La fuerza electromagnética se despliega en un contexto análogo al de la fuerza nuclear. Ella pondrá en el mundo miríadas de estructuras moleculares, pero no llegará a expresar *toda* su potencia, a *agotar* sus posibilidades de enlace. La variedad de las moléculas de nuestro universo debe su existencia al *inacabamiento* de esta obra." (p.115)

Lo señalado tiene repercusiones valiosas, creo, en lo concerniente a otro sujeto involucrado, (fuera del compositor y el intérprete): el crítico musical. Su labor es, por cierto, una labor semiótica. Su tarea es un proceso semiótico, y muy delicado, en verdad, pues se desarrolla principalmente en el dominio de la connotación, al que tiende, como meta, el intérprete musical. La lectura semiótica del crítico, presupone el dominio del nivel denotativo.

Lo que hace un intérprete es *afirmar cosas* musicalmente (es el *dicente* peirceano, formado por *rhemas*, que produce el intérprete). En la concatenación de las frases musicales, dentro de la lógica interpretativa, produce un *argumento* estético. ¿Cómo es asimilado por los otros sujetos estéticos implicados? ¿Es este *argumento* un silogismo categórico, irredarguible por el crítico o por otros intérpretes? ¿Puede el discurso del crítico, expresado en *lenguaje natural*, desplegarse en el nivel del *legisigno*? ¿Puede tener, a su vez, la fuerza de un silogismo categórico?

Cabe señalar, finalmente, que en este dominio de reflexión el pensa-

miento se encuentra con una fecunda paradoja. La obra musical se instala en una tríada, y en ese sentido va desde lo menos organizado a lo más organizado (siguiendo a Peirce). Pero es más valiosa cuando es más abierta. Si recordamos los conceptos de ese filósofo la Primeridad es abducción, la Segundidad es inducción, la Terceridad es deducción. Pero la abducción peirceana es la hipótesis, es decir, lo abierto. Y una obra es valiosa, lo afir-





mo, cuando se abre a las interpretaciones, cuando está en el punto en que su significado es hipótesis. Esta es la paradoja, que la completitud de una obra de arte -como la de todo signo, que se completa en la Terceridad- deba residir en lo abierto de su Interpretante, de su conexión significativa. Tal vez allí está la respuesta a la última pregunta formulada en este trabajo ¿el argumento estético puede tener la fuerza de un silogismo categórico?

Notas

¹ Mediante programas informáticos especiales que transforman lo registrado sonoramente en escritura musical. Esta relación está perfeccionándose continuamente a fin de que el programa informático sea fiel al proceso sonoro.

² Algo diferente, a mi modo de ver, sucedería si la transmisión de un mensaje en sistema Morse viene a reemplazar a un mensaje expresado oralmente. Por ejemplo si es un pedido de auxilio.

³ Del mismo modo en los lenguajes llamados naturales, como el castellano, hay signos *motivados* intra-lingüísticamente: peral (de 'pera') (Saussure).

⁴ 1) **Ícónico** es el caso de los reguladores de intensidad que reproducen esquemáticamente la grafía acústica [], y de algunos signos ornamentales; podrían figurar aquí los que indican 'gruppetto' [], que grafican el modo como debe 'bordearse' un sonido con el inmediato superior y el inmediato inferior -dentro de la convencionalidad de la indicación de altura en una pauta, por cierto; 2) Como ejemplo de índice considero el signo complejo 'da cappo al segno' + el signo correspondiente [] en un lugar predeterminado en la partitura. Funciona como índice y se construye con símbolos; 3) **Los símbolos**, que son mayoritarios, corresponden a la determinación de la altura de los sonidos, a los rasgos rítmicos, a las letras que indican intensidad, el calderón, indicador de suspensión momentánea del tiempo [], o las palabras que indican velocidad expresiva y expresividad.

⁵ Baste recordar que las precisiones rítmicas en la escritura, signos rítmicos, indicación metronómica, etc. no son impedimentos para la aparición de diferencias interpretativas, en intérpretes solistas o directores de orquesta.

⁶ Ver sobre este tema mi trabajo: "Divergencies between linguistic meaning and musical meaning", Revista Semiosis, 65-68, Jg. H 1-4. Festschrift für Elisabeth Walther, Agis Verlag, Baden-Baden.

⁷ Aun cuando alguien puede responder a una pregunta expresada lingüísticamente con un gesto de su cabeza o de la mano, el diálogo supone normalmente una interlocución en el medio lingüístico. Aun es posible una interlocución en la cual cada uno de los interlocutores emplee una lengua *natural* diferente, si ambos tienen una comprensión oral de la recíproca.

⁸ Es una situación comparable, hasta cierto punto, con la del lector de novelas; comparable pero no igual. Otro tipo de relación es la del intérprete de obras teatrales. Allí el texto es una partitura que admite múltiples interpretaciones escénicas, a veces tan contrapuestas como las de un naturalismo y una abstracción.

⁹ Por ejemplo, se puede determinar la cantidad de pulsos por minuto [$f = 60$], podría indicarse la intensidad en dB [$mf = 50$ dB], pero ¿cuánto dura un *calderón*, cómo se determina el proceso de un *rubato*? He mencionado que aun los rasgos que permiten mayor precisión en el ritmo resultan superados por la creatividad interpretativa.

¹⁰ Lo que W. Meyer-Eppler denominó el nexo entre *fonos* y *grafos*, de fonética y grafía, respectivamente.

¹¹ Una mención especial merecen las nuevas notaciones musicales que se autoproporcionan como *libros*. El compositor chileno Gustavo Becerra habla de "libertad controlada". Estos signos fueron usados en los '60 por Penderecki, Lutoslawsky, Schidlowsky, entre otros. He desarrollado este tema en ¿QUÉ SIGNIFICA LA MÚSICA? Del sonido al sentido musical, Editorial Dolmen, Santiago de Chile, 1993.

El fraseo armónico: Una aproximación sistémica al concepto de ritmo armónico¹

Sergio Balderrabano

Profesor Nacional de Música. Profesor Titular de las cátedras Armonía y Lenguaje Musical en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Director de los proyectos de investigación: "Un enfoque sistémico del componente armónico tonal"; "Unidad de la banda sonora y su relación con la banda visual en las estructuras de comunicación audiovisual" y "Nuevas teorías acústicas y perceptuales: su aplicación a obras de Ligeti y Berio de la década de 1960", en la Facultad de Bellas Artes.

Como integrante del quinteto que dirige Daniel Binelli, ha grabado dos CD y realizado durante el mes julio de 1997, una gira de conciertos en Italia con el espectáculo "Milva y el Tango de Astor Piazzolla".

Alejandro Gallo

Profesor en Música y Compositor. Profesor Adjunto de las cátedras Armonía y Lenguaje Musical en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Docente - Investigador. Profesor de la Escuela de Arte de Florencio Varela y de la Escuela de Arte de Berisso.

Su actividad artística se ha desarrollado en el campo de la música "académica" y "popular", integrando en la actualidad el grupo "Bestiario".

El presente trabajo plantea un enfoque sistémico de la relación que, en toda obra tonal, se establece entre el componente armónico y el ritmo. El marco teórico que le otorga operatividad a dicho enfoque está basado en la "Teoría General de los Sistemas". Esta teoría ha sido formulada por el científico y pensador austriaco Ludwig von Bertalanffy alrededor de la década del treinta. Se trata de la explicación y exploración de los sistemas de las varias ciencias en base a una doctrina de principios aplicable a todos ellos.

Un aspecto fundamental del concepto de sistema es la idea de una "totalidad organizada de elementos interactuantes". Como totalidad, un sistema es mucho más que la suma de las partes intervinientes. Por lo tanto un sistema es alterado tanto si se modifica alguno de sus componentes como alguna de las relaciones existentes entre ellos; de esta forma, el análisis por separado de los elementos distorsiona el sistema.

En líneas generales en todo sistema se observa:

- 1) un orden o disposición de elementos.
- 2) una organización jerárquica de los mismos.
- 3) un estado de cambio constante.
- 4) una capacidad de regulación del conjunto en relación a ciertos niveles de estabilidad.

5) un comportamiento teleológico.

De esta forma nos ha sido posible abordar las obras musicales tonales como **lógicas constructivas sistémicas** insertas dentro de un contexto histórico determinado y como emergentes del comportamiento del sistema tonal dentro de dicho contexto.² Es, entonces, desde este lugar que abordaremos el estudio del componente armónico tonal acotado, en este caso, a su relación con el ritmo.

Hablar de Armonía significa referirse a un concepto que incumbe a las relaciones de alturas en la música tonal y remite a las estructuras interválicas denominadas acordes. La Armonía, en interacción permanente con los demás componentes del lenguaje musical tonal, no puede extraerse de la obra sino a través del "congelamiento" de las relaciones interválicas que se dan en el tiempo y que configuran el espacio tonal, proceso que deriva en la construcción de la serie o secuencia de acordes que refleja el devenir del movimiento armónico.

En la música tonal, (y entendiendo aquí el término música como sonido en movimiento), las relaciones de alturas no siempre se dan en forma de acordes sino que éstos actúan como una síntesis, como una representación del campo tonal armónico que es generado por ese movimiento. Sin embargo, no es posible tener una experiencia sensorial de la Armo-

nia por sí misma dado que, aún siendo un componente específico de la música tonal, es de por sí inescindible de los demás componentes y requiere, para que "suene", de una particularización en donde intervienen la distribución de voces, melodías, texturas, timbres, etc.. Es más, aún configurado como un sencillo enlace de acordes, será necesario distribuir las voces reales para que "suene", de modo que a diferentes disposiciones corresponden diferentes resultados sonoros, los que, a su vez, dependen de factores y componentes que no son específicamente armónicos. Encontramos así que, la misma armonía puede sonar en diferentes formas de acuerdo al contexto en que se inserte. De esta manera, comprendemos que la armonía no es una sonoridad en particular, cuestión que lleva a preguntarnos a qué se hace referencia cuando se habla de la armonía de tal obra o cuando se afirma que dos obras tienen la "misma armonía". Como es sabido, las características, similitudes o diferencias se establecen sobre la base de un análisis de los acordes o grados (según el enfoque o marco teórico referente) y la comparación de las sucesiones resultantes. En un análisis armónico, cifrar la armonía, significa colocar signos que den cuenta de la relación funcional, estructura y parentesco de los acordes involucrados; tocar la armonía, en cambio, obliga a particularizar y sintetizar el movimiento armónico en una sucesión de acordes. Si bien la Armonía como componente de la música es más que la sucesión de acordes o grados (ya que involucra todas las relaciones de alturas en el contexto del sistema tonal), adquiere entidad por medio de ese encadenamiento de acordes que, sin abarcarla, la representa, admitiendo diversas alternativas en cuanto a disposición de voces, textura, tímbrica, etc.

En los tratados tradicionales de Armonía, las relaciones de grado y parentesco entre acordes y las cuestiones atinentes a la conducción de

voces, ocupan el centro del problema. Efectivamente, asumiendo su rol normativo, técnico y de difusión, dichos tratados han estado atravesados por una necesidad esencial: reglamentar la conducción de un acorde hacia otro, a través de una serie de normas, instaurando al acorde³ como el elemento primario de la estructura musical. A partir de esa necesidad esencial es que se constituyeron múltiples discursos acerca de temáticas como la construcción de intervalos y acordes triadas, cifrados, realizaciones armónicas a 4 partes, armonizaciones, cadencias, funciones tonales, modulación diatónica y cromática, cambio de función tonal de los acordes, acordes alterados, enarmonía, notas extrañas a los acordes, entre otros. En el discurso de estos tratados se instala un saber acerca del comportamiento armónico que muy frecuentemente se contradice con lo que se operativiza en el discurso musical. Así, mientras que el ser de la obra musical es experiencial, el deber ser de las normativas es ideal y pretendidamente objetivo e implica, además, una intención pedagógica.

Desde un enfoque sistémico, la cuestión se aborda desde un complejo de relaciones en donde la función del acorde, los conceptos de polaridad y direccionalidad, los grados de tensión y eficiencia tonal y la interacción entre éstos y otros factores y principios sistémicos, son el eje principal.

A partir del marco teórico de la Teoría General de los Sistemas entendemos que todos los componentes y niveles que actúan para configurar las características de una obra dan forma al discurso musical. Dichas características generan un movimiento, un **gesto** integral, del cual una parte es producto del componente armónico. Creemos, sin embargo, que la reducción del componente armónico a la mera sucesión de grados o acordes es insuficiente para explicar la incidencia del discurso armónico en el discurso de la obra musical global.

Por otra parte, la indivisibilidad e íntima vinculación de la Armonía con los otros componentes del lenguaje musical y su evidente integración e interrelación dan como resultado una cierta ambigüedad en los propios límites o incumbencias de lo armónico, en la medida en que las operaciones conceptuales que se realizan con la Armonía implican reducirla, vincularla, contextualizarla en diferentes niveles, diluyendo sus alcances. En síntesis, el discurso armónico no es el encadenamiento de acordes, como tampoco equivale a discurso musical global. El tema es, entonces, determinar cuáles relaciones son específicamente armónicas y cuáles son relaciones de la Armonía con los demás componentes del lenguaje musical tonal.

Es en este punto en que la contextualización de la armonía en el tiempo nos permite construir algunos conceptos que pueden acotar la cuestión. El tiempo, entendemos, no es una simple coordenada en la que se realiza la Armonía; es también la posibilidad de articulación de un discurso en donde no intervienen sólo las diferencias de duración, sino los factores acentuales agógicos, métricos, las formas de agrupación y sintaxis, los puntos de inflexión. Así, no tienen necesariamente "la misma armonía" dos obras que comparten idéntica secuencia de acordes, (representativos del componente armónico), si la distribución temporal de los acordes en términos de proporción, acentuación y agrupación, es diferente. Así, la "forma" del discurso armónico, el gesto de cada obra, difiere.

El concepto de Armonía, entonces, abordado como meras relaciones de alturas y desvinculado de una configuración "formal"⁴, es de escasa significación. En nuestro trabajo, partimos de la hipótesis de que la Armonía, contenida dentro del discurso musical global, no es sólo la serie de sucesiones acórdicas, aún cuando éstas sean entendidas como funcionales. Creemos que el discurso armó-

nico -específicamente armónico- se estructura en la interacción entre la **base armónica** (en términos de secuencia o encadenamientos de acordes) y su forma de distribución y articulación temporal, ó sea el **ritmo armónico**, en una significativa articulación de **unidades formales** que constituyen un tipo de **gestualidad** que denominamos **fraseo armónico**. En el concepto de gestualidad armónica convergen principios como los de estabilidad, tensión, direccionalidad, eficiencia y perturbación, propios de las relaciones tonales funcionales, con términos como proporción, acentuación y agrupación, todos elementos de significativa incidencia en los aspectos estructural y sensorial del discurso musical. Esta gestualidad, entendida como **la forma de la armonía en el tiempo**, genera un discurso particular que interactúa con los demás componentes (melódico, rítmico, textural, tímbrico, formal, etc.) para configurar el gesto musical global.

Es así que, si retomamos la cuestión de considerar en qué caso dos obras tienen "la misma armonía", podemos avanzar en la idea de que una escucha comparativa de obras musicales que tienen un fraseo armónico común -es decir, la misma base armónica y un ritmo armónico acentual y proporcionalmente equivalente-, revela que a pesar de las diferencias entre todos los demás componentes y elementos que configuran el discurso musical (y aquí nos referimos a las particularidades melódicas, rítmicas, tímbricas, dinámicas, texturales, estilísticas, etc.), comparten un "decir", un gesto cuyas características inciden fuertemente en la sonoridad integral de la obra y, por ello, en su sentido. A ese gesto lo hemos llamado fraseo armónico.

Hemos utilizado términos como gesto o fraseo para subrayar el sentido de organicidad y movimiento, en la medida en que son innumerables las analogías que se pueden encontrar entre el lenguaje musical tonal

(causal, direccional, discursivo) y otras formas de expresión y comunicación humana. En este sentido, son habituales las relaciones que se hacen entre la música y la lengua. El Diccionario de las Ciencias de la Educación define gesto como "movimiento o conjunto de movimientos que expresan un mensaje, indican un estado emotivo o acompañan a una expresión verbal (...). El gesto es el reflejo de la emoción. A través de los gestos se comunican, consciente o inconscientemente, estados de ánimo, sentimientos y actitudes. En el ser humano se da toda una mímica de las emociones, lenguaje gestual que se aprende desde la niñez".

Por supuesto que no es objeto de este trabajo el estudio antropológico o psico-físico de los fenómenos perceptivos ni de los misterios de la gestualidad humana, pero creemos que el gesto corporal a la vez que funciona como código, contiene un grado de indeterminación, de connotación que lo hace apropiado para establecer una relación con el discurso musical y, especialmente, con el lenguaje tonal. La idea de gesto como movimiento en el tiempo, que es vía de expresión y comunicación a través de un código, permite establecer una analogía con el devenir musical y representa, de algún modo, la compleja relación significante-significado que hay en la música.

Si tomamos la idea de gesto como conjunto de movimientos, cada uno de estos movimientos individuales puede ser entendido también como un gesto que actúa como componente de una unidad gestual de nivel superior. Es decir, un gesto está formado por otros, configurando un devenir, una actuación, un discurso.

En el caso de la gestualidad armónica, nuestro trabajo enfoca tres ejes o niveles que interactúan para conformar lo que llamamos fraseo armónico:

1) una gestualidad dada por la **base armónica** propiamente dicha, entendida como secuencia o encade-

namiento de acordes, en donde la mínima relación funcional (por ejemplo I-V) ya configura un "gesto armónico". Así, la funcionalidad tonal, con su particular "ley de gravedad", define por tensiones y polaridades las características del movimiento: I-V es un gesto, V-I es otro. El eslabonamiento de un acorde con otro constituye la secuencia armónica. En un lenguaje como la música, la secuenciación temporal es absolutamente relevante; puede decirse que aquí el orden de los factores altera el producto, pues el principio de interacción determina comportamientos diferentes al alterarse la relación entre componentes. Las relaciones funcionales entre los acordes y su ordenamiento temporal son los ejes que determinan las características de la gestualidad propia de la base armónica.

2) Una gestualidad dada por la distribución de la armonía en el tiempo, ya no en términos de ordenamiento sino de proporción y acentuación. Cuestiones como la agógica, los niveles de articulación armónica, la interdependencia con la métrica y los factores de acentuación intervienen para dar a la base armónica un gesto singular. La misma secuencia armónica "suena diferente" si varían las relaciones de proporción o acentuación entre los componentes.

Cada cambio o movimiento armónico produce una articulación o inflexión en el discurso musical tonal, configurando un ritmo propio que interactúa con los demás niveles o componentes. Este movimiento se conoce con el nombre de **ritmo armónico** y es de particular importancia para la determinación de la métrica, pues en la música tonal el acento armónico está jerarquizado respecto a otros tipos de acento (agógico, dinámico) y actúa como el principal factor de agrupamiento métrico.

El concepto de ritmo armónico no es abordado, en general, en los tratados de Armonía. Cuando aparece, el ritmo armónico es entendido meramente como la duración de los acor-

des. Es parte de este trabajo de investigación, estudiar el enfoque y valoración que se da a este punto en las pocas obras (como las de Persichetti y Piston, por ejemplo) en las que se establece alguna vinculación e incidencia del ritmo armónico en el discurso musical.

3) El concepto de fraseo armónico, construido a partir de la interacción entre base y ritmo armónico, requiere ser contextualizado en una articulación de **unidades formales significativas** que representen la sintaxis del discurso musical. Es así como se configura ese eslabonamiento de gestos que dan forma a la frase armónica. La armonía se jerarquiza en los puntos de inflexión, especialmente en las cadencias, pues el "gesto final" de cada frase armónica incide en alto grado en la gestualidad general de la obra. Esta segmentación está dada, a veces, por la propia agógica del ritmo armónico, pero en general depende de la articulación con otros componentes como el melódico. Sin embargo, aún cuando esta cuestión pueda entenderse como relación de la Armonía con otros ejes del lenguaje musical tonal, debe incluirse en lo específicamente armónico en la medida en que, de otro modo, el mismo concepto de fraseo armónico carecería de significación.

La construcción de un concepto integral y específico como el de fraseo armónico permite dotar al componente armónico de una forma y organicidad propias y a la vez interactuantes con los demás niveles del discurso musical. Creemos que la vinculación y profundización de términos como base armónica, ritmo armónico, fraseo y gesto pone en relieve el sentido de movimiento y gestualidad que, entendemos, caracteriza a la Música como lenguaje, aportando nuevos elementos para enfocar el estudio del comportamiento e incidencia del componente armónico en el discurso global de las obras musicales tonales, en el marco de la tonalidad como sistema.

Bibliografía

- * HINDEMITH, Paul. 1949. Armonía Tradicional. Buenos Aires. Ricordi S.A.
- * SCHOENBERG, Arnold. 1974. Tratado de Armonía. Madrid. Real Musical
- * ZAMACOIS, Joaquín. 1980. Tratado de Armonía. España. editorial Labor.
- * PISTON, Walter. 1991. Armonía. Barcelona. Editorial Labor
- * DE LA MOTTE, Diether. 1989. Armonía. Ed. Labor, Barcelona.
- * RIEMANN, Hugo. 1927. Bajo Cifrado. Labor. Barcelona.
- * SCHENKER, Heinrich. 1906 (1990). Tratado de Armonía. Real Musical. Madrid.
- * ROSEN, Charles. 1986. El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven. Madrid. Alianza editorial.
- * SALZER, Felix. 1962. Structural Hearing. Tonal Coherence in Música. New York, Dover Publications Inc., vol. I-II.
- * SCHOENBERG, Arnold. 1967. Funzioni strutturali dell'armonia, il Saggiatore. Milano.
- * HULL, Arthur E. 1982. La Armonía Moderna. Editorial Arte y Literatura. La Habana.
- * PERSICHETTI, Vincent. 1985. Armonía del Siglo XX. Real Musical. Madrid.
- * ANDREANI, Eveline. 1979. Antitraité d'Harmonie. Union générale d'éditions. Paris.
- * LEUCHTER, Erwin. 1971. Armonía Práctica. Buenos Aires. Ricordi S.A.
- * BERRY, Wallace. 1989. Musical Structure and Performance. New Haven. Yale University Press.
- FORTE, Allen-Gilbert, Steven. 1982. Introduction to Schenkerian Analysis. New York. Norton.
- * PISTON, Walter. 1992. "Contrapunto". Ed. Labor- Barcelona.
- * RIEMANN, Hugo. 1936. "Fraseo Musical". Ed. Labor- Barcelona. (en FBA)
- * KÜHN, Clemens. 1992. "Tratado de la Forma Musical". Ed. Labor- Barcelona. (en FBA)
- ** "Diccionario de las Ciencias de la Educación". Vol. I. 1983. Diagonal / Santillana- Madrid.
- * BERTALANFFY, Ludwig Von. 1980 "Teoría General de los Sistemas". Fondo de Cultura Económica -Méjico.

Notas

¹ Este trabajo surge del proyecto de investigación "Un Enfoque Sistémico del Componente Armónico Tonal" que se realiza en la FACULTAD DE BELLAS ARTES de la UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, dentro del Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación.

² Es importante aquí aclarar que para nosotros la aplicación de esta teoría en la música tonal está en función de su utilidad en las diversas formas de operatividad que se presentan en el campo musical profesional, abarcando la composición y la práctica instrumental -el hacer, la producción sonora mediata e inmediata- así como el análisis de obras, lenguajes y estilos musicales -de algún modo, comprender-. Creemos que una abstracción teórica escindida del "objeto musical" -entendido ante todo como sonido- no genera conocimiento verdadero sobre la Música, al desatender la fundamental relación sensorial -perceptual, inteligente- que es establece con ella. Es a partir de la comprensión de lo perceptual que se genera la lectura personal e individual, acto creativo de cada individuo.

³ Nos referimos aquí, en principio, a estructuras superpuestas por terceras.

⁴ No nos referimos aquí a la relación entre Armonía y Morfología, sino a la forma particular que adquiere el componente armónico en el discurso musical.

Forma y variación en la música del siglo XX

Mariano Etkin

Compositor y autor de numerosos artículos publicados en varios países. Director del Proyecto "Aportes de la música del siglo XX: un enfoque analítico de cuestiones articuladoras en el pensamiento musical".

Profesor Titular de las cátedras *Composición I a V* y *Taller de sonido* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Germán Cancián

Profesor Adjunto a cargo de *Análisis Musical I-III* y *Jefe de Trabajos Prácticos de Instrumentación y Orquestación I-III* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Carlos Mastropietro

Profesor en Música y Compositor. Profesor Adjunto a cargo de *Instrumentación y Orquestación I-III* y Profesor Adjunto de *Composición I-V* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Cecilia Villanueva

Compositora. Docente en la Cátedra *Composición I-V* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Introducción

Si hubiera que señalar dos características fundamentales dentro de la gran diversidad de innovaciones y problemas que presenta la música occidental "erudita" posterior a Erik Satie, el abandono de la altura como parámetro generador de la organicidad de la obra y el uso consciente de la indeterminación y el azar aparecen en lugar privilegiado. Estos dos aspectos surgen con mayor nitidez al ser confrontados con el núcleo de la música centroeuropea de los siglos XVIII y XIX y sus derivados en el siglo XX. La continuidad que es posible establecer, por ejemplo, entre J. S. Bach y Anton Webern -con todas sus etapas intermedias- reside, sin duda, en varios y complejos factores, pero resulta evidente que, más allá de los estilos y las intenciones, la organización de los materiales y la selección de los procedimientos otorga a la altura un papel prioritario. En una fuga de Bach, una sonata de Mozart, una sinfonía de Beethoven, un tema con variaciones de Brahms, una ópera de Wagner o el cuarteto op. 28 de Webern, es siempre a través de la altura que se establecen las relaciones más complejas y sutiles. Es ahí donde el compositor concentró la mayor parte de su escucha interna y de su esfuerzo imaginativo. La altura es el parámetro que organiza la música a

nivel de las unidades más pequeñas y más grandes.

Con respecto al azar, luego de las esporádicas experiencias pre-clásicas y clásicas, la música europea se mantuvo afuera de cualquier intento que significase una renuncia a la responsabilidad total del compositor en relación con su obra o, al menos, de la suposición de que lo que define a la obra como tal está solamente en manos de aquél.

Sería falaz suponer que en el siglo XX la altura dejó de tener importancia en el imaginario de los compositores. Más bien debería pensarse que, a causa de la presencia cada vez más notoria de otras variables, aquella comienza a participar en un plano de igualdad, o, a menudo subordinada a los elementos que definen con mayor peso la identidad de la obra. La duración, la forma, la textura, el espacio registral, la densidad, son algunos de esos elementos, convertidos en materiales. Por otra parte, la tensión que produce la coexistencia de éstos y de convenciones y residuos de técnicas de composición aislados de los estilos con los que aparecieron vinculadas en un pasado más o menos remoto, genera situaciones inéditas.

El predominio de la altura está asociado en Occidente con un tratamiento de ésta que se desinteresa de lo que ocurre después del ataque de cada uno de los sonidos que se suceden en el tiempo. Es así como lo sucesivo, lo

diacrónico, favoreció un peso cada vez mayor de la relación causa-efecto. Sin llegar a constituirse en una muestra del determinismo más absoluto -lo que, en principio, sería un imposible en tanto la música y todo arte siempre se resisten a ser despojados de su ambigüedad esencial- la ley de implicancia (se escucha B porque antes se escuchó A) se convirtió en una especie de garantía implícita de coherencia y organicidad. La marginalidad geográfica respecto a los países centroeuropeos o la marginalidad de algún compositor situado afuera incluso de las prácticas consideradas avanzadas para su época, parece haber sido decisiva en la desarticulación de esa ley fundamental. Igor Stravinsky y Erik Satie son los ejemplos más claros de lo antedicho. Stravinsky, llegado de la vertiente menos europeizada de la música rusa, y Erik Satie, un excéntrico verdadero, imaginaron una música no narrativa, despojada de la relación antecedente-consecuente.

Este Proyecto de Investigación se propone analizar las técnicas y estrategias de composición que en el siglo XX impliquen un ensanchamiento del fenómeno de la música, excluyendo los aportes de la Escuela de Viena y sus continuaciones. Se ha puesto especial atención en las cuestiones micro y macro-formales y en las proposiciones que jerarquizan la densi-

dad, la textura y el timbre. La exclusión de la escuela de Viena se fundamenta en dos razones: la inserción de los compositores vieneses en la tradición centroeuropea antes descrita y la abundancia de muy buenos estudios sobre su música. Dicho de otra manera, la pertenencia de la escuela de Viena a la corriente troncal de la música centroeuropea la hizo más asequible e interpretable para el grueso de los analistas. Más allá de los nuevos dispositivos que aquella puso en juego en el manejo de las alturas, la organización de la forma en sus diferentes escalas, la articulación rítmica y, sobre todo, la distribución de las tensiones y energías permanecen ligadas a la tradición. Se eligieron, entonces, como punto de partida algunos aspectos cruciales que aparecen en la música de Igor Stravinsky, cubriendo un espectro que incluye problemáticas muy diversas y un ámbito temporal que llega hasta la actualidad.

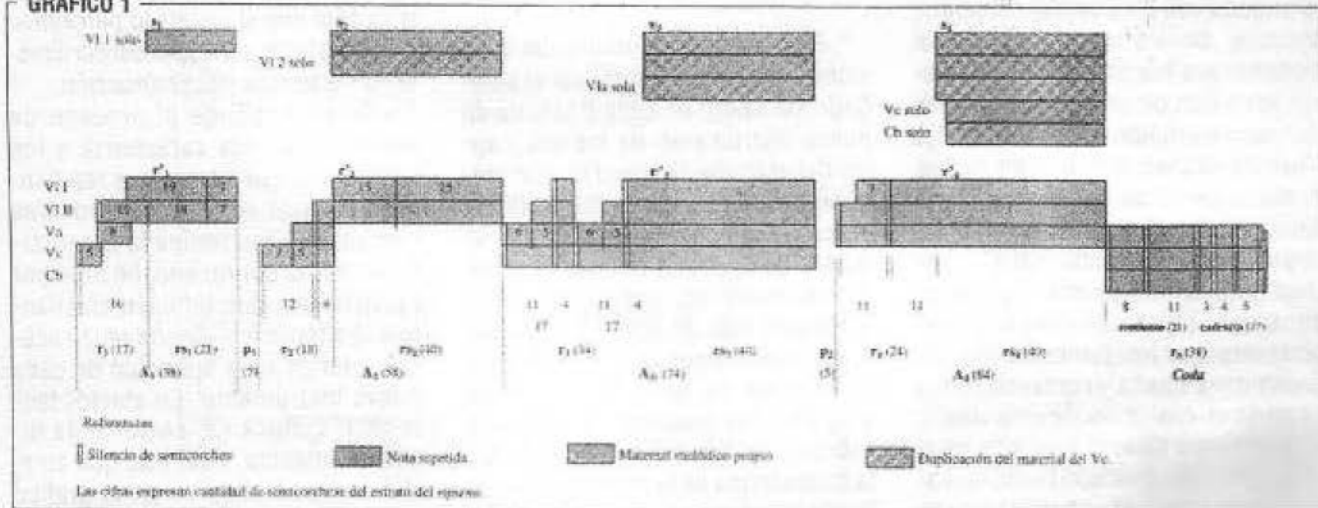
Es importante dejar aclarado que el trabajo analítico y sus resultados fueron vistos como herramientas para la demostración de determinadas técnicas de composición, que pueden proyectarse en la audición o permanecer encubiertas por circunstancias múltiples. Por ello, según sean las técnicas que se aborden, se estudian desde pasajes muy breves hasta obras completas. No menos importante es el

hecho de que todos los integrantes del grupo de investigación son compositores en actividad pero no teóricos de la música ni musicólogos. Con esto queda dicho que no se ha planteado un marco teórico previo para el análisis, sin que ello signifique prejuicio alguno ni desdén hacia la teoría. Más bien se trata de un uso del análisis subordinado a la búsqueda de una descripción de estrategias compositivas soslayando la tan frecuente especulación reduccionista que adapta los hallazgos a tal o cual sistema de ideas. Pero ingenuo sería pretender que lo conjetural ha sido eliminado totalmente. El estudioso de la música tarde o temprano se enfrenta a ese seductor momento en el que un procedimiento o un material cualquiera responde con igual fuerza de pertenencia a la más absoluta lógica compositiva o a la "arbitrariedad" más evidente. En esos casos se prefirió dejar constancia de la ambigüedad antes que optar por una o por otra posibilidad.

Igor Stravinsky

Los análisis de la música de Stravinsky realizados por este Equipo de Investigación se orientaron, prioritariamente, hacia dos aspectos: a) Creación de macroformas únicas para cada obra o movimiento, en función del establecimiento de relaciones

GRAFICO 1



duracionales entre los segmentos constitutivos, y b) Generación de procedimientos de mínima variación aplicados a núcleos motivicos muy reducidos o a secciones extensas.

La macroforma organizada por segmentos duracionales en relaciones proporcionales y la mínima variación son, en realidad, dos caras de una manera de imaginar la música en la cual los materiales, los procedimientos, y las relaciones entre ellos remiten a una concepción espacial del tiempo. El gran aporte de Stravinsky consiste en haber refinado la "materización" de la música iniciada por Satie y Debussy despojándola de los atributos narrativos asociados al lenguaje hablado. Obviar el discurso (literalmente discuir, correr por diferentes lados, de una a otra parte), lo dialéctico-expresivo¹ -en suma, el Todo como contenedor de los opuestos- y afirmarse en lo corpóreo, la cantidad como cosa cualitativa, la materia, el sonido, se corresponde a la perfección con el inicio de sus "Crónicas de mi vida", elegante y condensada descripción de la imposibilidad de reconstruir una Historia más allá de la fragilidad de la memoria. La interferencia de la percepción en la linealidad y jerarquías que aparentemente propone la sucesión vital es también la imposibilidad de reconstruir la obra musical estableciendo jerarquías entre los acontecimientos sonoros. De ahí la ausencia de un material que funcione como "modelo", investido de una predominancia temática ejemplar. Dice Stravinsky: "Cuanto más remonta uno en su memoria el curso de los años, es más difícil, a causa de la distancia, ver claro y hacer una selección entre los hechos de alcance definitivo y aquellos otros que, siendo a veces más importantes que los primeros, no dejan ninguna huella y no condicionan en nada la evolución de una vida"². Más adelante dice: "La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente"³. Para llevarlo a cabo

Stravinsky acude al *ostinato* y a la mínima variación, trabajando sobre el umbral de la percepción de la diferencia. La discontinuidad y la interrupción operan sobre esos planos de *ostinati* más como detenciones del éxtasis -de lo intrínsecamente estático- que como barreras puestas a una expectativa o causalidad inexistente. Lo ritual desaloja a lo narrativo.

Procesos de construcción de la forma y mínima variación en el Prelude de Requiem Canticles de Igor Stravinsky

En este Preludio se constata de modo ejemplar el trabajo de equilibrio logrado por medio de procedimientos de permutación, fragmentación, adición y sustracción en la construcción de la forma que, aplicados a las duraciones, generan simetrías y leves asimetrías.

Escrito para cuerdas, se distinguen claramente dos estratos que cumplen dos funciones diferentes, uno de *solí* y el otro de *ripieno*.⁴

Basado en un proceso de acumulación que aparece en ambos estratos de diferente manera, está dividido en cuatro frases (A_1 , A_2 , A_3 , A_4) y una *coda*. Cada una de estas frases tiene la siguiente organización:

ripieno (r) / *ripieno+solí* (rs) (ver gráfico 1)

El proceso de acumulación en el estrato *solí* se manifiesta por el agregado sucesivo, en cada frase, de un nuevo instrumento de los integrantes del quinteto de cuerdas, con material melódico propio que se repite en cada frase, con excepción de la del VI I en s_4 , que es un fragmento de la frase completa, aspecto que será estudiado más adelante en detalle. Ese proceso sigue el orden del agudo al grave, es decir, VI I, VI II, Va, Vc y Cb.⁵ Por otro lado, este mismo proceso de acumulación determina la macroforma de la pieza ya que ésta finaliza luego de la cuarta frase, en

la que aparecen todos los solistas disponibles, con la adición de un segmento de *ripieno*, a modo de *coda*. Determinar la forma de una pieza, a partir de la disponibilidad de una familia instrumental y de su partición interna convencional, plantea la importancia de ciertas cuestiones prácticas y netamente materiales como definidoras de procesos constructivos.

En el estrato del *ripieno* el proceso de acumulación se manifiesta en sentido inverso al del estrato *solí*, es decir, del grave al agudo; ese proceso ocurre siempre en r, deteniéndose con la entrada de los *solí*, en r'. En la *coda* dicho proceso de acumulación está ausente; sin embargo, vuelve a aparecer claramente en la cadencia, expresado a través de un aumento gradual en la cantidad de ataques (ver gráfico 1).

En el estrato de los *solí* el punto de mayor acumulación de instrumentos acontece en s_4 . En el estrato de *ripieno* ese punto aparece en r_3 y r'_3 , ya que en r_4 y r'_4 el Vc no toca, evitando así que la máxima acumulación instrumental ocurra simultáneamente en ambos estratos, lo que resultaría en una situación altamente previsible. A pesar de que en la técnica de construcción existe un desdoblamiento de la máxima acumulación, en el plano perceptivo existe un punto culminante: éste ocurre en la frase A_4 , donde se suman todos los solistas⁶. Se corrobora aquí que el resultado perceptivo puede no tener correspondencia directa con la técnica de construcción.

Es en r_3 donde el proceso de acumulación que caracteriza a los segmentos r se interrumpe repitiéndose textualmente los primeros tres compases. Esto rompe la organización interna del *ripieno*, no sólo por lo antedicho sino también en cuanto a la alternancia de comienzo acéfalo y tético en la aparición de cada nuevo instrumento. En efecto, tanto en r_1 como en r_2 se constata dicha alternancia, mientras que en r_3 -tal como se observa en el gráfico 1- encontramos dos entradas

acéfalas consecutivas. En el estrato de los *soli*, que se caracteriza por su comienzo tético, sucede algo similar: el único momento en el que el comienzo tético se abandona coincide con la frase donde los *soli* alcanzan su máxima acumulación, es decir, en s_4 , donde Vc y Cb comienzan en forma acéfala a diferencia del resto de las frases solistas. Se establece así, sobre una idea básica de desvío o de interrupción de un proceso estable, una correspondencia entre los dos estratos.

En cuanto a las duraciones se comprueba lo siguiente⁷ (ver gráfico 1) si se suman al total de semicorcheas de los segmentos de *ripieno* solo (r) las 10f de los dos compases de $5/16$ de pausa general (p_1, p_2), se obtiene un total de 141f . Por otro lado, la dura-

ción total de los segmentos *soli* es de 141f . Se revela así una distribución simétrica en la que el silencio aparece en igual nivel de importancia que el sonido⁸.

$$r_1+r_2+r_3+r_4+r_5(\text{coda})+p_1+p_2=141\text{f}=s_1+s_2+s_3+s_4$$

Las dos pausas generales se asocian al *ripieno* porque éste es el estrato que aparece inmediatamente después de cada uno de los dos compases de silencio y es el que sufre interrupciones en el interior de todas las frases, en con-

A1	A2	A3	A4	CODA
38f	58f	74f	64f	38f

traposición al estrato *soli*, que si bien está fraccionado en cuatro frases, cada

una de ellas es continua en sí misma (no tiene interrupciones internas). Cabe agregar que el *ripieno* está siempre caracterizado por un comienzo acéfalo.

Con respecto a las correspondencias entre duraciones, es importante señalar la relación de semejanza entre las frases A_2 y A_4 y entre la frase A_1 y la *coda* (r_5):

Además, tal como puede verse en el gráfico 1, A_1 tiene dos segmentos, r_1 y rs_1 de 17f y 21f respectivamente, mientras que en la *coda* -que también se articula en dos segmentos, **comienzo y cadencia**- se presentan las mismas proporciones de duración pero en forma invertida: 21f y 17f .

Con respecto a esta característica, encontramos un detalle muy sutil que, analizado en profundidad, nos conduce a desentrañar una técnica de composición original. Se trata del compás 7 ¿Por qué éste es el único momento en que hay un cambio de métrica (6/16 en lugar de 5/16 en r y 6/16 en lugar de 2/8 en s) en los segmentos de *ripieno+soli* (rs)? (ver gráfico 2)

Partimos, ante todo, de la hipótesis de que: a) la *coda* (r_5) debe durar menos de 40f , pues es una característica de la pieza que los segmentos r no llegan a durar nunca tanto como los segmentos rs ; b) Stravinsky decidió igualar la duración de la frase A_1 con la de la *coda* (ambas duran 38f); c) al segmentar A_1 , como ocurre en todas las frases, en dos unidades, r_1 y rs_1 , ésta última debe ser, necesariamente, un fragmento de rs_2 pues, de lo contrario, se superaría la duración de la *coda*. De lo antedicho se deduciría que: 1) Stravinsky compuso en primer lugar la frase del VI I correspondiente a s_2 en su forma completa (c. 12 a c. 19). 2) Ésta sufrió a continuación un proceso de sustracción para adecuarse al principio de simetría macroformal de igualdad duracional entre la *coda* y la frase A_1 .

Volviendo a nuestra pregunta sobre el compás 7, se comprueba que la frase completa del VI I solista (ver gráfico 3) se puede interrumpir, en razón del fraseo y sin dividir

GRAFICO 2

ningún compás, sólo en cuatro lugares:

1) entre el primero y el segundo compás, quedando reducida a 5f ; 2) entre el segundo y el tercer compás, quedando reducida a 10f ; 3) entre el cuarto y el quinto compás, quedando reducida a 20f ; 4) entre el séptimo y el octavo, quedando reducida a 35f . Como el segmento rs_1 debe ser de mayor duración que r_1 , pues, en caso contrario ocurriría algo que no se verifica en las demás frases (donde $rs_p > r_p$), ese segmento debe durar 20f , como mínimo para poder cumplir con los requisitos arriba mencionados de equiparación de A_1 con la *coda* y de duración menor de 40f . Se descartan así las posibilidades de acortarlo a 5f ó a 10f , restando entonces sólo dos alternativas: 20f y 35f . Esta última también debe descartarse ya que, de ser aceptada, r_1 duraría sólo 4f como máximo, generándose entonces un enorme desequilibrio. Subsiste finalmente, como única posibilidad, 20f . Stravinsky produce luego la mínima variación duracional posible al adicionar una semicorchea a las 21f de rs_1 . Lo hace convirtiendo el tresillo

de corcheas del c.15 en valores regulares de corchea, lo que lleva a transformar el metro 5/16 en 6/16.

Las consecuencias de adicionar una semicorchea, totalizando las 21f de rs_1 , son evidentes: se elimina la polimetría que ofrece toda la pieza entre los estratos *soli* y *ripieno*, evitando, a su vez, una correspondencia duracional perfectamente simétrica entre rs_1 y rs_2 . También se evita la simetría de s_1 , al no haber quedado integrada por dos compases en corcheas regulares, seguidos por otros dos compases en corcheas de tresillo, como sí ocurre en los primeros cuatro compases de s_2 .

El proceso que acabamos de explicar es una hipótesis sobre la técnica de producción de Stravinsky, claramente espacial y opuesta al concepto de desarrollo en el tiempo de un material predominante, que termina perdiendo notoriamente su identidad original. En ese proceso se comprueba, una vez más, el trabajo con la mínima variación, cuya importancia surge a cada momento en toda la producción del autor. El equilibrio levemente inestable que resulta de

la utilización de procedimientos de mínima variación genera un dinamismo no direccional en una música construida en base a *ostinati* y donde la repetición y su mínimo desvío conforman los procedimientos principales.

Los procedimientos de mínima variación tienen -entre sus múltiples maneras de intervenir en diferentes aspectos del Preludio- una expresión clara a través de la descrita en el gráfico 4. En él, se observa que en cada segmento r se producen una, dos o tres modificaciones que les son propias. Al mismo tiempo, cada modificación se produce una sola vez. Esto último constituye una excepción o desvío de una invariancia que, de otra manera, abarcaría a todos los segmentos r .

Por otro lado, en los segmentos r constatamos que r_1 tiene 16 ataques consecutivos de semicorcheas. En r_2 las 16f se fragmentan en un grupo largo de 12f y otro corto de 4f . En r_3 se mantiene el orden largo/corto pero ocurren dos transformaciones: a) repetición: largo/corto, largo/corto; b) sustracción de la unidad mínima de una semicorchea al grupo de 12f , quedando integrado por 11f . En r_4 se

GRAFICO 3

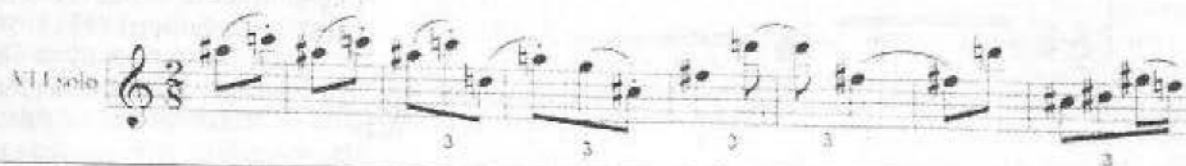


GRAFICO 4

Características / Segmentos r	Reemplazo de instrumentos (a)	Falta intercalado	No permanencia de alturas en r correspondiente (b)	Repetición idéntica (c)	Vc. tacet	Ataque simultáneo de los instrumentos (d)	Violines tacet	Con contrabajo
r_1	si	si	no	no	no	no	no	no
r_2	no	no	si	no	no	no	no	no
r_3	no	no	no	si	no	no	no	no
r_4	no	no	no	no	si	no	no	no
r_5	no	no	no	no	no	si	si	si

(a) Ataque simultáneo de primer sonido de instrumento reemplazante con último sonido de instrumento reemplazado (c.2: Vc y Vla, c.3: Vla y V1 I).

(b) Ninguna de las notas de r_2 continúa en r_3 (c.11 a c.12).

(c) Compases 23, 24 y 25, iguales a compases 20, 21 y 22.

(d) Ataque simultáneo al comienzo del segmento de todos los instrumentos involucrados en el mismo (c.47: Vla, Vc y Cb).

mantiene la repetición del grupo de $11\bar{f}$ eliminando los grupos cortos de $4\bar{f}$. En el primer segmento de la *coda* se invierte el orden: corto/largo $8\bar{f}/11\bar{f}$, duplicándose ahora la cantidad de semicorcheas que poseía el grupo corto. Estos procesos de adición y sustracción se manifiestan por única vez en los segmentos r' en las frases A_1 y A_2 donde la cantidad de ataques sucesivos antes del cambio de nota en r'_1 es de $14\bar{f}$ (c.4 a c.6) y de $15\bar{f}$ en r'_2 (c.12 a c.15) respectivamente.

El procedimiento de la fragmentación aparece, como hemos visto, en varios aspectos⁹. En el plano de las alturas, alcanza a la serie dodecafónica utilizada por Stravinsky, ya sea por la ausencia de algunos sonidos o por el uso selectivo de los hexacordios de la serie original o sus derivaciones¹⁰.

Las conclusiones que pueden extraerse del estudio aquí presentado nos conducen indirectamente a reflexionar sobre la condición de desarraigado que Stravinsky asumió con aparente naturalidad a lo largo de su vida. Esa posibilidad de contemplar el mundo circundante desde afuera, por su condición de extranjero, fue quizás una de las razones que le permitió imaginar una música con estratos independientes y una forma no lineal, surgida de una historia, la suya, interrumpida. También, ese estar afuera facilitó, en cierto modo, la impunidad con que Stravinsky echó mano a procedimientos y estilos que incorporó, como materiales, a una concepción que los absorbió, subordinándolos a principios constructivos propios.

En la "Historia del Soldado" el poeta suizo C. F. Ramuz pone estas palabras en boca del recitante: "No se puede ser a la vez lo que se es y lo que se era". La música de Stravinsky comprueba, efectivamente, que la repetición es una ilusión perceptiva. Lo hace por medio de materiales y procedimientos que se inscriben en la modernidad por vía de la fragmentación, la interrupción y la mínima variación.

Notas

¹ Concepto utilizado por Antonio Fiorenza en su lúcido artículo: "Stravinsky tra Adorno e Varese", en Nuova Rivista Musicale Italiana, Torino, Anno XIII, No 4, Octubre/Diciembre 1979.

² Igor Stravinsky, "Crónicas de mi vida" Editorial Sur, Buenos Aires, 1935.

³ Ibidem, pag. 113.

⁴ Esta diferenciación evoca un aspecto característico del Concerto Grosso del período Barroco.

⁵ El contrabajo solista duplica al violoncello, sin material melódico propio.

⁶ La ausencia del Vc en r'_4 genera un fuerte contraste con la *coda* pues en ésta aparecen, por única vez en los segmentos r , sólo los tres instrumentos más graves.

⁷ Las duraciones están siempre expresadas en semicorcheas del estrato del *ripieno*.

⁸ No deja de ser curiosa, más allá de la radical divergencia estilística, la relación equivalente entre sonido y silencio tal como se presenta en este Preludio y la afirmación de John Cage en cuanto a la duración como factor común entre ellos.

⁹ En un sentido global, tomando la totalidad de la obra, la fragmentación se presenta en la selección de algunos de los números del Requiem tradicional, idea ya planteada en el título mismo (Cánticos de Requiem); a su vez, los textos elegidos no se utilizan completos, a excepción del *Libera me*.

¹⁰ Desde el comienzo hasta el c. 12, once de los sonidos de la serie original aparecen en el *ripieno* y uno (sonido 5) aparece en el estrato *solí*; a su vez éste es el sonido inicial del hexacordio que resulta de la quinta rotación retrógrada del segundo hexacordio de la serie original (material melódico de la primera mitad de la frase del VI I solista). Para un análisis más detallado sobre el uso de las series en *Requiem Canticles*, ver el artículo de Claudio Spies: "Stravinsky Requiem settings". Perspectives on Schoenberg and Stravinsky, Editado por Benjamin Boretz y Edward T. Cone. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.

La música en la actual Reforma Educativa, currículum y prácticas áulicas

Graciela Mónica Merino

Licenciada en Ciencias de la Educación.
Profesora en Ciencias Biológicas (U.N.L.P.).
Directora del Proyecto de Investigación "La
Música en la actual Reforma Educativa.
Currículum y prácticas áulicas". Proyecto
aprobado dentro del Programa de Incentivos
a la Investigación; Secretaría de Ciencia y
Técnica, Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.
Profesora Titular en la cátedra "Didáctica de
las Ciencias", Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación, U.N.L.P.

Inés Adela Costa

Licenciada en Educación Musical (U.N.L.P.).
Codirector del Proyecto. Profesora Titular en
las cátedras "Educación Musical Comparada"
y "Pedagogía y Creación Contemporánea",
Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.
Secretaría de Estudios de Post-Grado,
Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.

Marcela Mardones

Profesora en Educación Musical. Integrante
del Proyecto. Jefe de Trabajos Prácticos en
la cátedra "Apreciación Musical", Facultad
de Bellas Artes, U.N.L.P.

Andrea Mabel Cataffo

Profesora Universitaria en Educación
Musical (U.N.L.P.). Integrante del Proyecto.
Profesora Adjunta en la cátedra "Fundamen-
tos Psicopedagógicos de la Educación
Musical", Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.

María Laura Sánchez

Profesora Universitaria en Educación Musical
(U.N.L.P.). Integrante del Proyecto. Docente
en la cátedra "Pedagogía y Creación Contem-
poránea", Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.

Maria del Rosario Larregui

Licenciada en Educación Musical (U.N.L.P.).
Docente Investigador. Integrante del Proyecto.
Docente en la cátedra "Educación Musical
Contemporánea", Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.

Introducción

La actual Reforma Curricular -Prov. de Bs. As., E.G.B. Area: Educación Artística, Música -propone cambios sustantivos a nivel de las prácticas institucionales, en acuerdo con la transformación educativa presentada en la Ley Federal de Educación.

Desde las Ciencias de la Educación, la implicancias que las reformas curriculares tienen en las prácticas docentes han sido objeto de numerosas publicaciones y estudios en los últimos años a través de autores como A. Puigros, J. C. Tedesco, B. Llavador, G. Sacristán, P. Gómez, etc. Se señala que, por distintos motivos y en general, las gestiones político-educativas estuvieron más preocupadas por la elaboración de reformas desde un plano teórico que por el análisis de los impactos que éstas han tenido en las prácticas educativas institucionales. Por otro lado, puede suceder que el nivel administrativo, cuya principal función es la de orientar las prácticas y garantizar el cumplimiento de las políticas curriculares, se debilita en su rol principal, presentando estrategias de control más cercanas a los mecanismos de premios y castigo burocráticos, que a la pretendida legitimación de su rol.

Tal problemática revela que "... de poco sirve que exista un currículum oficial bien estructurado, ordenado

secuencialmente y presentado ..., porque para que el cambio curricular tenga éxito es preciso empezar por realizar y cumplir con ciertas condiciones que van a mediatizar la propuesta, de lo contrario ésta necesariamente va a ser traducida desde lo que existe y, por tanto empobrecida, si es que potencialmente era innovadora" (Gimeno Sacristán, 1992).

Las Reformas Curriculares representan un papel decisivo en las transformaciones educativas, siempre que sean acompañadas por decisiones políticas, administrativas y prácticas que conduzcan a modificar las relaciones ya establecidas. De lo contrario, por sí mismas, no bastarían para cambiar las viejas prácticas curriculares y los supuestos que las fundamentan.

Acerca de los modelos pedagógicos musicales

Se considera oportuno realizar una síntesis de los modelos pedagógicos musicales, ya que los mismos han tenido y siguen teniendo una fuerte incidencia (a través de los CBC) tanto en las prácticas del docente de música, como también en las políticas educativas, las reformas curriculares, etc. Es importante mencionar que estos marcos o modelos que han sido tomados como referencia y sobre los cuales se desarrolla un proceso reciben una decidida influencia

de otras disciplinas tales como la pedagogía, la psicología, la filosofía, la sociología, etc.

Se podría mencionar una variada gama de características para intentar una explicitación de los modelos pedagógicos-musicales, pero resulta imposible en este artículo dar cuenta de todos los aspectos. Para la descripción de los mismos se tendrán solamente en cuenta las siguientes características: a) Propósitos, b) Ubicación temporal y geográfica, c) Representantes, d) Logros, e) Límites, f) De lo pedagógico didáctico, g) Publicaciones. Las mismas se aplicarán a sucesivas tendencias, que en el marco del presente trabajo, se designarán como: 1) Tradicional, 2) Los pedagogos, 3) Los pedagogos compositores.

La escuela en su conjunto se apresta a realizar un cambio profundo y de singular importancia, es por ello que se considera que la pedagogía musical en los tiempos de la Reforma merece una reflexión pormenorizada.

1) Tradicional

a) Propósitos: se propone la formación de valores culturales y la contribución a la consolidación de la identidad nacional. Transmisión de cultura general.

b) Ubicación temporal y geográfica: hasta los años 60' en Argentina.

d) Logros: institucionalización de la Música en el curriculum y su carácter extensivo. Llegada a grupos cada vez más numerosos de la población.

e) Límites: no da cuenta una verdadera y real inserción de lo musical. Desconocimiento de la acción, la producción y la discriminación. Se ignora la relación docente-música-estudiante.

f) De lo pedagógico-didáctico: reproducción de canciones patrias y cierto repertorio folklórico. Himnos de otros países. Biografía de maestros clásicos. Conocimiento de notación musical tradicional. Coro.

g) Publicaciones: Libros de "Cultura Musical". Escuela Media. (Por ejemplo: Armando Bareille).

OBSERVACIONES: este modelo se basa en supuestos de la "Escuela tradicional". Acción externa de la enseñanza que produce impresión en la mente del alumno grabándose la información del exterior.

2) Los pedagogos

a) Propósitos: la Educación Musical debe estar al servicio de todos, no sólo de los dotados y debe tener como meta que los niños amen la música. Se propone cultivar la mente, el cuerpo y el espíritu. Es su principal finalidad dotar a la Educación Musical de un carácter activo, práctico y dinámico. Se tiende a la alfabetización tonomodal.

b) Ubicación temporal y geográfica: Después de los 60' en Argentina. Estos métodos nacen originariamente en Bélgica, Alemania, Francia y Suiza.

c) Representantes: Willems, Edgar; Orff, Karl; Dalcroze, Jacques; otros.

d) Logros: interés por los procesos psicológicos del niño. Rol activo y participativo. Gran impacto en la Etapa Inicial, en menor grado en Primaria Común. En la enseñanza media y profesorado continúa en la etapa anterior.

e) Límites: se produce una estereotipación de los modelos con tendencia a la rigidez y a la repetición. Saturación de lo pedagógico didáctico. Los cambios acontecidos en la propia Música no son incluidos en esta tendencia. Se vislumbra el fracaso del proyecto que tenía como meta la lectura y escritura tonomodal.

f) De lo pedagógico-didáctico: el recurso por excelencia es la canción. Se incorporan instrumentos de percusión en forma restringida. La estrategia en gran medida, se basa en la imitación. Las planificaciones se diseñan en áreas que se integran en planes a corto y mediano plazo. Entre las áreas más importantes se podrían

mencionar: *de la sensorialidad auditiva* (atributos del sonidos, el silencio, etc.); *de la melodía* (ecos melódicos, asistencia cantada, etc.); *del ritmo* (ecos rítmicos, las constantes métricas, ostinatos, el compás simple y compuesto, etc.); *del movimiento*; *de la apreciación musical*.

Aparece la Expresión Corporal liderada en esta etapa por la Prof. Stokoe.

g) Publicaciones: Gainza, Violeta: "La iniciación musical del niño". Ricordi, 1963. / Willems, Edgar: "Las bases psicológicas de la Educación Musical". Eudeba, 1961. "La preparación musical de los más pequeños". Eudeba, 1962. Otros.

OBSERVACIONES: este modelo se basa en supuestos de la "Escuela activa o nueva". Propone un alumno activo con rol de guía y orientador.

3) Los pedagogos compositores

a) Propósitos: se propone la realización de nuevas experiencias alentando la improvisación y exploración con una fuerte tendencia a la producción de "obras" originales tanto vocales como instrumentales. Su principal finalidad es desarrollar la creatividad, la imaginación y la sensibilidad como así también HACER música como medio de expresión y comunicación en proyectos conectados con otros lenguajes expresivos. Se tiende a introducir la música contemporánea en el aula.

b) Ubicación temporal y geográfica: después de lo 70' en Argentina. Estas tendencias provienen originariamente de Canadá e Inglaterra.

c) Representantes: Paynter, John; Self, George; Shaeffer, Murray; Dennis, Brian; otros.

d) Logros: genera interés por descubrir y desarrollar las potencialidades creativas del alumno, intentando recuperar la música y el hacer música como un proyecto inacabado del maestro-autor, completado por los alumnos. Enfatiza la originalidad del producto destacando la importancia del proceso. Logra instalar la fluidez

entre la MÚSICA y otros lenguajes expresivos.

e) Límites: en líneas generales no alcanza a explicitar suficientemente los vínculos necesarios entre los materiales, las organizaciones rítmicas, y la forma, en síntesis: en hecho compositivo. La exploración y experimentación a veces parece sólo exteriorizaciones en donde no se advierte un progreso produciendo incertidumbre en "a dónde va" o "cómo proseguir". Esta tendencia no impacta decisivamente en los distintos niveles de la educación a pesar que el curriculum de la Pcia. de Bs. As. año 1986 se basó fundamentalmente en estas ideas.

f) De lo pedagógico y didáctico: se incorporan los instrumentos informales o no convencionales (construcción casera). Se introduce la grafía analógica. Se operan cambios en el uso de la voz. La estrategia privilegiada fue la exploración, selección e improvisación en vistas a la producción de una obra original.

La planificación se diseña en base a proyectos con estructuras fijas o semi-fijas que incluyen la producción, la audición y el análisis. Se incorporan actividades centradas en: el entorno sonoro, el sonido en su aspecto morfológico (ver tipologías en G.Self y P. Schaeffer), etc.

g) Publicaciones: Schafer, M.: "El rinoceronte en el aula". Ricordi, 1984./ Paynter, J.: "Oír, aquí y ahora". Ricordi, 1991./ Dennis, B.: "Experimental musical in school". Oxford, 1970. / Self, G.: "Nuevos sonidos en clase". Ricordi, 1991.

OBSERVACIONES: este modelo se podría relacionar con la "escuela antiautoritaria" liderada por A. Neil (U.K.), particularmente en lo que refiere al rol del maestro.

Pedagogía musical en los tiempos de la reforma educativa

En los últimos años se ha producido un fuerte interés por los estudios en Psicología Cognitiva de la Música

en diversos países, centrados en *los procesos cognitivos de la mente humana* los que han arrojado luz en materia de memoria, atención, percepción y habilidades cognitivas que intervienen en los actos musicales. Pero la complejidad de la investigación ha llevado también, a que las diversas teorías sólo puedan aportar algunas certezas provisionales sobre ciertas parcelas del conocimiento. Ya no es posible mantener el predominio de un enfoque, sino reconocer acuerdos de base. A partir del pensamiento de M. Carretero-1997, exponemos a continuación algunos de ellos.

* La *concepción constructivista* del ser humano, supone la idea de que el sujeto no es un mero producto del ambiente ni de la herencia, sino una construcción como resultado de ambos. El conocimiento no es una copia de la realidad, sino una construcción del sujeto, situado en un contexto social y cultural. Bajo estos enfoques, el propósito de la enseñanza musical se centra hoy en el desarrollo del *pensamiento reflexivo*, considerando los procesos de educación y de "enculturación". Dicho en otros términos, el aprendizaje musical es el resultado de un proceso evolutivo que depende de las oportunidades, del entorno socio-cultural y de la educación. (Swanwick-1992).

* Se sostiene que no es suficiente la presentación organizada de la información para que se aprenda, sino que es necesario que el alumno la construya mediante una representación interna. En dicho proceso cumplen una función fundamental sus "ideas previas", habilidades e intereses. Estas ideas se construyen desde los primeros años de vida y una enseñanza de la música de corte constructivista, requiere de su recuperación para confrontarla con la novedad; propiciar los conflictos cognitivos y favorecer los cambios conceptuales.

* Se reconoce que el conocimiento no es de carácter general, sino específico. Por tanto, las transferencias

de los aprendizajes no se producen espontáneamente, sino que deben ser orientadas y facilitadas a través de la mediación docente. Los contenidos escolares son fuertemente disciplinares y poseen un "diccionario" específico. Por otro lado, nuestros niveles de actuación inferiores no desaparecen, sino que se integran a los superiores. El aprendizaje musical supone el dominio de unos contenidos específicos y es preciso reconocer que aquello que los alumnos han aprendido en un contexto, no se verá necesariamente transferido a otro sino se prevén las particularidades de la situación, las estrategias didácticas y los acuerdos entre los docentes.

* Los estudios de psicología cognitiva de la música acuerdan en que el aprendizaje musical involucra el desarrollo de habilidades cognitivas que forman parte de una misma competencia: *el dominio del lenguaje musical para la interpretación de discursos estético-musicales, admitiendo la multiplicidad de significados con relación a un contexto sociocultural y a las particularidades individuales*. Este desarrollo supone considerar en la enseñanza todas las manifestaciones, estilos y géneros musicales posibles.

* La composición, la audición y la ejecución musical son entendidas como actos de interpretación que requieren de interconexiones permanentes y de intervenciones conceptuales. Se entiende el aprendizaje musical como *modo de conocimiento* que implica un "saber", un "saber hacer" y un "saber explicar lo que se hace". Esta apertura hacia la psicología cognitiva se manifiesta también en la terminología del discurso de la transformación educativa, promoviendo en la docencia su apropiación. La aprehensión acrítica de las novedades ideológicas y terminológicas tiene ya una historia en la educación musical y no han sido pocos los inconvenientes ocasionados. Los enfoques teóricos conllevan a la necesidad del análisis, ya que los conceptos cobran sentidos diferentes según el contex-

to. Así, una idea como la que sigue, presenta términos que pueden interpretarse bajo enfoques distintos: **La concepción constructivista de la enseñanza postula que el profesor debe favorecer los aprendizajes significativos vinculados a la enseñanza de contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales.** Sólo la distinción de los últimos conceptos subrayados pone en evidencia la problemática.

Se ha vuelto hoy frecuente la planificación de la enseñanza en base a dichos contenidos, a modo de taxonomía, según normas que se promueven desde el nivel oficial. Es posible que estas prácticas faciliten el pensamiento didáctico. Pero las novedades requieren clarificar el enfoque teórico, a fin de evitar confusiones epistemológicas.

Los datos recogidos en el trabajo de campo realizado por esta investigación, permiten observar cierta asimilación de los contenidos conceptuales y procedimentales a lo que antes fueran los "contenidos" y "actividades" en la planificación tecnicista, cuyo enfoque de aprendizaje difiere sustantivamente de las posiciones constructivistas.

Las ideas sobre contenidos aportadas por C. Coll conducen a pensar... "la clasificación (no) debe interpretarse rígidamente, es sobre todo y ante todo una distinción de tipo pedagógico... (pero) no supone que deban planificarse actividades (...) diferenciadas para trabajar cada uno de los tres tipos de contenidos..., lo que se sugiere es exactamente todo lo contrario: planificar y desarrollar actividades que permitan trabajarlos de forma interrelacionada". (C. Coll -1992)

A esta altura, quizás los interrogantes sean múltiples. Pero seguramente, lo interesante es considerar, ya no si ciertos contenidos o metodologías son mejores que otras, sino "resituar el saber en relación a su procedencia, reglas y pretensiones". (S. Duluc -1996) El conocimiento es también una manera de

pensar, y en consecuencia de experimentar, interpelar y crear. En última instancia, el conocimiento pedagógico no trata sino de **interrogantes**. Interrogantes que nos permiten cuestionar la certeza, el pasado y la actualidad; que nos convocan a percibir lo posible.

Sobre el currículum y las prácticas áulicas: un proyecto de investigación

Es objetivo de este proyecto el estudio en: A- La transformación curricular en la EGB -Educación Artística, Música-. B- Las prácticas del docente de Música en diferentes escuelas de la Pcia. de Bs. As.. C- Las correspondencias entre el nivel formal y el nivel fáctico. D- Las problemáticas de la Educación Musical en la cultura escolar, identificando algunos factores que condicionan y determinan las prácticas docentes en vinculación con las políticas curriculares.

La etapa inicial ha estado caracterizada por la recolección de datos consistente en la búsqueda, estudio y análisis de la documentación oficial emanada por el M.C.y E. Nación, la D.G.C.y E., Pcia. de Bs. As. y la D. E. A., Pcia. de Bs. As., como así también, de bibliografía ampliatoria concerniente a la Transformación Educativa.

Al finalizar esta instancia, se seleccionaron los datos considerados pertinentes para la prosecución del proyecto. En tal sentido, se priorizaron aspectos vinculados a los Contenidos Básicos Comunes -Ed. Artística, Música- y concepciones del conocimiento y teorías de la enseñanza.

Se considera importante observar que el material seleccionado fue analizado bajo un enfoque metodológico descriptivo, a través de dos criterios fundamentales:

1) Tendiente a la formulación de áreas que involucren aspectos pertinentes a la Transformación Educativa. En este sentido se identificaron: a- componentes epistemológicos, fi-

losóficos y estéticos; b- componentes pedagógico-didácticos; c- componentes que refieren al encuadre institucional.

2) Dados los tiempos asignados y la meta fundamental del presente proyecto, se priorizó el área pedagógico-didáctica enfatizando los aspectos relativos a los C.B.C..

En una segunda etapa se elaboraron cuestionarios y entrevistas para docentes de la especialidad y directivos, como así también, tablas de observación de clases de Música. Los aspectos en las entrevistas, giraron en torno a cuestiones del marco teórico y el enfoque metodológico desprendidos de la documentación oficial; centrando la atención en algunas problemáticas que se detallan a continuación como así también resultados parciales obtenidos.

1) Acceso a la documentación y su utilización: el 90% los docentes manifiesta haber tenido contacto con la documentación oficial, siendo importante destacar que las vías de acceso se dan en algunos casos a través de los directivos de los establecimientos y en otros por iniciativa propia. Para la elaboración de las propuestas de enseñanza-aprendizaje, el 55% los utiliza parcialmente, expresando que los documentos en algunos aspectos tales como terminología utilizada y orientaciones metodológicas les resultan pocos claros, recurriendo a bibliografía de difusión en el mercado como guías metodológicas.

2) Propósitos educativos de la enseñanza de la música en la E.G.B.: los docentes en un mayor porcentaje expresan que la música favorece el desarrollo armónico e integral de la personalidad y en un segundo nivel de adhesión, promueve el desarrollo del juicio crítico y valorativo de las manifestaciones musicales.

3) Utilización de los C.B.C. propuestos: el mayor porcentaje de los docentes afirma utilizarlos parcialmente. Al justificar tal decisión los docentes hacen la observación de que

no hay secuencia de un ciclo a otro, y en un segundo lugar que la terminología en algunos casos es poco clara, por ejemplo, ritmo libre, percepción global y parcial, la memoria musical y sonora, etc.. Por otra parte un grupo considerable respondió que algunos contenidos no se adecuan a la E.G.B., tal es el caso de las funciones de tónica y dominante.

En cuanto a la **categorización de los contenidos en conceptuales, procedimentales y actitudinales**, un 70% de los docentes utiliza dicha taxonomía, siendo importante señalar que cuando ejemplifican la aplicación de la misma en sus propuestas de enseñanza-aprendizaje, se evidencia una clara diversificación en su interpretación con una tendencia manifiesta a considerar los contenidos conceptuales como "el tema" y los procedimentales como las actividades.

4) Criterios de selección de los contenidos: el 40% de los entrevistados señalaron como relevantes los criterios de pertinencia al desarrollo de los alumnos y pertinencia al contexto sociocultural de la población escolar atendida. Cuando se solicita justificar los criterios seleccionados se evidencia confusión en la comprensión de la fundamentación teórica explicitada en la documentación.

Con respecto a **los criterios de organización y secuenciación de los contenidos**, un mayor porcentaje de los docentes prioriza un contenido al organizar la secuencia, orientando la tarea a la producción, entendida ésta como la ejecución vocal e instrumental.

Con respecto a las observaciones de clases se evidencia heterogeneidad en las prácticas de las mismas, con una fuerte incidencia del modelo centrados en pedagogos tales como Willems, Orff, etc. Por otra parte, se corrobora la tendencia evidenciadas en las entrevistas a persistir en un enfoque tecnicista.

Para efectuar el muestreo se seleccionaron establecimientos educa-

tivos de diferentes pueblos y ciudades de la Pcia. de Bs. As. con diferencias en las variables demográficas, económicas, culturales y educativas.

Por último, se proyecta realizar un estudio y análisis de las problemáticas de la Educación Musical, identificando algunos factores que condicionan y determinan las prácticas docentes en vinculación con las políticas curriculares.

Algunas ideas intentando finalizar

Iniciamos este trabajo planteando el desafío que toda Reforma Educativa afronta al tener que responder a dos cuestiones que se vinculan en una sostenida dialéctica. Por una parte conformar desde un plano teórico una elaboración de su sentido más profundo y completo y por otro realizar y cumplir acciones que intenten un cambio sustantivo de la función privilegiada de la escuela: la de **enseñar**.

La Transformación Educativa ha dado ya dos pasos de singular importancia en este proceso: 1. La elaboración de los CBC y 2. La capacitación docente.

1. Los previstos en el área de Música aluden a diferentes modelos, los cual permite al docente re-situarse en cualquiera de ellos dentro del marco pedagógico presente en la ac-

tualidad. La heterogeneidad no es en sí misma un rasgo negativo, siempre y cuando la misma se exprese dentro de un contexto sustentado en supuestos teóricos vigentes hoy. Y es en este sentido que la Reforma apela a un cambio de la docencia en su conjunto, cambios en sus prácticas, en sus actitudes, en su rol. Este proceso de transformación pretende que los educadores modifiquen sus actos y presenta intersticios que deberían ser entendidos como posibles espacios de innovación y originalidad.

2. La capacitación docente deberá cumplir con el rol fundamental que le compete. En el área de nuestra disciplina no se ha puesto aún en marcha de manera sistemática y organizada, por lo cual resultaría prematuro realizar un análisis del impacto a producirse.

Para finalizar se puede señalar que, en general, los docentes de música han mostrado una tendencia a la repetición y a la copia. Probablemente estos tiempos ofrezcan la posibilidad para pensar y analizar los cambios desde un lugar renovado, único e irrepetible que permite conjugar la singularidad de cada docente en una pluralidad de la comunidad educativa para poder, dentro de este contexto, experimentar aquellos cambios deseados y posibles.

El reconocimiento auditivo de funciones armónicas y la incidencia de la repetición

Silvia Malbrán

Directora del Proyecto. Profesora Titular de Educación Auditiva - Audioperceptiva I-II. Autora de obras de pedagogía musical y artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Isabel Cecilia Martínez

Profesora Adjunta de Educación Auditiva - Audioperceptiva I-II y de Metodología de las Asignaturas Profesionales. Autora de diseños curriculares, obras de pedagogía musical y artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Favio Shifres

Jefe de Trabajos Prácticos de Educación Auditiva - Audioperceptiva I-II y de Metodología de las Asignaturas Profesionales. Autor de artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Introducción

Este trabajo reporta resultados preliminares de un estudio en marcha, realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, en el marco del Programa de Incentivos a la Investigación Científica.

La escucha (reconocimiento auditivo) de sucesiones armónicas, es un punto clave en la construcción musical significativa. Frente a la pregnancia de la melodía a quien completa en un segundo plano, *la dimensión armónica*, es a la música lo que *la tridimensión* al dibujo.

La incidencia en el hecho musical de una compleja trama de *factores musicales* tales como la marcha armónica, la textura, el diseño de la melodía y de otros *factores asociados* tales como la repetición, la rapidez de reacción, la familiaridad con determinados patrones de mayor frecuencia en la música tonal, forman parte de los interrogantes a responder en el Proyecto de Investigación aludido.

Se considera de interés avanzar en el estudio de las características perceptuales y cognitivas de la escucha armónica, por la incidencia de las simultaneidades de alturas en la configuración del universo sonoro generado por una obra musical.

Fundamentos

La música en Occidente presenta

un modo particular de organización de los sonidos. Este modo, transmitido de generación en generación, resulta al hombre occidental una manera natural de hacer música. Naturalidad entendida como operación espontánea e intuitiva que permite cantar en sintonía con otras personas, escuchar y entender la lógica interna de una melodía desconocida, establecer inferencias acerca del desarrollo posible de un fragmento inconcluso y su probable final.

"La estructura musical, como la del lenguaje, se basa en un conjunto de reglas implícitamente conocidas (Heller y Campbell 1976, 1981, 1988). Como en el lenguaje estas reglas son naturales, esto es, [en el universo del oyente] no han sido expresadas explícitamente como lo son por ejemplo las reglas del ajedrez. Tal como en el lenguaje estas reglas pueden generar un rango infinito de patrones rítmico tonales dentro de los límites de un sistema de reglas particular" (Fiske 1992).

Estas reglas definen el sistema musical de una determinada cultura (ejemplo la Occidental versus la de Java) y se vinculan con el orden aceptado de relaciones inter e intrapattern (gramática). Las reglas encierran procesos perceptuales y cognitivos e imponen una estructura y un orden al auditor para procesar la señal acústica percibida.

Dichas reglas han signado la or-

ganización de las alturas del sonido en el *sistema tonal*, en el que las alturas de una melodía presentan diferentes grados de importancia, actuando una de ellas a manera de centro gravitante en la que las demás convergen: la tónica. De su nombre deriva la denominación de *sistema tonal* y el de música tonal a la que adscribe a esta modalidad. El polo opuesto y complementario de la tónica es el quinto grado de la tonalidad, denominado dominante. El juego de tensiones y distensiones de ambas y su interacción con los acordes restantes es uno de los rasgos distintivos de la tonalidad de Occidente.

"La Historia de la Cultura cuenta con pocos logros semejantes a la generación de los sistemas jerárquicos de orden tonal" (Berry, 1987).

"A pesar de otros desarrollos más recientes en la composición musical, el sistema armónico tonal continúa representando el esquema de organización dominante que subyace a la mayoría de la música Occidental" (Krumhansl, 1990).

Finalidad del estudio

El presente trabajo es parte de un estudio mayor relativo a la incidencia de diferentes factores musicales en la audición de las funciones armónicas.

Si bien el auditor experimenta la música conforme se desarrolla en el tiempo (Aiello 1994), existe una reelaboración de esa experiencia que se construye post-facto, incluso a través de sucesivas audiciones de la obra musical.

En esta ocasión sólo se remitirá al problema de la exposición repetida de una misma sucesión armónica.

Al respecto: ¿Cuánto de precisa es nuestra imagen de las relaciones armónicas presentadas en una secuencia?

¿Varía la respuesta cuando escuchamos reiteradamente una misma secuencia?

¿La repetición aporta en el sentido de brindar información adicional, corregir los errores o llenar los vacíos de información entre cada repetición?

Preguntas como las precedentes son las que han dado lugar a esta presentación.

Metodología

Se diseñó una prueba conformada por 3 sucesiones de ocho funciones armónicas.

Cada **sucesión (S)** se varió en alguno de los siguientes componentes: la textura, el ritmo armónico y la conducción de la voz superior. De ello resultaron nueve series las cuales se suministraron a los alumnos en tres condiciones experimentales de manera de rotar el orden de presentación.

Los estímulos fueron grabados con el secuenciador Cakewalk 3.0, igualando timbre y tempo con especial cuidado en el balance entre las partes. Las presentaciones de cada secuencia se separaron por idéntico lapso entre una y otra.

La muestra (N= 72) estuvo conformada por alumnos que cursan el ingreso a primer año de las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes y la prueba se suministró al fi-

nal de la cursada. La conformación de la muestra se basó en el criterio siguiente: los alumnos que la integran pertenecen a un curso en el que se requiere el dominio de las funciones armónicas de Iro, IVto y Vto.

Situación de prueba

Cada serie fue presentada tres veces, denominadas **Presentación 1 (P 1)**, **Presentación 2 (P 2)** y **Presentación tres (P3)**. Los alumnos, a medida que escuchaban la secuencia, utilizando los números romanos I, IV y V, cifraban las respuestas para P1, P2, y P3.

Resultados

Los cifrados se consideraron como: respuesta correcta ;respuesta incorrecta ;respuesta omitida.

Se analizaron según las siguientes variables:

Sucesión Armónica (S)

Número de Presentación (P)

Ubicación ordinal de la función **(UO)** en la marcha armónica.

Se consideraron: **funciones de inicio/cierre** (las funciones armónicas Nro. 1 ; 2 ; 7 y 8) y **funciones centrales** (las Nro. 3 ; 4 ; 5 y 6).

En la tabla 1 se presentan las medias de resolución (porcentaje de aciertos) para cada una de ellas.

Asimismo, se estudió la interacción entre las variables (Tabla 2).

Estos resultados indicarían que las funciones de inicio y cierre, que por su ubicación ordinal utilizan fórmulas cadenciales, obtienen un ma-

TABLA 1

	Sucesión 1		Sucesión 2		Sucesión 3	
	inicio / cierre	centrales	inicio / cierre	centrales	inicio / cierre	centrales
P1	83,68	72,11	55,67	40,39	78,59	46,18
P2	86,46	77,89	65,51	56,71	88,54	62,15
P3	89,93	82,18	71,06	64,35	90,51	64,24

ANOVA (1296 casos) F(1296 ; 3)= 121,201 p<.001

yor número de respuestas correctas que las funciones intermedias o centrales de una sucesión.

Se analizaron los tipos de repuestas dadas (Correcta - C -, incorrecta - I - y omitida - O -) en cada una de las tres presentaciones. Los resultados se muestran en el **Gráfico 1**.

Este gráfico indicaría que el error persiste en las sucesivas presentaciones, y que el incremento en el porcentaje de aciertos se corresponde con el decremento de las omisiones.

Los errores cometidos en la P1 fueron analizados en la P2 y en la P3 para determinar la permanencia y/o cambio en las respuestas y así estimar la **Evolución del error**.

Se cuantificó el número de errores que *se arrastran* de P1 a P2 (persistentes de la presentación 1), el número de errores que *se arrastran* de P2 a P3 (persistentes de la presentación 2) y el número de errores *nuevos* de P2 y de P3 (nuevos de la presentación 1 y 2).

Estos resultados se observan en el **Gráfico 2**. Puede observarse que es menor el número de errores que se arrastran de P1 a P2 que de P2 a P3 e inversamente es mayor el número de errores nuevos entre P1 y P2 que entre P2 y P3.

Esto sugeriría que cuando aparecen nuevos errores en la P2 dichos errores se mantienen en P3.

Asimismo, se estudió la **Tasa de corrección** de los errores entre P1 y P2 y entre P2 y P3. Los resultados se muestran en el **Gráfico 3**, el cual muestra que la Tasa de corrección del error es mayor en P2 que en P3.

Reflexiones acerca de los resultados obtenidos

La persistencia en el error a lo largo de las tres presentaciones sugeriría que cuando el sujeto percibe erróneamente una función armónica, mantiene dicha percepción en las sucesivas exposiciones ante el estímulo.

El aumento de respuestas correc-

tas en P2 y P3 cuando en P1 habían sido omitidas, sugiere que la omisión de la respuesta es un vacío en la imagen que pareciera más fácil de resolver que cuando la percepción es inicialmente incorrecta.

La tendencia indica que los errores de la Presentación uno se

reiteran e incrementan en la Presentación dos y así también que los errores *nuevos* de la presentación dos se mantienen en la tres. Si se compara esto con los resultados del Gráfico 1 en cuanto al progresivo decremento de las omisiones en cada presentación podría con-

TABLA 2

Variables	F	Significación de F
Presentación - Sucesión	3,18	.004
Presentación - Ubicación	2,93	.054
Presentación - Ubicación	30,82	.000

GRAFICO 1

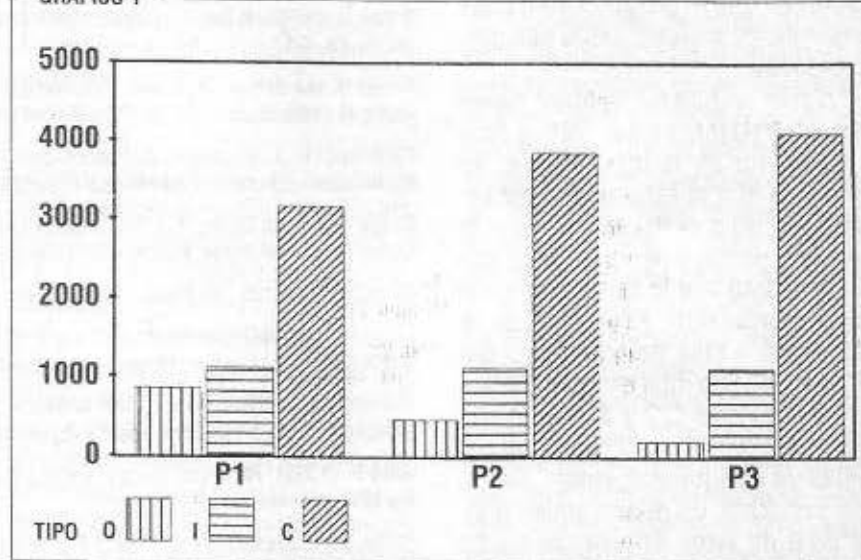


GRAFICO 2

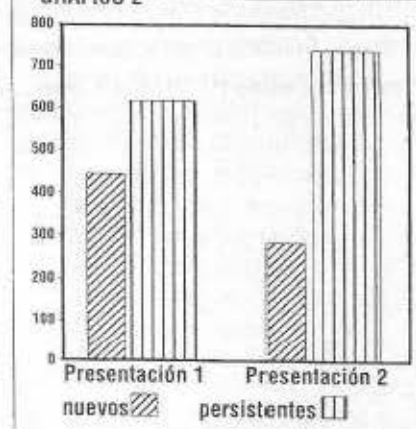
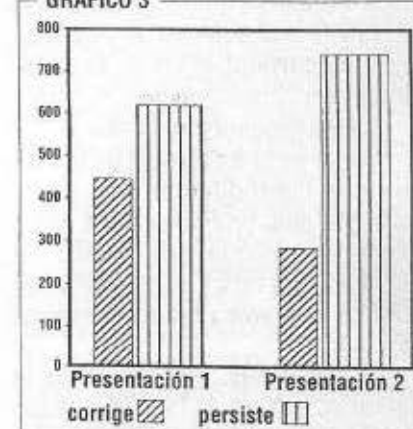


GRAFICO 3



clirse en que las sucesivas repeticiones aportan en el sentido de completar vacíos en la información de la presentación inmediata anterior. En cuanto a cambiar un juicio erróneo por uno correcto, si bien se producen algunas respuestas en tal sentido, no alcanzan para revertir la tendencia. Atendiendo a que al configurarse erróneamente determinadas relaciones, luego el error persiste en sucesivas repeticiones, cabría preguntarse si no resulta de mayor incidencia para el dominio de la tarea, la presentación de nuevas sucesiones que permitan al estudiante revisar sus propios errores de configuración (¿imágenes equivocadas?) ante sucesiones que le proporcionen nuevos indicios o pistas sobre sus percepciones.

Estos resultados también generan interrogantes en cuanto al procesamiento de la información: es probable que el estudiante operando en tiempo real -on line- pueda resolver positivamente un determinado monto de información en el campo armónico. El estudio de la evolución y tasa de corrección del error evidencia diferencias entre las presentaciones 1, 2 y 3, sin embargo la tasa de corrección y evolución del error se autocompensa, dando por resultado un mantenimiento en el nivel de error. El procesamiento de la información percibida no resulta suficiente para superar el error. Pareciera que a través de las sucesivas repeticiones el sujeto en lugar de corregir el error se familiariza con el mismo.

Cabría preguntarse también:

¿Cuál es la incidencia de los diferentes componentes musicales para que ante una sucesión a reconocer por audición, una función sea sustituida por otra y se repita el error ante las diferentes reiteraciones del estímulo?

Posiblemente, ¿la calidad de la sucesión, esto es, la función que antecede a la respuesta errónea?

¿La "novedad" de encadenamientos poco usuales frente a patrones tonales más frecuentes?

¿Lo pregnante o distractiva que puede resultar la voz superior que lleva la melodía?

¿La disposición más abierta o

cerrada de las alturas, o sea el grado de compresión de la armonía?

Algunos de estos interrogantes podrán contestarse cuando se analicen las interacciones entre textura, ritmo armónico, voz melódica y la calidad de la sucesión.

Bibliografía

- Berry W. (1987) *Structural Functions in Music*. Dover Publications N. York
- Bharucha, J. J. (1984a) Anchoring Effects in Music: The Resolution of Dissonance. *Cognitive Psychology*, **16**, 485-518.
- Bharucha, J. J. (1984b) Event Hierarchies, Tonal Hierarchies, and Assimilation: A Reply to Deutsch and Dowling. *Journal of Experimental Psychology: General*, **113**, 421-425
- Bharucha, J. J. (1994) Tonality and Expectation. En Aiello, R. (ed.) *Musical Perceptions*. Oxford University Press. New York. 213-239.
- Bharucha, J. J. and Krumhansl, C. L. (1983) The representation of harmonic structure in music: Hierarchies of Stability as a function of context. *Cognition*, **13**, 63-102.
- Butler, D. (1990) A Study of Event Hierarchies in Tonal and Post-Tonal Music. *Psychology of Music*, **18**, 4-17.
- Butler, D. and Brown, H. (1994) Describing the Mental Representation of Tonality in Music. En Aiello, R. (ed.) *Musical Perceptions*. Oxford University Press. New York. 191-212.
- Castellano, M.A., Bharucha, J. J. and Krumhansl, C. L. (1984) Tonal Hierarchies in the music of North India. *Journal of Experimental Psychology: General*, **113**, 394-412.
- Cuddy, L. L. and Uptis, R. (1992) Aural Perception. En Cowell (ed.) *Handbook of Research in Music Education*. Music Educator National Conference. Reston, Virginia. 333-343
- Deutsch, D. (1982) *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- Deutsch, D. (1984) Two issues concerning tonal hierarchies: Comment on castellano, Bharucha, and Krumhansl. *Journal of Experimental Psychology: General*, **113**, 413-416.
- Dowling, W. J. (1984) Assimilation and tonal structure: Comment on Castellano, Bharucha and Krumhansl. *Journal of Experimental Psychology: General*, **113**, 417-420.
- Fiske H. (1992) Research-Based Music Education *Proceeding of the 20th World Conference of the ISME*. Seoul Korea.
- Heller, J.J. Campbell, W. C. (1981) Psychomusicology and Psycholinguistic : parallel paths or separate ways *Psychomusicology*, **1**, 2 pp 3-14
- Heller, J.J. Campbell, W. C. (1988) Studying the communication process in music. Chapter in *Research in Music Education : A festschrift for Arnold Bentley*, De A. Kemp ISME Reading England
- Krumhals, C. (1990) *Cognitive foundations of musical pitch*. Oxford: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold (1974) (Trad.R. Barce) *Armonía*. Real Musical, Madrid.

Investigación y producción de recursos: ¿dos caminos diferentes?

Proyecciones pedagógicas de una investigación de educación musical, referida a la utilización de dibujo animado como vía de acceso al código musical.

Silvia Cristina Furnó

Profesora Titular de las cátedras Educación Musical I y II y Producción de Recursos Didácticos I y II de la Carrera Educación Musical de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Conferencista de la Escuela Superior de Teatro de la UNCBA. Autora de obras de Pedagogía especializada.

Los recursos didácticos y su función en el aula

La compleja tarea de proyectar experiencias de aula compromete al educador en la determinación de metas y objetivos, en la selección, recorte y secuenciamiento del contenido de enseñanza y en el diseño de actividades ricas, novedosas y eficaces. En esta cadena de decisiones, la selección de los recursos parecería estar relegada a un plano complementario. Sin embargo, al menos en lo que concierne a la enseñanza de la música, los especialistas sabemos que la elección de los estímulos musicales que serán utilizados como motivo de estudio puede ser determinante del éxito o fracaso de la clase. Tanto es así que en muchas circunstancias, dicho proyecto comienza a desarrollarse a partir del estímulo seleccionado. Estas razones permitirían justificar la ansiedad de docentes especializados, por conocer nuevos y atractivos recursos (en el área específica: canciones, obras musicales instrumentales, juegos, proyectos instrumentales, materiales impresos de diverso tipo, láminas, partituras, etc.) que resulten adecuados, de calidad y atractivo; es decir, con alto poder incentivador.

No obstante, el rol de estímulo descripto es complementario del grado de **eficacia** que deben demostrar en su función de ejemplo paradigmático que en muchas ocasiones asu-

men durante el aprendizaje y en la forma en que ponen de relevancia el contenido musical objeto de estudio.

La necesidad de aumentar la eficacia de los recursos a utilizar en el aula, ha resultado un detonante para la producción y permanente renovación de estímulos de diferente tipo. A pesar de ello el aprendizaje del código de lectoescritura musical, sigue presentando dificultades a estudiantes de diferentes edades, durante las etapas iniciales y, en particular en los aprendizajes vinculados con la codificación de relaciones de altura.

La utilización de un sistema de coordenadas para la representación de dichas relaciones constituye un desafío para los aprendices que necesitan comprender el funcionamiento de un mecanismo de codificación y decodificación particularmente complejo.

Con la finalidad de incrementar el espectro de recursos para el aprendizaje de las citadas relaciones sonoras, se ideó la producción de estímulos musicales, con refuerzo de imagen en movimiento (dibujos animados), en soporte de videocasete.

Además, se pretendía verificar si materiales de semejante tipo podrían resultar más eficientes que los utilizados tradicionalmente. Estas dos instancias: la producción de dibujos animados y la necesidad de comprobar su eficacia durante el aprendizaje, dieron origen a un proyecto de investiga-

(1) "L'UPIC, Graphisme et Composition", Texto elaborado a partir de los documentos del CEMAMU (Centre d'Etude de Mathématiques et d'Automatique musicales), en *Musiques à Prendre*, CENAM, París, 1984.

ción en Educación Musical que se llevó a cabo durante el bienio 94-95, en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Algunos datos de la investigación

La investigación a la que se hace referencia, denominada "*Audiovisión y representación de la música en la etapa pre-lectora*", se llevó a cabo en el marco del Programa de Incentivos al Docente Investigador de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP. El citado estudio, forma parte de un programa de investigaciones que, en el campo de la educación musical, se desarrolla en la Facultad de Bellas Artes, de la ciudad de La Plata.

Producción de los materiales audiovisuales

Durante el primer año se trabajó en la producción de los dibujos animados que se constituirían en objeto de estudio de la investigación en cuestión y que permitirían estimar el grado de influencia de estímulos por audiovisión en el aprendizaje.

Para ello se contó con la colaboración desinteresada de un estudiante de la carrera de cine de la Facultad de Bellas Artes, quien coordinó las acciones referidas a la producción del dibujo animado y posterior edición en formato de video.

Se construyeron dos dibujos animados (uno para cada grupo conceptual a desarrollar) con la siguiente modalidad de tarea:

a) se compusieron las "tocatinas" (piezas instrumentales de corto aliento) en cuyos rasgos se relevaba el contenido de enseñanza;

b) se proyectaron las "historias" que serían narradas mediante el dibujo animado (sin parlamentos de ningún tipo) y que se ajustarían sincrónicamente con el sonido. (Los fragmentos en los cuales se representaban las relaciones sonoras motivó de estudio en sincronía con la imagen, constituían parte del material argumental de las historias).

c) se diseñaron los dibujos animados con el objetivo de impulsar para el

juego interactivo entre los niños y la pantalla del monitor; (juegos que también impulsaban al ajuste sincrónico entre el sonido y las acciones del espectador).

La producción de los dibujos animados, por su propia naturaleza, insume mucho tiempo. Esto constituyó uno de los escollos más importantes durante las primeras etapas de desarrollo del proyecto. Sin embargo, este esfuerzo recibió la recompensa del éxito en las pruebas experimentales efectuadas hasta el presente. Los resultados parecen confirmar los supuestos y adjudican al dibujo animado, en particular al que ayuda a codificar relaciones de altura, una alta eficacia como mediador durante el aprendizaje.

Suscinta descripción de la investigación. La hipótesis de trabajo

El desarrollo del estudio de referencia consideró la presunción que, estímulos pedagógicos percibidos por audiovisión -que presentan relaciones musicales reforzadas por imagen en movimiento- ayudarían al alumno a establecer los mecanismos que rigen los procesos de codificación y decodificación del lenguaje musical, con mayor eficacia que los recursos multimedia utilizados hasta el presente según diversas metodologías.

Se desarrolló con tres grupos experimentales independientes, de formación natural. Se consideró como variable independiente, a la metodología de la enseñanza que adoptó tres tipos de modalidad o tratamiento (X):

a) instrucción que utiliza recursos audiovisuales (que influyen en el aprendizaje por audiovisión), con mediación del docente (X_1); b) instrucción que elude utilizar recursos audiovisuales, con mediación del docente (X_2); c) instrucción a través de recursos audiovisuales, sin mediación del docente (X_3).

Selección de los grupos de niños

Se efectuaron gestiones en tres establecimientos de enseñanza primaria: la Escuela Graduada Joaquín V. González,

escuela experimental de la UNLP, el Instituto San Vicente de Paul y la Escuela N° 11 de la Provincia de Bs. As. instituciones que albergan niños de muy diversos estratos socioeconómicos.

En todos los casos se presentó el proyecto ante las autoridades y se acordaron los grupos de alumnos con los cuales efectuar la experiencia. El proyecto tenía previsto analizar el comportamiento de niños con edades entre 6 y 8 años.

La muestra se constituyó con una $n=248$, conformada por: 83 alumnos del Instituto San Vicente de Paul, (6/7 años); 89 alumnos de la Escuela Graduada J. V. González, (6/7 años); 76 alumnos de la Escuela N° 11 de la Pcia. de Bs. As. (8/9 años)

La muestra final se redujo a 222 sujetos en el segundo encuentro y 212 en el tercero. Dado que todos los alumnos tuvieron la oportunidad de desarrollar los dos temas previstos, se evaluaron 223 pruebas relativas al tema 1 (de 15 ítems en total) y 212 pruebas correspondientes al tema 2 (de 10 ítems en total). Fueron retiradas de la muestra las pruebas de los alumnos que no participaron del postest y de quienes, ausentes en el pretest asistieron a los tratamientos y postest.

La situación experimental

Uno de los grupos de cada establecimiento recibió uno de los temas con el Tratamiento 1 (X_1) y el segundo con el Tratamiento 2 (X_2); el segundo grupo, desarrolló los mismos temas con los tratamientos a la inversa: es decir X_2 y X_1 respectivamente; el tercer grupo recibió ambos temas con el Tratamiento 3 (X_3). Se consideró que de esta forma podría observarse a los grupos 1 y 2 operando alternativamente con X_1 y X_2 en cada uno de los contenidos a desarrollar. El tercer grupo permitiría observar hasta qué punto el recurso audiovisual (dibujo animado) podría resultar autovalente; es decir en qué medida podría influir por sí mismo en el aprendizaje.

Algunos resultados

Los resultados confirman algunos de los supuestos del estudio en torno a la lectura de gráficos que representan algunas relaciones de altura. En el marco de este estudio, la dificultad que entraña la lectura de estas relaciones se facilita notablemente mediante la utilización de materiales que presentan imagen en movimiento y, en cambio no se resuelve con métodos utilizados tradicionalmente.

Según el diseño, el grupo destinado al X_3 , - una sección de cada establecimiento - permitiría estudiar el grado potencial de autonomía instruccional adjudicable al dibujo animado. Este grupo, no recibió secuencia de instrucción alguna. Sorprendentemente obtiene puntajes más altos que los restantes grupos -o al menos iguales a los obtenidos con el X_1 , ya que las diferencias no resultan significativas en términos estadísticos.

Sin embargo no se consideran estos resultados tan significativos como podrían indicar los análisis estadísticos. Debido a la naturaleza *quasi experimental* del estudio (grupos de formación natural, ausencia de los prerequisites que habilitarían a los alumnos para el nuevo aprendizaje, alto grado de dificultad presentado por el tema de estudio, etc.) se considera ineludible efectuar una réplica antes de afirmar fehacientemente la superioridad del recurso.

Por razones referidas estrictamente a la duración de las experiencias de aula y a la ausencia de prerequisites para la adquisición del contenido altura en los sujetos de la muestra, se ha considerado conveniente adjudicar al presente trabajo la condición de estudio preliminar. Los resultados alcanzados justifican plenamente una replicación del mismo, efectuando los ajustes necesarios y ampliando las edades de los sujetos de la muestra. En caso de obtener una reafirmación de los resultados obtenidos en este estudio resultaría imprescindible emprender una revisión y modificación de metodologías utilizadas hasta el presente en el ámbito de la educación musical referidas a la problemática de la

altura y su forma de codificación en las etapas iniciales. Hasta ese momento es conveniente proceder con cautela.

No obstante, aunque se decida con criterio medido esperar nuevos resultados, hay ciertos efectos que pueden comentarse:

a) el grado de motivación que despertan los materiales basados en el dibujo animado; b) la función que cumplen en la tarea de centrar y/o recuperar con rapidez la atención del grupo de alumnos, en caso de que se hubiera dispersado; c) la posibilidad de reiterar tantas veces como resulte necesario, una determinada secuencia, con la opción de detener ("congelar") la imagen y utilizarla como ilustración sobre la cual analizar determinados detalles; y muy especialmente; d) la posibilidad de presentar sonido con refuerzo de imagen

compartiendo los criterios que se utilizarán para la codificación.

El dibujo animado tiene un atractivo indiscutible y concita un entusiasmo compartido. Tal vez, algunos medios de expresión teatral igualmente atractivos para los niños (títeres de distinto tipo, técnicas de teatro negro, juegos de luces), los cuales pueden ser filmados -y adoptar el soporte de videocasete- resultarían de gran utilidad para producir materiales pedagógicos de características similares a los utilizados en este proyecto, con menor demanda en el tiempo de producción.

O, tal vez, el diseño de dibujos animados con finalidad educativo musical podría encontrar en la Facultad de Bellas Artes un ámbito propicio para una producción de calidad, ya que cuenta con profesionales idóneos para realizarlo.

Bibliografía

- ARNAL-RINCÓN-LATORRE (1994) "Investigación Educativa. Fundamentos y metodología" Labor. Barcelona
- ARNHEIM, R. (1954) *Film as Art*, Faber.
- CAMPBELL, D. - STANLEY, J. (1993) "Diseños experimentales y quasi experimentales en la investigación social", Amorrortu. Bs As.
- CELESTE, B. - DELALANDE, F. (1982) "Productions non verbales dans les jeux de fiction", en *L'enfant du sonore au musical*, INA Buchet-Chastel, París.
- COHEN Y MANION (1990) "Métodos de Investigación Educativa", La Muralla, Madrid.
- CHION, M. (1993) *La Audiovisión*, Paidós, Barcelona.
- DEWEY, J. (1958) *Arts and Experience*, New York, Capricorn.
- El Correo de la UNESCO*, Año XVII, Nº 1, París.
- FRANCES, R. (1958) *La perception de la musique*, París, VRIN.
- GARDNER, H. (1987) *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Paidós, Bs As.
- GARRET, H. (1990) "Estadística en psicología y educación" Paidós, México.
- IMBERTY, M. (1969) *L'acquisitions des structures tonales chez l'enfant*, Klincksieck, París.
- LANGER, S. (1953) *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul.
- LEON - MONTERO (1993) "Diseño de Investigaciones", Mc Graw Hill, Madrid
- LONG, R. (1989) Ph. D. thesis, University of London.
- LONG, R. (1992) "The Futur of the Arts in Education? Alternative Strategies", en *British Journal of Music Education*, Vol 9, Nº 1, March Cambridge University Press
- MADSEN - MOORE (1995) "Investigación experimental en música. Manual de enseñanza autoasistida para diseño y pruebas estadísticas" Ed. del Traductor. Buenos Aires.
- McDERMOT, A. (1964) "Norman McLaren o un Cine sin Cámaras", en NOVAK, J. (1982) *Teoría y práctica de la educación* Alianza Universidad, Madrid.
- RODRIGES - MALDONADO (1995) *La Investigación Experimental en Ciencias Sociales*. Trillas. México
- SLOBODA, J. (1985) *The Musical Mind. The cognitive psychology of music*. Oxford Psychology series Nº 5, Clarendon Press - Oxford, Great Britain.
- TAGG, P. (1977) "Kojak; toward the analysis of affect in popular music". Ph. D. thesis, University of Gothenburg.
- VAN DALES - MEYER (1994) "Manual de técnica de la investigación educacional" Paidós. México.
- WELKOWITZ-EWEN-COHEN (1981) *Estadística aplicada a las Cs. de la Educación* Santillana, Madrid
- ZENATTI, A. (1981) *L'enfant et son Environnement musical. Étude expérimentale des mécanismes psychologiques d'assimilations musicale*, Issy - les Moulineaux, EAP.

Discurso inaugural para el VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS)

Guadalajara, México, Julio 1997

Roland Posner

Presidente de IASS (International
Association for Semiotic Studies)

My dear Fellow Semioticians,
Bienvenidos a Guadalajara! It is
a great honor and delight for me to
welcome you as participants in the
VIth World Congress of the
International Association for Semiotic
Studies (IASS). You have come from
all corners of our planet to meet here
in Guadalajara

- in order to discuss the present
state of the art in the theory of signs
and its applications and

- to deliberate what Semiotic can
contribute to our understanding of
Nature and Culture.

When in 1994 the General As-
sembly of the IASS in Berkeley voted
in favour of Having the VIth IASS Con-
gress in Mexico, many good reasons
were given for this decision :

(1) The first four IASS Congresses
had taken place in Europe and the fifth
in the United States of America, and
there had always been a large num-
ber of high-quality contributions from
Latin-America.

(2) In the last twenty years, Latin-
American countries have built up a
dense network of semiotic research
institutes and teaching institutions
with an impressive output of semiotic
publications and a rapidly increasing
number of students.

(3) From the beginning, coopera-
tion between Latin-American

semioticians and their colleagues in
other parts of the world, notably Eu-
rope and North America, has been
very close.

While in the seventies and eight-
ies this cooperation mostly had the
form of scholars from the Northern
Hemisphere being invited to give lec-
tures and courses in Latin-America
and many Latin-American students
going to study in Europe and North
America, the intellectual balance
gradually changed so that now more
and more Latin-American professors
are invited to teach in the Northern
Hemisphere and students from there
come here to complete their academic
training in Latin-America.

(4) In light of this, the fact that
the University Chair of the European
founder of Semiotics Ferdinand de
Saussure in Geneva was held by the
Argentinian Luis J. Prieto in the last
three decades has acquired symbolic
value. Many of us learned from Prieto
a way of understanding Saussure that
is both faithful to Saussure and up to
date with respect to modern develop-
ments in epistemology and in the set-
theoretical foundations of Structural-
Semiotics.

(5) When Post-Structuralism be-
came prominent and combined with
Post-Modernism in Architecture, Art,
Literature, and Music, the Latin-

American cultural experience became a model case for a new way of looking at Culture also in the North.

The Northerners were accustomed to using the historical sequence in which the new media had been introduced and in which new art styles had gained acceptance as a nearly axiomatic background for their practical application and their theoretical analysis. However, when you live in circumstances which lead to a modification of this very sequence :

- when you become acquainted with the big cinema only *after* having seen TV all your life,

- when you are shown silent movies *after* having become used to looking at tone films,

- when you discover the value of photography *after* having produced videos,

- when you experience the various ways of painting not before, but *after* having been introduced to photography,

- when you learn to operate computer games and CD roms *before* learning how to read books,

then you become perceptive to the timeless qualities of these media and feel free to use them in any combination. You develop a special sensitivity for the benefits and limitations of each art style, for the possible effects of their new combination, and for the aesthetic value of their mutual mirroring, even if it takes place in an ahistoric way.

Walking through the beautiful center of this thriving city of Guadalajara, each of you has an opportunity to see and hear how Pre-Columbian and Spanish Colonial lifestyles have become essential ingredients in the general Western Culture. It is this light-hearted breaking with conventional forms of art, this creative bricolage of heterogeneous resources -each well-founded in vital cultural traditions- which has made the Latin-American Cultures one of the major sources of intercul-

tural stimulation for the contemporary Western Culture.

(6) With the simultaneous presence of the remains of four millennia of High Culture, Mexico is an overwhelming subject for studies on human sign systems. And Guadalajara is very well located with respect to the Aztec Empire as well as to the Spanish Conquest, thus providing an ideal starting point for such studies. But even more impressive is the high level of semiotic scholarship to be found in Mexico.

To name just a few prominent examples :

- In 1947 the Center for Linguistic and Literary Studies (CELL) was established at the Colegio de México. Directed by Beatriz Garza Cuarón since 1978, it has not only helped translate classic semiotic works by authors such as Greimas, Roland Barthes, Todorov, Kristeva, and Derrida, but also published eminent treatises by its own members such as Garza Cuarón's *Connotation and Meaning*.

- In 1978 José Pascual Buxó created a Poetics Seminar at the National University of México UNAM. This provided the basis for organizing the *International Colloquium on Poetics and Semiology* and for publishing the journal *Acta Poética* (1979ff).

- At the same time a Semiotics Seminar was introduced at the University of Veracruz in Jalapa. This was due to the initiative of Renato Prado Oropeza, who also founded the journal *Semiosis* (1978ff).

- At the University of Puebla, Adrián Gimete-Welsh formed a Center for Language Studies in 1982, launched the book series "Colección Signo y Sociedad", and founded the journal *Morphé*

(1986ff), which is devoted to the analysis of language as a manifestation of ideology.

- The Semiotics of Culture has become the focus of interest at the Seminar on Semiology and Culture, which was formed at UNAM by Oscar Uribe Villegas in 1979. Among its publications is a book of *Readings in Semiology* with special emphasis on Semantics and the journal *Semiología* (1984ff), which was renamed *Semiótica* in 1986.

- In addition, there are genuine Mexican approaches to

- the Philosophy of Language with the journal *Dianoia*,

- Psychosemiotics,

- Semiotics of Mass Communication, and

- Semiotics of Architecture,

all at the National University of México UNAM.

- In 1985 the University of Puebla and the UNAM organized the *First Latin-American Congress on Semiotics Studies* and published its proceedings in the journal *Morphé*.

As President of the IASS, I am proud to be able to refer to this high level of expertise in Mexican semiotic research, to these great achievements in the teaching of Semiotics in México, and to the considerable activities in the organization of our interdisciplinary field through book series, journals, and congresses.

It was with this expertise that you, Prof. Adrián Gimete-Welsh, approached the organization of the present Congress.

With great respect and appreciation the IASS Bureau accepted the generous joint offer by

- the Colegio de México

• The Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), and

• The Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

to finance this Congress, including the funding for its plenary speakers and various types of stipends for semioticians from all continents.

It was with high expectations that the IASS Bureau then prepared the scientific infrastructure of the Congress. A Congress Topic was formulated. It has succeeded in stimulating excellent semiotic contributions on Nature and Culture focussing on the revolutionary new results in the natural sciences and in the human sciences concerning the mutual relationship of Nature and Culture (in the singular). And it has spurred semiotic discussions on the world-wide political problems created by the fact that we live in a plurality of cultures which contrast and compete with one another and which exploit Nature to various degrees.

In order to ensure that the Program structure will allow for a full articulation of all these ideas, a Scientific Committee was appointed with distinguished scholars from four continents as members. Two Screening Committees were established, one in Europe and one in México, to evaluate the abstracts of the papers contributed to the Congress and in order to distribute them to the various sections of the Congress Program. These decisions were taken at preparatory Bureau meetings which also took place in Latin countries: one in Porto in September 1995, and the other in São Paulo in September 1996. All of these committees and events were coordinated in Vienna by our General Secretary Jeff Bernard and his Assistant Gloria Withalm. They were especially involved in adapting the various electronic information systems (fax, e-mail, and internet) to the needs of intercontinental communication.

As you can see, many sign processes have already taken place to make this VIth Congress of the IASS in Guadalajara a success and an unforgettable experience for all of you.

It is a pleasant duty for me to thank all persons involved in the Congress preparations, especially the distinguished authorities of

• the Colegio de México,
• The Universidad Autónoma Metropolitana, and

• The Universidad Nacional Autónoma de México
for the generous contribution of funds.

Our cordial thanks go to

• the member of the IASS Executive Committee and President of the Portuguese Semiotics Society Norma Tasca for organizing the 1995 preparatory IASS Bureau meeting in Porto and to

• the IASS Vice President and President of the Brazilian Semiotics Society Maria Lucia Santaella for the organization of the 1996 preparatory IASS Bureau meeting in São Paulo.

Special thanks are due to

• Pierre Pellegrino, the member of the IASS Executive Committee who acted as Head of the Scientific Committee for this Congress. He made several intercontinental trips, some of them without any financial help, in order to secure an interesting and transparent program structure.

Undoubtedly, each of you who is contributing a scientific paper has experienced the deep commitment to

our Congress shown by the members

• of the European Screening Committee chaired by Dina Goriée and
• of the Mexican Screening Committee chaired by Adrián Gimete-Welsh.

They deserve our gratefulness.

And so do Jeff Bernard and Gloria Withalm in the IASS General Secretariat, who were ready day and night to help where and whenever help seemed possible.

Last but not least, our cordial thanks should be addressed to the Mexican Organizing Committee as a whole, and especially to you, Prof. Gimete-Welsh, together with your working team including Marfía Rayo Sankey García and Juan Manuel López acting as Communication and Culture Coordinators, as well as Celia Jiménez, who performed most of the secretarial tasks. Despite the surprisingly small number of personnel and limited amount of resources, you have all performed an incredible amount of work in fulfilling the requirements and wishes of hundreds of participants from all five continents.

It will depend on you, dear Congress participants, whether the joint efforts of all these persons will prove successful in making this International Congress a lively and pathbreaking event for the future of Semiotics and for the improvement of our human condition. Please keep in mind that all preparations, whether adequate or inadequate in themselves, will only receive their justification through the way in which you take them up and make them function in your scientific encounters.

Caos y orden en los procesos de arte

Rosa María Ravera

Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.
Presidente de la Asociación Argentina de Estética. Profesora Titular de la cátedra de Estética en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

No cabe duda de que asistimos hoy a una nueva reformulación de dos series de conceptos que se han contrapuesto a lo largo de la historia de la filosofía y la ciencia de Occidente, presentes en la consigna de este Coloquio que congrega a los estudiosos de Latinoamérica. Se trata de nociones que remiten, por un lado, a las ideas de orden, armonía, simetría, regularidades, así como (no antes del advenimiento de la ciencia moderna) a leyes deterministas de la naturaleza - de las que no escapa la acepción legalista. En la contraparte se consignan caos, desorden, irregularidades, indeterminación, azar, contingencia, infinitud. Lo primero se refiere a un universo dado que hay que explicar, voluntad advertida en el designio de Galileo que quiere leer en el libro abierto del universo, como no menos en su intención explícita de convertirnos en dueños y señores de la naturaleza. En lo segundo, por el contrario, se trata de un universo procesual, in faciendo, que sin organización predefinida es capaz de renovaciones continuas en las que cunde lo imprevisible, el caos.

En nuestros días la caótica va a bosquejar un universo rico en transformaciones inesperadas, provisto de relaciones no lineales entre causa y efecto, pletórico de fracturas, flujos y turbulencias visibles en formas complejas infinitamente variables. Lo son,

por ejemplo, las cataratas y nubes que estamos acostumbrados a reconocer en devenir permanente. El orden no es ya pensado como condición totalizadora sino como duplicación y despliegue de simetrías que ahora aceptan las asimetrías y las impredecibilidades. Se comprueba que cuando la ciencia contempla la novedad, lo imprevisible y lo no inteligible, sin concebirlas como residuos que en algún momento podrán ser eliminados con el avance de los conocimientos sino, más bien, desde una interioridad generadora de autoorganización, operante entre el orden y el caos, allí se acerca a la vida. Ilya Prigogine, objetando una expresión de Schrödinger que comparaba la estabilidad de la vida con el funcionamiento de un reloj bien construido, hace notar que ese carácter se asemeja, más bien, al equilibrio inestable de una ciudad en relación fluctuante con el entorno, con el campo que la rodea, siempre inserta en una red de interacciones múltiples. O sea, involucrada permanentemente, como sistema abierto, en situaciones creativas de no equilibrio.

Y lo que sucede en la vida cultural y social acontece no menos en niveles biológicos, en el centro mismo de la vida, en los ritmos del corazón, que nos dan, al respecto, pautas inequívocas. En efecto, es sabido que entre los latidos del corazón corren milésimas de segundos de un tiempo

absolutamente irregular. Una cantidad temporal mínima que transcurre entre turbulencias y ritmos caóticos considerados por la ciencia como enteramente normales. Alteraciones naturales que se desvanecen a medida que el ritmo se torna homogéneo, uniforme, monótono: precisamente allí se anuncia el mayor peligro de vida, el alerta máximo.

Se lo ha afirmado, un universo en condiciones de renovarse continuamente promueve procesos de auto-organización cuyo desorden entrópico puede llegar a jugar un rol determinante, positivo y constructivo. Asistimos entonces a la emergencia de un nuevo orden, a la aparición de organizaciones que logran desencadenar la propia creatividad poniendo al desnudo una básica dimensión temporal evolutiva, aquello que se ha dado en llamar la "flecha del tiempo". Ahora bien, percibimos rápidamente que es muy posible establecer relaciones entre estos fenómenos - en nuestros días permanente objeto de investigación científica - y las realizaciones del arte. En tal sentido vamos a anotar algunos breves señalamientos, convencidos de que el arte, la ciencia y la filosofía son lenguajes específicos dotados de ciertas correspondencias que intentaremos puntualizar.

Hoy se admite que las leyes deterministas de la naturaleza - de las que no cabría discutir la creación genial -, son invenciones de una precisa etapa de la ciencia moderna. Desconocidas en la Antigüedad, han sufrido en nuestros días fuertes cuestionamientos de proyecciones amplisimas. Entre otros aspectos no pasó inadvertida, según señalamos, su proyección legalista, como si una intención casi policial quisiese obligar a la naturaleza a obedecer a las leyes que la mecánica clásica descubrió para gloria de la ciencia moderna. No fue por cierto el concepto de la entelequia aristotélica, una elaboración metafísica que puede ser hoy nuevamente redescubierta y que ya suscitaba, en el siglo XVII, la concentrada medita-

ción de un adolescente dispuesto, a pesar de la edad temprana, a cambiar audazmente el rumbo del filosofar de su época.

En torno a estas ideas digamos que si un objetivo inmediato apunta-se a encontrar referencias que en el pensamiento clásico permitan justificar el cambio, en tanto precedente lejano pero significativo de la investigación actual, hoy abocada a explicar la increíble movilidad de nuestro tiempo -como no menos su complejidad inestable y vertiginosa-, evidentemente la cita obligada es Heráclito. Una vez más la afirmación retorna, no nos bañamos dos veces en el mismo río. También volvemos a confirmar con la experiencia de milenios: en todo cuanto existe hay conflicto, guerra. El polemón heracliteano es rey y padre de todas las cosas. Los elementos del universo provocan un eterno choque de contrarios que se combaten y a la vez sostienen los unos a los otros. Y es precisamente ese enfrentamiento lo que engendra y mantiene los términos en lucha, dado que nada es sin su contrario. Declara Heráclito: "Este mundo, de todos los mundos el mismo, ninguno de los dioses ni de los hombres lo ha hecho, sino que fue siempre, y es y será, fuego siempre vivo, medidas al encenderse y medidas al apagarse". Siempre la medida, observémoslo, en función del conflicto esencial que dirime toda posible relación de términos y que así evita la precipitación del mundo en el Chaos (sólo una abertura vacía). El logos, unidad y diferencia de todas las cosas, se afianza con sus dos significaciones esenciales: el decir y el reunir -o sea tener en relación, congregarse (allí retumba la "cosa" heideggeriana).

Las referencias a Platón son también reincidentes, y es notorio que a pesar de las ricas facetas de su escritura memorable (bastaría reflotar nociones como la anamnesis y el eros para convencerse de su actualidad), su imagen ha quedado en la tradición, unilateralmente, como la del mayor enemigo del cambio, el máximo de-

tensor de lo inmutable. Una concepción que hoy suele reducirse a la simplificación de la fórmula: la negación de lo Otro en provecho de lo Mismo, lo Idéntico, aquello que era para Platón la verdadera realidad (el ontos on). A diferencia de ese paradigma, quizá insuperable - buena razón para apartarse del mismo violentamente- es sabido que la palabra de los estoicos y epicúreos aportaba razones hoy citadas con provecho. Los primeros creían en una necesidad universal, y en concordancia con ella el hombre obedecía a un destino divino. Marco Aurelio no fue emperador por caso, y obedecía a la que creía era su naturaleza cuando hacía cumplir, férrea y cruelmente, como lo experimentaron los cristianos, las leyes que no tenían por cierto origen en el consenso de los gobernados sino en la más alta de las instancias. Se recuerda muy bien que no fue así para los epicúreos, muy cercanos a nuestra sensibilidad moderna porque supieron introducir la posibilidad misma del desvío de los átomos, la novedad, y mucho de lo que nos importa sobre el devenir del cosmos y el movimiento del universo. O sea, es indiscutible que la filosofía antigua, con extraordinaria variedad de matices aquí imposible de citar siquiera, se propuso elaborar ideas esenciales en torno a la armonía, el orden y el cosmos sin las cuales el universo le resultaba, quizá, impensable.

Los testimonios del cambio

Ya en los albores de la modernidad vamos a destacar ahora otro registro, esta vez espléndidamente protagonizado por el arte. Es indudable que el Renacimiento hizo prevalecer una visión unitaria. No sin marchas y contramarchas, fluctuaciones y virajes que una historia lineal y homogénea hace desaparecer perdiendo la rica heterogeneidad de la vida de la cultura. De todos modos y a pesar de los cruces y las discontinuidades, determinadas líneas directrices son

ciertamente definitorias. La cúpula de Santa María dei Fiori, a cargo de Brunelleschi, abre la posibilidad de ver y comprender el mundo sometido a una misma unidad de medida. Es la visión de un universo racionalizado que el artista interpreta y produce -de acuerdo con el progreso social y científico de su tiempo- mediante la construcción de un espacio homogéneo, a la vez continente y contenido, de relaciones concretas y mensurables según proporción y número. A partir de ello, la pintura, al aplicar el notabilísimo modelo de la perspectiva refiere el multiforme y colorido espectáculo del mundo a un punto de vista único, fijo. Opción intelectualizada que algunas voces contemporáneas, especialmente en ámbito francés (recuérdese a Merleau Ponty y Lyotard) enjuician duramente por la violencia implícita de la visión monocular.

Activando un proyecto que privilegia la concordancia de las formas, el cuadro renacentista resulta ser exponente privilegiado -real donación de visibilidad- de la eliminación de las contradicciones en beneficio de una unidad armónica de alcance universalizante. El todo visual, estructura 'enteriza' si la hay -un compuesto de partes autónomas lógicamente articuladas según la coherencia de las figuras entre sí y en relación con el espacio- borra la huella, silencia la diferencia. Un buen ejemplo de lo que venimos diciendo es la pintura de Rafael que tematiza el Santísimo Sacramento; obra reveladora de la excepcional capacidad del artista de integrar y subsumir la complejidad de los niveles del significante y del significado a través de una vasta orquestación que, mientras expulsa lo heterogéneo, suscita efectos de una proporcionalidad indiscutiblemente bella. Una armonía en la que el movimiento de las formas es seguramente ajeno a todo posible vestigio de indecidibilidad.

La "visualización" del renacimiento, sin embargo, como ha demostrado Pierre Francastel, distó mucho de

implementar desde el vamos esa concepción unitaria.

Típico caso el de Piero della Francesca, encarnando ideales de exactitud que no comprometieron por cierto una visión homogeneizante. Las sensaciones de eternidad y silencio que se desprenden de figuras monumentales dispuestas, con frecuencia, en escenarios discontinuos, en espacios heterogéneos de diferente plano de enunciación (La Flagelación) permiten deslizamientos sutilísimos, desfases imprevistos y con éstos la quiebra de la imperturbabilidad reinante. Movilización casi imperceptible, extraordinaria, de figuras regladas por leyes de proporción matemática, imágenes aparentemente detenidas en el tiempo con vestigios de vida secreta. Marca de estilo. Cada artista crea su propia semiótica, había afirmado Benveniste.

Ahora bien, mientras se prolongan los espectaculares logros del arte renacentista y la ciencia avanza en la concepción de leyes inmodificables de la naturaleza, la propuesta de una racionalidad triunfante -iniciada por la búsqueda de certeza cartesiana y luego afianzada en la modernidad del siglo XVIII-, es controvertida por un intervalo inquieto, peculiarísimo. El de un siglo que disuelve la armonía de aquella recuperada *concinmitas* filtrando en el arte su ímpetu avasallador. El raro intermezzo del siglo XVII responde, lo sabemos, a la magnificencia barroca. Se la puede intuir en el devenir de una línea que gradualmente encurva, ondula y prolonga concitados recorridos que condensan los repliegues de la relación de los contrarios.

Lejos de diluirse o neutralizarse, las oposiciones oscilan con luces y sombras de un equilibrio inestable librado a la reiteración de ropajes, envolvimientos y simulaciones que acompañan la expansión triunfal de metáforas saturando el tejido textual, símbolo de un tiempo de crisis hoy necesariamente reinterpretable.

No es casual que en la actualidad

se retorne al barroco y se lo resalte con el sello de un discutido pero fructífero concepto de "era neobarroca". Esa dimensión nos ofrece las pistas más sagaces para discernir el origen de nuestra conflictiva subjetividad moderna, su desasosiego y desequilibrios. Desde un punto de vista filológico y semiótico de trascendencia sustancial para la comprensión de las artes -pero no sólo de éstas-, creemos que el barroco es demostración visible de una convicción que está en la base del pensar de Ch. Sanders Peirce, filósofo para quien el sentido se despliega "entre", por mediaciones triádicas, siendo la *betweeness* la característica de una semiósis en la que el significado es siempre esencialmente incompleto, jamás definitivamente conclusivo. Y el gesto suspendido que apreciamos en las estatuas barrocas (con las cualidades contrastantes de espontaneidad e inmediatez existencial como no menos de una elaboradísima retórica) dona a la mirada la evidencia de algo que las precede y continúa ininterrumpidamente. El continuum de una semiósis que Peirce concibió, acertadamente, como ilimitada. La obra barroca es la negación muda, sin palabras pero convincente, de la noción moderna de objeto, delimitado y autónomo, cosa autosuficiente eventualmente valiosa. En realidad, más se asemeja el barroco a una fuga, una suerte de envión que remite a un "más allá" de la experiencia en virtud del secreto de su energía: la íntima tensión de lo finito/infinito.

Muy lejos del concepto tradicional de un estilo de corte ampuloso, superficial y hedonista, la irrupción del barroco aporta energía desestabilizadora, desequilibrante, transgresora, de una aceleración rítmica capaz de suscitar la maravilla del prodigioso aparecer de imágenes. No podemos dejar de notar que ese crecimiento proliferante tiene mucho que ver con la dialéctica de orden y caos arriba mencionada. No hay creatividad sin caos. El caos desafía, trastorna con-

venciones establecidas, desbarata un orden dado. Introduce otro. Algo similar realizó el barroco al tornarse estilo y creación de formas que implementan el trabajoso ajuste de mecanismos complejos, densos, provistos de artificiosidad extrema sabiamente articulada en la maquinaria potente. Lanzada a un horizonte de infinitud, la novedad barroca básicamente transgredió límites e invitó al exceso.

Si prestásemos atención ahora a aquellas teorías que desde la vanguardia intelectual, ya en la década del 60, apoyaron propuestas de liberación y rebelión contra el orden instituido y los géneros tradicionales, parece que no debieran olvidarse conceptos que en su momento fueron oportunos y operativos. Nos referimos al semanálisis de Julia Kristeva. Fue apelación constante a la revolución poética, permanente aliento a la emergencia pulsional de lo que la autora consideró como semiótico (a diferencia de lo simbólico), tematizando esa energía insurgente que desde un plano prelingüístico desequilibra y desborda lo instaurado a nivel de la percepción y de la conciencia. Es notorio por otra parte que Umberto Eco, con gran amplitud de enfoques filosóficos e histórico culturales, no hesita en rotular como irracional la sistemática abolición de aquellos principios que la antigua Grecia descubrió para iluminar el funcionamiento racional de la mente. A una dialéctica de orden y caos le conviene tener muy presente la contraposición de los dos modelos presentados por Eco, ambos investidos de tradición milenaria: el *modus ponens*, modelo construido de acuerdo a límite y basado en principios lógicos y relaciones causales, y el modelo hermético, de raíces dionisiacas, quizá respuesta tácita a cierta enigmática inconmensurabilidad que el hombre no comprende, ni mucho menos controla o domina. Pero es especialmente a partir del siglo II d. C., en tiempos en que la universalidad de la Pax Romana cubre sólo en aparen-

cia el inevitable choque de culturas heterogéneas que conviven con la pérdida de lo propio, cuando se desata el delirio fabulatorio y queda habilitado el exceso en pos de la meta infinita.

Es fácil comprobar que determinados procedimientos del modelo hermético parecen ser seguidos al pie de la letra, sobre la base de la filosofía derridiana, por ciertas prácticas deconstruccionistas, estas últimas más que aquellas polemizadas por Eco, quien también discute un (momentáneo) intento de Derrida de acercar su posición a la semiósis ilimitada de Peirce. El valor de estas controversias trasciende seguramente circunstancias puntuales dado que las cuestiones pendientes apuntan nada menos que a clarificar la capacidad creativa del hombre, la incidencia, dialécticamente jugada, de lo racional y de lo que no lo es, dejando abierto el gran interrogante sobre el dinamismo de la vida y de su energía. Agregaremos todavía unas pocas reflexiones sobre dos pensadores cruciales no sólo para el devenir humano sino universal, previendo lo inesperado de la historia individual y cosmológica.

Por lo pronto el concepto de ilimitada semiósis nos proporciona una condición singularmente apta para comprender el acontecimiento y sus desarrollos culturales.

En los planteos aludidos son varios los aportes que interesan directamente para lo nuestro. Por un lado, el reconocimiento de una procesualidad sin término que otorga sin duda a la vasta intertextualidad del arte renovadas chances hermenéuticas. El hecho de que el devenir del arte sea interminable e indeterminable, que la autonomía y autosuficiencia del logro cumplido sean siempre incompletas, parciales, que las sucesivas obras que el artista va elaborando sean jalones de una búsqueda infinita, son ideas totalmente coherentes con experiencias de las que el arte dio siempre testimonio tenaz. En segunda instancia hay algo a tenerse en cuenta, no me-

nos decisivo. Esto es, el descubrimiento de que lo que insufla tensión y ritmo, renovación a tales procesos no responde plenamente a mecanismos de orden racional. En su punto inicial ese empuje es energía vital aún no desplegada en potencialidades ideativas con las que, por lo demás, está siempre entrelazada. Y si Peirce, en el siglo XIX, inaugura conceptos de la nueva ciencia que en nuestros días dio pasos radicales para abandonar el criterio de certeza cartesiano y avanzar hacia estructuras de no equilibrio en dirección a un universo de posibilidades, otro filósofo, en el siglo XVII, descubrió una noción clave, la de fuerza, sin la cual las invenciones del arte, de la ciencia y de la filosofía, como fenómenos esencialmente dinámicos, parecen carecer de una comprensión última y profunda. Se trata de aquel adolescente que meditaba, prematuramente, sobre la validez de la sustancia, sobre la inconveniencia de pensar el mundo como una máquina inerte.

La ley del concepto, la ley del signo

De Leibniz nos importa la idea de mónada como fuerza agente y el concepto de un continuum organicista en desarrollo. La noción de fuerza (de enorme proyección actual, hoy pasible de reinterpretación a través de una teoría de las catástrofes) define el campo metafísico leibniziano, de no menor importancia que el problema del método. Para el filósofo hay realidades substanciales, entelequias, orientadas por un impulso o deseo, *conatus*. La mónada: unidad plural cerrada en sí misma que representa el universo entero, del que es espejo. La invención borgeana del Aleph tiene esto muy presente, según es notorio.

Sin aceptar la unilateralidad del mecanicismo en la filosofía de la naturaleza cartesiana, Leibniz toma partido por un organicismo vitalista monádico. En lugar de lo cuantitati-

vo, lo cualitativo. Se ha dicho que Descartes es un geómetra, en fin de cuentas, griego. Leibniz ya no lo es. Si el intuicionismo cartesiano aspira a la certidumbre de la evidencia, sin poderse abrir, por lo mismo, al infinito, limitándose a lo indefinido, Leibniz procede en dirección cualitativa, analítica, formal. Descubre el cálculo infinitesimal (con Newton), entiende que la extensión es un efecto de la sustancia, no su esencia. El cuerpo, la materia, son rescatados vitalmente y consustanciados con el espíritu. Todo es vida y organismo desde el más inferior de los elementos hasta Dios. El descubrimiento de un continuum complejizado por la infinitud de sus repliegues, atento al valor del individuo, inaugura un pensamiento dinámico realmente tentador para los estudios de estética. Si la armonía preestablecida es un error en el que incurre una filosofía que pone la ley del concepto, las fugas de Bach son un sistema grandioso de consonancia universal, real paradigma estético de vigencia actual a través de los tiempos. Las proyecciones de esta meditación para el ámbito del arte y para la vida de la materia y del espíritu son extraordinarias, como lo percibió Gilles Deleuze. Leibniz es hoy recuperado, recreado, o sea, interpretado, sin que importe demasiado, al parecer, demostrar una presunta neutralidad valorativa -más aparente que real.

Sucede con los grandes pensadores; se está con ellos, contra ellos, dilapidando su herencia o negándola. Improbable es olvidarlos.

Es inútil decir que Peirce -citado por Roman Jakobson como el Leibniz de nuestro tiempo- despierta comentarios análogos. Es un precursor. Allienta la indeterminación, introduce la probabilidad, combate y erosiona la necesidad, hace avanzar el azar. Este último -para muchos una palabra sin significado positivo alguno- fluye en la avenida del sentido, como dice bellamente el filósofo, siendo de todas las cosas la más

entrometida. Importantes conceptos actuales están ya prefigurados en su cosmología. Las tres categorías de la dinámica semiótica indican ascensos y descensos del orden al desorden. Cuando el orden sucede a la indeterminación primera puede remitir, en la segundidad, a una existencia de pura facticidad, determinada externamente, para continuarse -es lo que más nos interesa- en lo creativo simbólico. Allí el azar de la primeridad llega a tener cabida uni-

versal en la medida en que es contenido en la legalidad terciaria que escapa al determinismo.

Determinados ejemplos del arte argentino podrían develar crecimientos simbólicos, verdaderas génesis de la creación en perspectiva semiótica y existencial, tanto en la narrativa como en las artes plásticas, a veces con explícita tematización del caos.

Pero esto ya requeriría ulteriores desarrollos.

La teoría de la imagen ante el desafío digital

Tres cuestiones en torno a la actual investigación
y didáctica de lo audiovisual en la Universidad.

Eduardo A. Russo

Doctor en Psicología - Área Social.
Profesor Titular en las cátedras Teoría del
Lenguaje Audiovisual y Teoría de la Crítica,
en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.
Becario de Investigación en el Fondo
Nacional de las Artes.
Colabora habitualmente en las revistas *El
Amante*, *Cine y Mediápolis* (Buenos Aires) y
La gran ilusión (Universidad de Lima, Perú).
Otras publicaciones recientes (ensayos
sobre cine-video y arte digital) en los
siguientes volúmenes colectivos: "El medio
es el diseño" (UBA - CBC, 1995); "La
revolución del video" (UBA - CBC, 1996);
"Contaminaciones - Del video al digital" (UBA
- CBC, 1997).

I. El estado de la teoría: del retraso a la oportunidad en el umbral digital

La institución universitaria, por ra-
zones de distinta índole, ha seguido
con considerable retardo desde la
teoría la evolución de lo audiovisual.
Los modos de legitimación académi-
ca de este objeto cultural desde la pos-
guerra determinaron que su investi-
gación y enseñanza sostuviesen un
llamativo desfase con el estado vigen-
te de los medios, especialmente en el
caso del cine y la TV. Por ejemplo, la
difusión y pervasividad de la imagen
electrónica parecen no haber afecta-
do en demasía los modos de teorizar
lo audiovisual. En las últimas dos dé-
cadas -desde una concepción apoya-
da en el intenso proceso de desarro-
llo protagonizado por la semiología,
en concordancia con el análisis ideo-
lógico y una teoría del sujeto fundada
en última instancia en variantes del
relativismo cultural- condujo hacia el
análisis y teorización de lo audiovisual
primordialmente en relación a su tra-
bajo como *textos*. Esta aproximación
centrada en el texto determinó que se
redujera el espacio de reflexión dedi-
cado a las materialidades de lo
audiovisual, en especial la diferencia
entre *filmico* y *electrónico*¹. La aten-
ción a lo simbólico en lo audiovisual
desestimó en gran medida su aspec-
to imaginario (no en relación a los

efectos ideológicos, entendiendo a las
ideologías al modo althusseriano
como "conjunto de representaciones
imaginarias de una sociedad" que sí
han ocupado en extremo a varias lí-
neas de investigación, sino en un sen-
tido spinoziano, como materia propia
de las *afecciones* y sus modalida-
des).² Así se ha tendido a reflexionar,
analizar o enseñar sobre el cine y la
TV en tanto textos, subestimando las
diferencias entre la situación de sala
oscura, proyector y pantalla, y el con-
tacto con los monitores y la
videogradora; entre una imagen
fotográfica, proyectada y desplegada,
y otra recompuesta y *encajada*
electrónicamente; entre una situación
fuertemente inmersiva y un compro-
miso pulsátil, desde un *exterior*; en-
tre un contacto perceptivo guiado por
la mirada y otro donde tiende a domi-
nar la escucha ...

Podríamos seguir enumerando si-
tuaciones diferenciales. Si en un sen-
tido estrictamente semiótico las dis-
tinciones pueden ser irrisorias, en
cuanto a que la maquinaria textual se
sostiene mayormente inalterada en
uno y otro caso, la índole de las dis-
tintas presencias en juego -y diferen-
tes posiciones subjetivas en la recep-
ción- hacen necesario incorporar es-
tas cuestiones ante el desafío que
implica nuestra instalación frente lo
que denominamos como *umbral
digital*. En lugar de insistir en que se

trata de una revolución comparable al invento de la imprenta, o más aún, al de la rueda (como no cesan de insistir sus promotores en tono profético), o una era diferenciada (lo que hace pensar en ciclos de larga duración difícilmente compatibles con un diagnóstico de lo *actual*), la mención a un umbral nos instala en una zona de separación entre ámbitos distintos, espacios discontinuos. El de la imagen fotográfica y electrónica, determinadas por la existencia de una cámara tomavistas -y por ende tributaria de una cierta conexión con un modelo en el mundo visual- y el de otra imagen, que no por desprenderse de la cámara pierde realismo, sino que lo incrementa hasta grados insólitos.

La irrupción de un imaginario numérico³ redobla la necesidad de replantear la dimensión estética. ¿A qué se enfrenta el espectador actual, qué tipo de imágenes son las que se proponen hoy a nuestra reflexión? Claramente se percibe en el presente un salto cualitativo en las técnicas de simulación audiovisual a partir del procesamiento digital que las despega de un referente en la realidad -tal como lo postuló en la imagen la instalación del dispositivo fotográfico. La cámara arquetípica de la fotografía canónica -más allá de las experiencias de los *fotogramas* que desde Henry Fox Talbot supieron acompañar a esta tecnología, obtenidos a partir de la exposición directa de película con la impresión de formas por contacto- y aun más indispensable al cine, ha entrado en crisis por la disponibilidad de generación de imágenes sintéticas o el procesamiento digital en postproducción de lo inicialmente registrado.⁴

El resultado más inquietante -dentro de una gama de posibilidades de una plasticidad indefinida- es el de una *imagen hiperrealista*, más realista que la fotográfica. No definida por su contacto con un modelo a partir del cual es físicamente *moldeada* (la impresión de la luz sobre una película con emulsión fotosensible de la foto o el cine, o el barrido electrónico de la

videocámara) sino por su *modelado* a partir de operaciones algorítmicas. Este *realismo no indiciado* es acompañado por un saber del espectador contemporáneo sobre el origen equivoco de lo que presencia en pantalla. Una imagen en creciente sospecha y cuyo valor de asombro es decreciente ante la presunción -en muchos casos acertada- de la intervención del campo omnipresente de los efectos especiales, hace poner en serios aprietos a manifestaciones tradicionales de lo audiovisual, como por ejemplo el género documental, tal como lo ha advertido Bill Nichols, considerando que "las implicaciones de esto están sólo comenzando a ser comprendidas"⁶ El retraso de la reflexión sobre el cine y la imagen electrónica puede ser superado -acaso estemos en un momento de oportunidad extrema- ante el desafío de este umbral digital. Por vez primera la institución universitaria asiste a un nuevo tipo de imágenes que pueden pensarse en tiempos de su misma ontogénesis.

Sin pretender formular panoramas globales o prospectivas de verificación incierta, podemos atenernos a algunos fenómenos, si bien parciales, ostensibles en la actual experiencia de instalación en el umbral digital, que implican transformaciones del concepto de imagen y su relación con la realidad, y a la vez proponen cambios notables en el sujeto que con ella se relaciona. En la enseñanza de la imagen la metamorfosis se percibe de un modo tan confuso como poderoso; es cuestión de detectar algunas de sus manifestaciones clave.

II. El estado de las imágenes: sobre el reclamo de enseñanza de supuestos lenguajes

Los límites de una didáctica de la imagen fueron planteados por Christian Metz en forma temprana: "Por cierto, es deseable si se quiere «enseñar la imagen», *regresar* -es decir, para el caso, progresar- tan profundamente como sea posible en direc-

ción a los mecanismos perceptivos que se consideran demasiado rápidamente como evidentes de por sí, y en los que, en realidad, se ocultan toda una cultura y una sociedad (piénsese, por ejemplo, en los estudios de Francastel acerca del carácter histórico del *espacio*). Sin embargo, tarde o temprano, una enseñanza *propia* de la imagen se encontrará con sus límites: por ejemplo, cuando se compruebe que un niño que reconoce un auto en la calle lo reconoce también en una fotografía de buena calidad técnica, con una «exposición» media y una incidencia angular frontal o parafrental y que, en cambio, el niño que no lo identifica en esta imagen tampoco lo conoce en la calle, es decir, no lo *conoce*."⁷

Desde aquel entonces, a pesar de lo que han afirmado lecturas parciales del fundador de la semiología del cine, Metz recelaba de las posibilidades de una enseñanza de la imagen fundada en el recurso a una "gramática" o a una "alfabetización" visual. Definía así de ese modo, advertido del obstáculo que la iconicidad plantea a cualquier establecimiento de códigos estables y prefijados como requisito previo a su comprensión, algunos callejones sin salida que haría explícitos en su deriva posterior, cuando intentase dar cuenta de una teoría del sujeto como condición indispensable para comprender lo audiovisual. En ese sentido, -el párrafo citado pertenece a un artículo redactado en 1969- Metz no consideraba ingenua una idea que algunos de sus discípulos calificarían como *naïf*, la de una comprensión de la imagen apelativa a procesos más antropológicos que sociales, esto es, más apoyados en constantes universales que en relativismos culturales: "La percepción sensorial es también un hecho cultural y social, pero varía menos radicalmente de una cultura a otra, comparada con la variación de los simbolismos lingüísticos; cuando se estudian las modalidades "cross-culturales", su análisis se encuentra más rápidamente con

constantes antropológicas cuyo asiento es de orden biológico (conformación anatómo-fisiológica del ojo, mecanismos cerebrales, etc.). Los "lenguajes de la imagen", cualesquiera que sean (cine, televisión, etc.), tienen todos algo común: el hecho de tener, en el *punto de partida* un amplio apoyo en la percepción visual. La percepción visual (...) asegura una primera capa de inteligibilidad que no encuentra equivalente alguno en las lenguas y que, en amplia medida, no debe ser enseñada." ⁸

La crítica fundamental que las aproximaciones desde las ciencias cognitivas se han formulado a la empresa semiótica se ve aquí contemplada. Nada hay de transposición de un ideal de articulación lingüística al plano de la arquitectura de la imagen y sus efectos de sentido. En coincidencia con lo estipulado por el primer teórico del cine, Hugo Münsterberg⁹, la imagen cinética era para el mismo Metz concebida en un primer estrato icónico como un aparato simulador de la percepción visual, y proseguía: "...una enseñanza de la imagen parece deseable, a condición de no convertirse en una ocasión para el desencadenamiento de un fanatismo "audiovisual". Pero, lo que así se enseñaría sería algo más que la imagen misma, sería *el conjunto de los después (après) y los aderezos (apprêts) de la imagen (...)*" ¹⁰ Metz finalizaba su artículo proponiendo el abandono de todo intento de "alfabetización audiovisual" en los niveles inicial o secundario por redundante -si lo que se requería era que el alumno comprendiera a la imagen en cuanto tal, las competencias eran pre o extra-escolares- y reemplazarlo allí por una *enseñanza de palabras*, las que suelen rodear, comentar y cargar de sentidos a las imágenes, esto es, *interpretarlas* en su valor ideológico-cultural. En cuanto a la didáctica de la imagen, recomendaba concentrar el interés en enseñanzas más *reflexivas*, fundadas en teorías entre las

cuales ocupaba un lugar destacado -pero no exclusivo, ni siquiera preponderante- la *semiología*.

El punto candente de la asunción metziana pasa por las resistencias que la iconicidad planteó a la semiología concebida a partir de la enseñanza de Ferdinand De Saussure. El propio Metz se desplazaría pronto hacia otras disciplinas -el psicoanálisis en los 70 y la teoría de la enunciación en su último período, donde el recurso a las categorías saussureanas es imperceptible. De todas maneras, el proyecto semiótico se mantiene lejos de ser agotado.

El virulento debate actual en el seno de los *Film Studies* anglosajones entre los partidarios de la post-teoría (de inspiración cognitiva) y la corriente hoy prevaeciente, apoyada en una mixtura de semiología, psicoanálisis y marxismo (que sus detractores denominan como "eje Saussure-Lacan-Althusser") ¹¹ parece dejar de lado en el intento de liquidación de la aproximación semiótica las vías en gran parte inexploradas que han sido abiertas por la obra de Charles S. Peirce ¹². Al respecto resulta sintomático que en estudios recientes, como los realizados por Stephen Prince ¹³, se intenta rebatir la aproximación semiótica en conjunto incluyendo una lectura de Peirce que se puede calificar al menos como ligera, en pro de la fe cognitivista. Prince -al igual que investigadores militantes en un cognitismo empeñado en la superación del psicoanálisis, la semiótica y la teoría de la enunciación en los *Films Studies*, como Carl Plantinga, David Bordwell y Noël Carroll- pretende que el cuestionamiento que de lo indicial hace la imagen digital derrumba las hipótesis peircianas, cuando lo que este pasaje permite es más bien reafirmarla en su valor esencial de ícono -además, que el realismo no es sólo una cuestión atinente a la fotografía lo atestigua la larga tradición de la pintura realista.

La imagen en tanto ícono o índice *meramente muestra*; no dice nada, no afirma ni niega: "Icons and indices assert nothing" ¹⁴. La imagen digital *puede mostrar de modo más realista*, aunque su origen esté desencadenado de un modelo del mundo visual.

Alguna vez definió Peirce: "An Icon is a Sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not." ¹⁵ Lo que cambia en el advenimiento de la imagen digital es el grado de referencia de lo icónico. En lugar del objeto cuya apariencia visual es capturada por el registro de la cámara, las referencias dispersas lo son a cualidades, *firstnesses* peircianas ¹⁶; eso no las hace menos icónicas, ni las destierra del terreno semiótico. Sí hace irrisorio el proyecto de una "alfabetización para la imagen digital", ya que esta se reviste con el perfecto simulacro de los aspectos visibles y audibles de la realidad que nos rodea, en combinaciones a menudo insólitas, pero no menos reconocibles por cualquier espectador. No hay por el momento más "lenguaje digital" que el que manejan los programadores.

Hay, no obstante, otro aspecto del umbral digital que hace a su definición en tanto nueva forma de experiencia para un sujeto y que no atañe a su intelección, aunque no puede desatenderse en su reflexión ni en su enseñanza -esto es, la transmisión conceptual- posible. Esta pregunta está acallada por una concepción instrumental, a partir de la introducción de lo digital como una cuestión que se resuelve en un plano *técnico*.

III. El estado de la técnica: el fantasma en la máquina y la conjuración por la estética

Sin reclamar la especificidad de un nuevo lenguaje -como lo hizo en algún momento el video- la imagen digital ha arribado a la enseñanza en

la universidad con los contornos de una nueva tecnología -no es ocioso recordar aquí que se trata de técnicas originadas en buena medida dentro el ámbito universitario (desde esa conexión inquietante que plantean los complejos académico-militares-empresariales a partir de la Segunda Guerra Mundial) si nos atenemos al desarrollo y la evolución de la informática y el surgimiento de fenómenos como las ciberculturas. Al presente, se corre el riesgo de que la investigación y la enseñanza se mantengan divididas, con una orientación hacia el estudio de obras y objetos consagrados, o "lenguajes" y textos ya codificados y transmisibles, analizables según protocolos reproducidos hasta el estereotipo. La otra cuestión - Donde se incluiría la de lo digital- es mantenida en el plano de lo instrumental como una cuestión de recursos técnicos y de problemas sociales, bajo el rubro de lo que genéricamente -la etiqueta es cómoda y amplia- se conocen como "nuevas tecnologías de la comunicación". El desafío actual requiere que la más intensa indagación académica se oriente hacia la teoría de la imagen tal como comienza a generarse y circular crecientemente en nuestro entorno, y no que la enseñanza posible se limite a su utilización instrumental, al adiestramiento sobre su uso, o bien hacia las consideraciones de su "impacto social".

Se hace necesario pensar lo digital desafiando a su determinación desde la esfera de lo técnico y la regulación por las fuerzas del mercado en una dinámica de circuitos de producción y consumo, ajena a todo esfuerzo liberador. La "revolución digital" cuenta con abundantes promotores o detractores, pero todavía no la acompaña la teoría o la investigación que requiere la complejidad del fenómeno. Hasta hoy, en buena medida, es una revolución sin teóricos. Mientras la piensen Bill Gates, Steven Spielberg o Nicholas Negroponte, está más cerca del *marketing* que de la generación

de conceptos y se la diseñará fundamentalmente con los perfiles requeridos por la imagen-mercancía.

La universidad se encuentra hoy ante una oportunidad única: la de acompañar con conceptos el traspaso del umbral digital en forma paralela a las disponibilidades técnicas, que lejos de ser necesariamente neutrales (como suele rezar la muletilla: "la tecnología no es ni buena ni mala, sino que son sus usos los que pueden serlo") están cargadas de un sentido tan acechante como posiblemente creador.

Para superar el estado de retraso típico de la teoría de la imagen audiovisual, ciertos autores han adoptado una estrategia tan seductora

como riesgosa, la de sustituir el diagnóstico por el pronóstico. De esa manera, en lugar de reflexionar sobre el umbral en sí, construyen futuribles sobre lo que nos puede esperar tras éste. De ese modo Jean Baudrillard postula la nostalgia agrídulce de cierto estado ideal de una imagen originaria de la cual la simulación numérica nos alejaría¹⁶ o Paul Virilio -sin desestimar el valor de las teorizaciones de este último sobre el fenómeno de la aceleración y lo virtual en el presente entorno cultural-, aun aceptando que no existe algo así como un estado incontaminado, pre-tecnológico de la imagen, se coloca a la defensiva ante los presuntos efectos perversos de una simulación que po-

Notas

¹ Acaso habría sucedido de otra manera si la entrada de lo audiovisual a la universidad se hubiera producido una década antes, hacia los 50: en lugar del avance semiológico se habría encontrado con la reflexión fenomenológica, más atenta a estas dimensiones de la experiencia y que ha determinado una notable tradición teórica en las artes visuales. En el presente, el resurgimiento fenomenológico constituye una fructífera línea de reflexión, tal como es propuesta por investigadores como Alan Casebier o Susan Sobchack, quienes retoman respectivamente desarrollos de Edmund Husserl o Maurice Merleau-Ponty (cf. Casebier, Alan, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, New York, Cambridge University Press, 1991, y Sobchack, Susan, *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992.)

² Spinoza, Baruch de —*Ética demostrada según el orden geométrico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 114-171.

³ Machado, Arlindo — "El Imaginario numérico: simulación y síntesis", en La Ferla, Jorge, *Videocadernos VI: Textos de Arlindo Machado*, Buenos Aires, Nueva librería, 1993, pp. 75-92. Machado desarrolla la expresión "imaginario numérico" presentada por Alain Renaud en "Nouvelles images, nouvelle culture; vers un imaginaire numérique", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol LXXXII, jan-juin 1987

⁴ Los especialistas en imagen digital ya reconocen desde la industria dos campos principales de intervención de lo numérico en la imagen, muy diferenciados. El de la CGI (*Computer Generated Imagery*) y el del procesamiento digital de la imagen. En el primero, la imagen es creada por manipulación numérica. En el segundo, se trata de alterar las formas originalmente provistas por la toma de una cámara.

⁵ Recordemos que para Ch. S. Peirce la fotografía es un caso típico de *index* —cf. Peirce, Charles S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en Buchler, Justus (ed.) —*Philosophical Writings of Peirce*, New York, 1994, p. 106.

⁶ Nichols, Bill, *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 5

⁷ Metz, Christian, "Imágenes y pedagogía", en AA.VV. —*Análisis de las imágenes*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 207.

⁸ Metz, Christian, "Imágenes y pedagogía (cit.)", p. 207.

⁹ Munsterberg, Hugo —*The Film: A Psychological Study*, Dover, New York, 1970.

¹⁰ Metz, Christian, "Imágenes y pedagogía", (cit.) p. 213-214.

¹¹ Cf. al respecto el monolítico conjunto integrado por los investigadores cuyos trabajos se

dría sustituir a la experiencia directa, colocando al sujeto en una pasividad terminal.¹⁸

Frente a este paisaje no es desacerado citar el conocido aforismo heideggeriano: "La esencia de la técnica no es, en absoluto, algo técnico"¹⁹ Y para ampliar la clave, desplegar el argumento: "En otros tiempos no sólo la técnica llevó el nombre *tekné*. En otro tiempo se llamó *tekné* también a todo desocultar que produce la verdad en el brillo de lo que aparece."

"En otro tiempo se llamó *tekné* también al producir de lo verdadero en lo bello. *Tekné* se llamó también a la *poiesis* de las bellas artes"²⁰

Es porque la esencia de la técnica no es en absoluto algo técnico, que

Heidegger proponía pensarla desde la antigua fusión que planteaba la *tekné* griega. Ese ámbito emparentado con la esencia de la técnica y que sin embargo no pertenece a lo técnico tal cual en el presente lo nombramos no es otro que el del arte. En otros términos, la pregunta por la técnica no puede provenir de otro campo que el de la interrogación estética. Concluía Heidegger: "Así pues, preguntando, testificamos la precaria situación de que no experimentamos todavía, frente a tanta técnica, la esencia de la técnica; que nosotros, frente a tanta técnica, no preservamos más la esencia del arte. Sin embargo, cuando más interrogadoramente meditemos sobre la esencia de la técnica, tanto más plena de misterio se nos vuelve la esencia del arte."

"Cuanto más nos acerquemos al peligro, tanto más claramente comienza a destellar el camino hacia lo salvador, tanto más preguntadores llegamos a ser. Pues el preguntar es la devoción del pensar."²¹

La pregunta decisiva en el umbral digital no es técnica, ni tampoco se limita a sus posibles perversiones psicosociales o a sus implicancias políticas. Remite a su dimensión estética; en ella se instala la posibilidad de pensar algunos de los puntos cruciales de la revolución que ya ha comenzado, cómo puede cambiar nuestra relación con los mundos que habitamos y las maneras como podemos entenderlos o imaginarlos.

reunen en Bordwell, David y Carroll, Noël —*Post-Theory —Reconstructing Film Studies*— Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1996.

¹² Debemos exceptuar la línea avanzada en forma temprana —aunque no proseguida— por Peter Wollen en *Signs and Meanings in the Cinema*, Londres, Secker & Warburg, 1969 y por Gianfranco Bettetini en *L'indice del realismo*, Milán, Bompiani, 1971. Ambas lecturas preceden, no obstante, al redescubrimiento de la semiótica peirciana que desde entonces ha reformulado los estudios sobre la imagen —especialmente la fotográfica en las contribuciones de Philippe Dubois y Jean Marie Schéfer, y la televisiva, a partir de los análisis de Eliseo Verón, por ejemplo— pero que todavía aguarda un desarrollo correlativo en los *Film Studies*, o en el territorio multimediático y postdisciplinario que al momento se perfila como *Visual Studies*.

¹³ Prince, Stephen, "The Discourse of Pictures —Iconicity and Film Studies", en *Film Quarterly*, 47—1 (Fall 1993), pp. 16-28 y más específicamente, Prince, Stephen, "True Lies —Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory", *Film Quarterly*, 49—3 (Spring 1996), 27-37.

¹⁴ (Iconos e índices no afirman nada) Peirce, Charles S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en Buchler, Justus (ed.) —*Philosophical Writings...* (cit.), p. 111.

¹⁵ (Un ícono es un signo que se refiere al Objeto que denota sólo en virtud de los rasgos que posee, y que le pertenecen de igual modo, exista o no realmente el Objeto en cuestión) Peirce, Charles S., "Logic as

Semiotic: The Theory of Signs" en Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings ...* (cit.) p. 104

¹⁶ Peirce, Charles S., "The Principles of Phenomenology" en Buchler, Justus (ed.) —*Philosophical Writings...* (cit.) p. 80-87

¹⁷ Baudrillard, Jean — *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985

¹⁸ Virilio, Paul — *El arte del motor*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

¹⁹ Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica", en Heidegger, M. —*Ciencia y técnica*, Editorial

Universitaria, Santiago de Chile, 1984, p. 71.

²⁰ Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica" (cit.) p. 105.

²¹ Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica" (cit.) p. 106-107.

Consumo de cine-video.

Una investigación empírica

Santiago Wallace

Maestro en Ciencias Sociales con mención en Sociología. FLACSO - Programa Buenos Aires. Licenciado en Antropología (UNLP). Profesor Titular de Antropología Social en la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales y en la Carrera de Medios de Comunicación Audiovisual (Fac. de Bellas Artes, UNLP). Profesor Adjunto de Historia de la Cultura I en el Profesorado en Historia de las Artes Visuales (Fac. de Bellas Artes, UNLP). Director del Proyecto de Investigación "Las industrias culturales hoy: consumo de cine-video y su relación con las Políticas Culturales (La Plata)", en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación. Fac. de Bellas Artes (UNLP).

Leticia Muñoz Cobeñas

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Profesora Adjunta de Historia de la Cultura I en el Profesorado en Historia de las Artes Visuales. Codirectora del Proyecto de Investigación.

Pablo Gustavo Rodríguez

Licenciado en Antropología (Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP). Docente en Antropología Social en la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales y en la carrera de Medios de Comunicación Audiovisual (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Integrante del Proyecto.

Celia Silva

Profesora de Historia de las Artes Plásticas (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Escenógrafa. Docente en Historia de la Cultura I en el Profesorado en Historia de las Artes Visuales (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Docente en Integración Cultural en la carrera de Diseño en Comunicación Visual (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Integrante del Proyecto.

Marcela Cabutti

Licenciada en Escultura y Profesora de Historia de las Artes Plásticas (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Docente en Historia de la Cultura I en el Profesorado en Historia de las Artes Visuales (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Integrante del Proyecto.

Introducción

Este trabajo recoge parte de los resultados del proyecto de investigación "Las industrias culturales hoy: consumo de cine-video y su relación con las Políticas Culturales (La Plata)", realizado durante los años 1994 y 1995 en el marco del Programa de Incentivos. Se intentó, en base a los objetivos propuestos analizar las modalidades de elección y consumo al momento de ver cine en el ámbito hogareño.

Se restringió, entonces, el universo de análisis a los consumidores potenciales y reales de cine-video en la ciudad de La Plata. De este modo, la unidad de análisis refirió a los "socios" de las casas de video que integraron la muestra significativa (Taylor, S.J.; Bogdan, R.: 1994).

En la construcción de la unidad de análisis se partió del supuesto de que los sujetos consumidores son sujetos sociales con saberes y prácticas que han ido procesando históricamente, por lo que no se pensó en estos grupos en términos de "tipos" a los que pueda atribuírseles un carácter esencialista. Por el contrario, a partir de sus propias prácticas de consumo, construyen ese proceso también como un acto de comunicación en el que se intercambian y negocian multiplicidad de conjuntos textuales.

Nuestras fuentes teóricas

Las dimensiones propias del "objeto" tratado implicaron la necesidad de definir procesos hegemónicos como los de "globalización" e "internacionalización" necesarios para explicar el surgimiento de la "explosión" del cine video como industria cultural. Hablar de globalización implicó, entre otras cosas, comprender la existencia de redes que a nivel económico internacional enlazan simultáneamente naciones y sujetos distantes entre sí y cuyos efectos proveen de juegos de imágenes audiovisuales de carácter planetario. Las identidades nacionales parecerían constituirse en el descentramiento de la cultura y en su desterritorialización en medio de procesos cada vez más internacionalizados. La dinámica económica de esta globalización apunta a los bienes llamados "culturales" y a la conformación de conglomerados transnacionales.

En el caso de América Latina, región tradicionalmente importadora de equipos e insumos, el impacto producido en el plano económico-social y en sus políticas culturales apunta a: a) creciente interinfluencia en los diversos medios audiovisuales (cine, televisión, video); b) mayor interrelación entre las industrias culturales locales y las de los países más industrializados. Coincidimos en que: "El cine tiene un papel fundamental para el intercambio de las imágenes. Géneros populares, aventu-

ra, folletín, western se consagran desde diferentes estilos. De *O grande roula de tren* de Edwin Porter, a *Nosferatu* de Murnau, se forma paulatinamente una cultura de la imagen que trasciende su origen nacional. Chaplin, Garbo, Valentino son ídolos internacionales" (Ortiz, R.: 1994: 56); c) disminución de espectadores en las salas de cine como producto de la circulación de films por televisión y video, d) en base a un relevamiento en jurisprudencia nacional y provincial se observó un rezago del marco legal que regula las actividades audiovisuales promovidas por el crecimiento de las nuevas tecnologías. En definitiva, puede pensarse que las empresas globalizadas estarían produciendo las Industrias Culturales de los noventa y su dinámica en la circulación y los consumos.

Por otra parte, se historió el concepto de Industria Cultural desde su surgimiento en la Escuela de Frankfurt, hasta los enfoques teóricos contemporáneos producidos por la Sociología de la Comunicación que han reconocido múltiples factores intervinientes en el proceso de producción y recepción de mensajes: "Está hoy perfectamente claro que los mensajes de los medios de comunicación de masas son verdaderas concausas que interactúan con factores tan poderosos como el ambiente familiar, el de la escuela, el del lugar de trabajo, etc." (Gubern, R., 1.987: 3).

En torno a las definiciones sobre "gustos" y "preferencias" hemos utilizado provisoriamente la de Pierre Bourdieu: conjunto de prácticas y propiedades de una persona o grupo y que estarían en relación directa en cuanto elecciones enmarcadas en el campo de lo social, con el capital cultural heredado o el capital cultural adquirido de los sujetos ejerciendo sobre sus prácticas verdaderos efectos de legitimación. En las maneras de elegir intervienen, según Bourdieu, los "modos de producción del habitus", es decir, maneras de producir y reproducir esquemas de percepción y apreciación ligadas a lo psicológico y lo social del individuo y que

se constituyen durante el transcurso de las elecciones en verdaderas prácticas enclavadas. (Bourdieu, P.: 1988).

Las elecciones y consumos de los sujetos, se han caracterizado como un lugar de intercambio donde lo que se elige y lo que se consume no son sólo objetos, sino conjuntos textuales hablando en términos de un enfoque comunicacional. Se comprende el consumo como un espacio de interacción y disputa donde los sectores sociales insertos en la instancia de productores y consumidores deben negociar el espacio y, hasta por parte de los emisores/productores, seducir y justificar la racionalidad que ofrecen.

Para dar cuenta de los criterios de selección fue necesario acudir a la definición de **género cinematográfico**, que también operativamente definimos como un marco de referencia, un área conceptual abierta y provisoria, cuyos límites, entre sí, son relativos por su fundamentación y por las reglas heterogéneas que lo caracterizan. Steimberg los define como "...clases de textos u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en las distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social." (Steimberg O., 1.995: 45). Más de un autor sostiene que el término es discutible, aunque se recurre a él en virtud de resultar operativo para el análisis de muchas producciones simbólicas. En relación al cine-video, los criterios de definición genérica, nunca se limitan al ámbito de lo cinematográfico, sino que integran múltiples aspectos extracinematográficos que pueden ir desde los temas y escenarios geográficos temporales, antecedentes literarios, hasta la puesta en escena y el trabajo de los intérpretes.

Metodología propuesta y resultados obtenidos

En torno a los marcos teóricos y la preocupación por el consumo de bie-

nes simbólicos es posible observar en el "campo" intelectual la implementación de metodologías de investigación tan "rigurosas" como las aplicadas en otras áreas de la estructura social: "...superando así la época en que este campo sólo merecía especulaciones filosóficas y ensayos intuitivos. Las perspectivas socioculturales están dejando de ser en América Latina el resultado de un desenvolvimiento supuestamente libre del *espíritu* para ser considerado como un espacio de planificación, estudio y debate científico" (García Canclini N., 1.987: 116).

La metodología utilizada fue de tipo cuanti-cualitativa. Las técnicas cuantitativas aplicadas consistieron en la delimitación del universo de muestreo en base al censo municipal de locales de alquiler y venta de cine-video. En el caso particular de la ciudad de La Plata se observó durante el transcurso de la investigación una llamativa vertiginosidad en el surgimiento de casas habilitadas para alquiler y/o venta de cine-video. Según informes de la Municipalidad de la ciudad de La Plata y DGI, las casas habilitadas sumaban al comienzo de la investigación ciento trece. A esta "explosión" originaria, en el término de ocho a doce meses de transcurrida, se observó una implosión producida, en parte, por la reconversión del rubro en kioscos y anexos, y en casas de alquiler y venta de video-juegos. Además, este fenómeno se potenció, según el testimonio de algunos dueños de casas de cine-video, por el surgimiento del video cable en la ciudad:

Dueño 1: "Y... te afecta cuando la gente pone el cable, está tres meses sin alquilar después vienen a alquilar."

Dueño 2: "La aparición del cable y la aparición del problema económico, las dos cosas. A partir de ahí influye, porque la gente va poniendo más cable y ahora con la situación económica la gente antes tenía el cable pero igual alguna película alquilaba. Pero, ahora dice: vamos a mirar una por televisión".

Como resultado de la investigación se pudo confirmar que la competencia con el cable fue una variable

central de reconversión y desaparición. Esta implosión, en base a los datos producidos en el desarrollo del trabajo de campo, resultó en una disminución de aproximadamente un 40% de las casas de cine-video declaradas en la Municipalidad de la ciudad de La Plata al inicio del proyecto.

Para establecer la relación entre este mercado y las Políticas Culturales se recabó información dentro del marco legal-institucional en los siguientes organismos del Estado: Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, Instituto Nacional de Cinematografía y Jurisprudencia provincial, nacional y la Cámara Argentina de Video.

Se elaboró un muestreo por conglomerado de fase única, considerando a cada videoclub como un conglomerado. Este diseño permitió reducir el error estándar, maximizando el tamaño de la muestra. Se clasificaron los títulos de los films por género. Se registró la frecuencia de alquiler que fue considerado como indicador de las preferencias y se seleccionaron como variables demográficas: sexo, edad, sector ocupacional y nivel de estudio. Además, se elaboró una encuesta breve con preguntas cerradas estandarizadas que se procesaron por ordenador a través de un software administrador de encuestas que arrojaron los siguientes resultados:

1) A mayor nivel de estudios (terciario incompleto - terciario completo) la elección de películas se realiza con mayor libertad de criterio (por actor y director).

2) A mayor nivel de estudio la elección manifiesta una preferencia por géneros más "serios", "cultos" o "eruditos" (drama, comedia y comedia dramática).

3) Las categorías ocupacionales profesional y docente son los consumidores preferenciales de los géneros "culto": drama, comedia y comedia dramática.

4) Para el género "culto" (cine arte y testimonial) el resultado fue: la relación entre las variables nivel de estudio (profesional y docente) y género preferido es aleatoria.

5) Resultó aleatoria, también, la relación entre la variable edad (adolescentes: entre 10 y 19 años) y género preferido (terror y ciencia/ficción), no así, la de jóvenes (20 a 29 años) y la preferencia altamente significativa por el género de acción.

6) No fue confirmada la hipótesis de que adultos y jóvenes seleccionan videos valiéndose de los criterios director y actores, como que los adolescentes lo hacen según criterios que implican que su gusto esté fuertemente influido por otros (resto de criterios). Es decir, las variables edad y criterio de elección no están relacionadas.

7) Tampoco fue confirmada la hipótesis de que los profesionales y docentes seleccionan los videos que alquilan por los criterios de director y actores, que denotan un criterio de selección poco influenciado por otros agentes, siendo la relación entre variables categoría ocupacional y criterio de selección aleatoria.

Respecto de los métodos cualitativos se implementaron entrevistas semiestructuradas dirigidas a los dueños de las casas de cine-video. Para su análisis se dividieron, inicialmente, en testimonios de propietarios de casas de cine-video especializados y no tan especializados (ellos mismos se autodefinieron así), que permitieron las siguientes conclusiones: En torno a las elecciones de los socios, los estrenos merecen particular atención. Es recurrente en todas las respuestas la necesidad que los socios tendrían de vincularse con lo "nuevo". Se relacionó esta "necesidad" de vincularse con el "estreno" con la conceptualización que Mary Douglas y Baron Isherwood hacen respecto de qué significa consumir, como hecho "... dirigido a la obtención de información de una u otra especie... todo parece indicar que al mismo tiempo las mercancías tienen otro importante uso: sirven para establecer y mantener relaciones sociales." (Douglas M., 1990: 24 y 70). La categoría "estreno", se halla reforzada en la gran mayoría de las respuestas de los propietarios de casas de videos no especializados, por la ubicación privi-

legiada en que se halla dentro del local, constituyendo, diríamos nosotros, casi un género más de los ofrecidos:

Dueño 3: "Hay dos tipos de público los que se rigen por el síndrome del estreno y los que saben qué vienen a ver por los directores y actores".

Dueño 4: "Y por ahí un cliente que te viene dos veces al mes quiere saber dónde están los estrenos, que es lo último que salió. Siempre esperando lo último, y hay de todo."

Frente a la pregunta acerca de si los dueños tienen algún tipo de política cultural para su negocio, las repuestas de los videos especializados fueron:

Dueño 5: "Si me lo preguntás a mí sí, si me lo preguntás en general yo te diría que no..."

Dueño 6: "En realidad tenemos un 21 % (refiriéndose al rubro cultural) y es una tendencia en aumento leve, lo que no podemos saber si es una tendencia natural o si es influida la tendencia por lo que imprimimos nosotros, compramos menos de acción, compramos más cultural (...) sí, sí, esto es de acción y está cayendo en tres años, lo hacemos caer con nuestra política. Al de la TV le dije, compren menos violencia y tendremos menos violencia."

Se observaron contradicciones en las declaraciones de los dueños de videos especializados entre su deseo de comprar películas vinculadas con lo "culto" o "serio" y la necesidad que se impone desde el mercado. Frente a la pregunta de cómo determina el número de copias que necesita de cada película el dueño especializado contesta:

Dueño 5: "Y eso es relativo, porque yo puedo comprar cinco como compré cinco "Máscara" y no me alcanza igual... Si yo hubiera comprado veinte Máscaras durante quince días yo las tengo alquiladas todos los días, pero después las tengo que tirar..."

Los dueños de la mayoría de las casas de videos sean **especializados** o **no tan especializados** han coincidido en la necesidad de "ver" el film para poder asesorar a la gente. Una medida de la relevancia de lo que se afirma, se pone de manifiesto si se tiene en cuenta que

según el resultado del procesamiento de las encuestas el 88% de los socios de las casas de video se asesoran a través del dueño o empleado. Es decir que la relación interpersonal es la que pone en juego la selección de un film.

Dueño 7: "En general las vemos todas nosotros y ya tenés una opinión. A veces, es distinta de la de los clientes, porque no todos tienen el mismo gusto, pero más o menos. Si uno recomienda una película y el cliente dice que es buena, entonces uno la recomienda con confianza".

Dueño 8: "Las películas conocidas y que estuvieron en el cine y todo, salen solas. Pero hay películas que no tienen actores conocidos o no han estado en el cine y esa uno tiene que recomendarla, si no es buena no podés recomendarla".

Dueño 6: "Podemos hacer algo porque hacemos un trato personal, lo tratamos de influir para que lleve otro cine, cambie. Nosotros una cosa que queremos hacer siempre es sacarlo, cuando está obsesionado con un género".

En relación a su propio asesoramiento (el de los dueños) y el de sus empleados, resulta significativo relevar la importancia que las distribuidoras y sus intermediarios (catálogos y corredores) tienen respecto de esta cuestión:

Dueño 1: "Lo que pasa es que al principio uno se guía por el corredor, después uno trata de elegir uno. El corredor es como todo el que tiene que venir y venderte. Y una vez que te la vende yo la película no se la puedo devolver."

Dueño 7: "La revista *Prensario de Video*, la trae un corredor. Y uno se va enterando lo que va a salir para ir viendo que podés ir comprando."

Testimonio de un dueño de video especializado: "Las distribuidoras aparentan tener poca idea al respecto. Son gente que no conoce de cine en general y menos de cultura. Para decirlo suavemente."

A través de las entrevistas también fue posible detectar los preconceptos utilizados, sobre todo en los autodenominados videos especializados, al momento de clasificar/clasificarse. Con-

firmando la cantidad de intercambios que se desarrollan en la dinámica de oferta y demanda de un film en expresiones como: "son gente que no conoce de cine en general y menos de cultura", preconceptos como cine clase B, taquillero, culto permiten inferir que también en estas elecciones los individuos intercambian algo más que cine, estarían intercambiando y reproduciendo hábitos en términos del sociólogo Pierre Bourdieu.

También, según las declaraciones de los dueños de videos especializados habría que suponer la existencia de públicos diferenciados. Frente a la declaración de tener un público preferencial de cine-arte y testimonial, los métodos cuantitativos arrojaron los siguientes resultados: Los cruzamientos de la variable género preferido con las variables nivel de estudios y ocupación indican que estas variables no están relacionadas de modo significativo. La hipótesis de que los profesionales y docentes, así como los individuos con mayor nivel de estudios consumen significativamente más cine-arte y testimonial que los sujetos pertenecientes a otras categorías resultó refutada por los test efectuados.

Los géneros pueden ser tomados

como parámetros ya que el espectador al consumir clasifica y selecciona. En este sentido, coincidimos con la caracterización sobre los géneros que hace referencia a la multiplicidad de factores a partir de un análisis "a posteriori" y no de una normativa "a priori".

Para finalizar, se consideró en base a lo producido durante el trabajo de investigación, que la identificación de los gustos y preferencias constituye un paso imprescindible para la formulación de políticas culturales específicas. Estas políticas culturales deberían dar cuenta de la amplitud y heterogeneidad de los consumos culturales en nuestro medio, sobre todo atendiendo al hecho de que los factores de producción de imágenes deben "negociar" los contenidos, con los gustos y preferencias, con los deseos, aspiraciones, y lenguajes de sectores cada vez más amplios de la población. Es por ello que, el reconocimiento de modelos y patrones hegemónicos producidos fundamentalmente por la política de mercado es simultáneo con la construcción e identificación de modelos alternativos aún en el consumo de las llamadas Industrias Culturales y en este caso particular, en el consumo de cine-video.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1.987.
- Adorno, T. *La Industria de la cultura*, Galerna, Buenos Aires, 1.967.
- Bourdieu, P. *La Distinción*, Taurus, Madrid, 1.988.
- Douglas, M. e Isherwood, B. *El mundo de los bienes*, Grijalbo, México, 1.990.
- García Canciani, N. "Cultura y política". En: *Nueva Sociedad*, Nº 92, Caracas, 1.987.
- Girard, A. "Las Industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural". En: *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego*, F.C.E., México, 1.982.
- Girard, A. *Las prácticas culturales de los franceses*, Departamento de Estudios y Perspectivas de los franceses, Ed. La Decouverte et la Documentations française, París, 1.990.
- Gubern, R. *Efecto de los mensajes y efecto de los canales*. En: Publicación de las III Jornadas de Administración Cultural, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, junio de 1.987.
- Honneth, A. "Teoría crítica". En: Giddens, A. y Turner, J. (comp): *La Teoría Social hoy*, Alianza, México, 1.991.
- Moragas Spá, M. de. *Teoría de la comunicación*, G. Gili, Barcelona, 1.984.
- Ortiz, R. *Mundialización e Cultura*, Editora Brasiliense, San Pablo, 1.994.
- Steimberg, D. *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, Buenos Aires, 1.993.
- Taylor, S. J./ Bodgan, R. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Buenos Aires, 1994.
- Verón, E. *Conducta, estructura y comunicación*, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1.969.
- Wallace S., Muñoz C. L., Silva C., Gabutti M., Rodríguez P. *Las Industrias culturales hoy*, en Revista de Investigaciones Estéticas, Nº6, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tucumán, 1.995.
- Williams, R. *Los medios de comunicación social*, Península, Barcelona, 1.978.
- Williams, R. *Cultura, Sociología de la comunicación y el arte*, Paidós, Barcelona, 1.982.

La pintura y los pintores en el cine: Reflexión sobre el artista y la creación

Daniela Koldobsky

Licenciada en Historia de las Artes Visuales.

Docente de la cátedra de Historia de la Cultura III en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y en la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UBA.

Este trabajo forma parte de la tesis de licenciatura, dirigida por el Profesor Oscar Steimberg y titulada: "La pintura en el cine: convocaciones y transformaciones de lo pictórico en el lenguaje cinematográfico", presentada en marzo de 1997 en la Facultad de Bellas Artes.

Actualmente investiga esta temática en el cine argentino con una beca de la UNLP.

La presencia permanente de films que tematizan la vida completa de un artista o parte de ella desde los comienzos del cine, permite definir la existencia de un género con ciertas regularidades posibles de rastrear en todos los discursos que se inscriben en él. La vida de músicos, actores, cantantes populares y cantantes de ópera, bailarines y escritores ha generado una gran cantidad de films, por lo que las biografías cinematográficas de artistas, constituyen un subgénero del género biográfico en el cine, denominado *biopic*.

Pertenecen al *biopic* los films que dan cuenta de la vida del artista desde su nacimiento hasta su muerte, y también aquéllos que focalizan un fragmento de la vida de un pintor, arquitecto o escultor; los que presentan fielmente la vida de un artista reconocido y aquéllos que construyen un personaje puramente ficcional.

La selección temática del *biopic de artistas* se recorta sobre dos grandes áreas, que se pueden denominar, tradicionalmente, la vida y la obra del artista. Los films que pertenecen al género articulan estas áreas temáticas de diversos modos, constituyendo en esa articulación diferentes proposiciones acerca del artista y la creación.

Si se atiende a un cierto estereotipo social de artista que todavía insiste en múltiples discursos, se ob-

serva la predominancia de la concepción romántica del artista genio, incomprendido, aislado de su núcleo social e incluso sin pertenencia de clase; solitario por elección y antiburgués. Sin embargo, el análisis permite extraer nuevas proposiciones sobre el artista y su actividad. En este punto me apoyo en formulaciones realizadas en *La pintura en el cine: la irrupción de la representación de lo artístico como desorden*, ponencia de mi autoría presentada en el III Congreso latinoamericano internacional de Semiótica, San Pablo, 1996.

El análisis temático se nutre de los hallazgos retóricos y se expresa en efectos enunciativos del discurso⁽¹⁾, por lo que exige dar cuenta de la representación para sostener lo representado. Un caso que fundamenta la necesidad de la focalización de los aspectos de construcción del discurso para el análisis temático, es el de la figura de Van Gogh, que ha despertado fascinación en los cineastas de todas las épocas. Si se tiene en cuenta el grado de conocimiento social sobre los sucesos de su vida, se concluye fácilmente en la existencia de una única figura de artista que se repite en todos los films sobre el pintor holandés, pero el análisis retórico en general, y el narrativo en particular, permiten dar por tierra con esta seguridad.

Sin contar los documentales, por

lo menos cinco films tematizan parte de la vida y la producción artística de Vincent Van Gogh. Cuatro de ellos fueron realizados después de 1980: *Vincent and me* (Rubbo, 1987), *Vincent y Theo* (Altman, 1990), el episodio de *Los sueños de Akira Kurosawa*, titulado *Cuervos* (Kurosawa, 1990), y *Van Gogh* (Pialat, 1993). La comparación de dos de ellos, realizados ambos en 1990, demuestra la construcción de dos figuras de artista diferentes.

Vincent y Theo (Altman, 1990) narra con detalle la relación entre Vincent y su hermano Theo, marchando en París, y pone el acento en los sucesivos fracasos de sus vidas personales y profesionales, que los conducen a un final de suicidio para Vincent y uno de locura para Theo. El montaje paralelo es el recurso cinematográfico utilizado.

Si bien la pintura es central en el film porque la actividad de los hermanos Van Gogh gira alrededor de ella, su problemática no se tematiza sino tangencialmente. Muchas veces se observa a Vincent pintando o a Theo observando y ordenando obras, pero en esas secuencias se focaliza la dificultad de los hermanos para relacionarse, o los intentos de ambos para vivir dignamente del trabajo elegido. Vincent no es mostrado como un genio sino como un trabajador al que tanto le importa subsistir o derrotar la soledad como pintar. El relato es lineal, y va desde los primeros momentos en que Vincent decide dedicarse a la pintura, luego de su fracaso como religioso, hasta su muerte, intercalado con el relato de los pormenores de la vida de Theo.

Cuervos (episodio de *Sueños*, Kurosawa, 1990), en cambio, centraliza la actividad artística y el trabajo creativo de Van Gogh, produciendo un gesto de indiferenciación entre las instancias de la vida y la obra del artista, que se puede observar también en films sobre otros artistas plásticos. En el episodio del film de Kurosawa el núcleo del relato está en el diálogo que

mantiene Vincent (personificado por el director Martin Scorsese) y el joven pintor japonés, luego de la larga búsqueda de este último a través del paisaje del sur francés (que no es otro que las pinturas del mismo Van Gogh).

Ante la pregunta del pintor japonés sobre una presunta herida por parte de Van Gogh, remitiendo al conocido suceso biográfico del corte de la oreja, éste último responde: "Ayer trataba de acabar un autorretrato. La oreja no me salía bien, así que me la corté y la tiré". Además de elidir el tono trágico del hecho a través del humor, la respuesta del personaje produce el efecto de ubicar por delante de la vida personal del artista a su creación, ya que en este contexto, *una oreja sólo sirve si se la puede pintar*. En *Vincent y Theo*, el sufrimiento personal del pintor ocupa un lugar central en la diégesis, pero en *Cuervos* es relativizado al punto de estar al servicio de la producción artística.

En el film de Kurosawa las pinturas reales de Van Gogh constituyen el espacio sobre el que se mueven los personajes. Este rasgo también indica un borramiento de límites en la representación de las instancias de la vida y la producción del artista, ya que la obra del pintor se convierte en el espacio real donde transcurre la historia. El gesto extremo de elevar el discurso-pintura a la categoría de real filmado también propone un cuestionamiento sobre la representación, que *Sueños* pone en primer plano. Aquí no sólo no se cuestiona el grado de realismo de la obra de Van Gogh, sino que se ubica al discurso como único real, y no como representación de un referente externo.

En el film *Caravaggio* (Jarman, 1986), a pesar de que uno de los personajes asegura en un diálogo que vida y arte son universos diferentes, aparece también un borramiento de límites en la representación de la vida y la obra del artista. Este se observa

en el funcionamiento del *tableau vivant*⁽²⁾ en el relato. Al principio del film, por ejemplo, el mismo Caravaggio joven aparece coronado de laureles y con una botella en la mano, mientras su voz en off dice: "En mis pinturas me representé como Baco y seguí su suerte.", y la imagen muestra la pintura titulada *Pequeño Baco enfermo*. A lo largo de todo el film los núcleos narrativos se entrelazan con lo representado en las pinturas a través del *tableau vivant*, acercando información sobre los personajes y las situaciones dramáticas, puesto que los modelos de los cuadros vivos son los mismos que protagonizan la acción. Esta operación produce el efecto de continuidad entre vida y obra del artista, ya que aquello que las pinturas representan está directamente relacionado con un suceso de la diégesis.

La indiferenciación entre las instancias de la vida y el trabajo en la representación del artista origina en los casos analizados la conformación de un único universo. Por un lado, lo hace a través de la organización retórica del relato, con un manejo temporal caótico, puesto que está plagado de flashbacks sin marcas enunciativas que indiquen un orden interno. Por otro, propone una nueva mirada sobre el artista y la creación.

Caravaggio construye, a través de los rasgos aquí analizados, una condición vital caótica por sí misma, en la que la vida y el trabajo del artista se entrelazan. Las obras mostradas en la película son expresión y a la vez efecto de la falta de orden vital, y son realizadas por el pintor como respuesta a los momentos vividos. De este modo, la actividad artística y sus resultados no se muestran como restituyendo un orden en la vida, sino como producidos dentro del mismo desorden y conflicto personal. El efecto es el de la necesidad del caos para la creación. Esta proposición se afirma con el discurso del narrador en off, el propio artista, que reflexiona sobre su vida en parlamentos muy

figurados, utilizando metáforas pictóricas para expresar sensaciones: en la primera parte, mientras pinta, el artista piensa: "... una duda azul y fría, una incertidumbre infinita. La negra marea se agita frente a los toques de luz de arsénico. Invade la oscuridad. Tener el alma violeta...". La figura del pintor no es presentada como la de un sujeto marginado o incomprendido, sino como un partícipe más de una sociedad caótica, por momentos víctima de su complejidad y por momentos un productor más de la misma.

En *Caravaggio* la inclusión de objetos tecnológicos modernos como calculadoras y bicicletas, y la irrupción temática de proposiciones no existentes antes del arte moderno (en una escena el cardenal que es mecenas del pintor duda acerca de la capacidad del arte para producir cambios sociales, y asegura que vida y arte son universos diferentes), dan cuenta de un fuerte cuestionamiento que el film realiza sobre su estatuto ficcional: ante esas turbulencias, la situación comunicativa se tensiona y el enunciador gana la escena con un guiño que anuncia que "sólo se trata de un cuento". Esto es posible porque la disrupción es menor respecto de la verosimilitud general de la diégesis.

Más cerca de la proposición de artista que construye *Vincent y Theo*, *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1984), propone una representación del artista y su trabajo que se mantiene acotada en relación a su objeto y su efecto social. También presenta una gran fidelidad respecto de los sucesos reales de la vida de la pintora mexicana Frida Kahlo, de la ambientación del mundo en el que la artista vivió, e incluso de las características fisonómicas de personajes que ocupan un lugar en el saber social como Diego Rivera, Trotsky o Emiliano Zapata. *Frida, naturaleza viva* aparece sostenido sobre la isotopía diegética.

El film de Leduc retrata a la pintora como un sujeto sufrido, sin acentuarse su condición de artista.

Frida Kahlo se muestra como una mujer con múltiples intereses, entre los cuales la pintura se erige como una actividad introspectiva y autorreferente, canalizadora del dolor físico y espiritual de la protagonista. Son pocas las escenas donde Frida aparece pintando, y los cuadros de la artista no tienen tanta presencia como en otros textos que pertenecen al género. La vida se muestra por sobre la obra, no se focaliza la problemática de la creación, y la producción artística aparece como reflejo del sufrimiento vital. Este conjunto de rasgos presenta al film como más simple que *Caravaggio*, ya que este último se cuestiona la creación a la vez que los sucesos vitales, y tensiona en ese movimiento el mismo orden constructivo de la película.

Frida, naturaleza viva es un film contemporáneo que se inscribe en un cierto orden narrativo, temático y enunciativo que se puede denominar clásico, y convive con un conjunto de películas que introducen diversos grados de desorden, tanto en su construcción como en la representación del artista.

Las escenas que en los *biopic de artistas* lo muestran trabajando exponen las proposiciones que el cine hace sobre el momento de la creación y sus características en cada artista. Se observan diferencias en el trabajo rudo y esforzado de Van Gogh (tanto en *Vincent y Theo* como en *Cuervos*), *Caravaggio* y el pintor moderno de *Apuntes del natural* (episodio de *Historias de Nueva York*, Scorsese, 1989), respecto de la obsesión calma y continua de Antonio López, el pintor español actual que protagoniza, él mismo, *El sol del membrillo* (Erice, 1992). Pero en el trabajo duro hay matices: el pintor moderno descarga en él tensiones de la vida, mientras que *Caravaggio* y Van Gogh aparecen impulsados por esa energía tan difícil de representar a la que se nombra tradicionalmente como inspiración.

El arquitecto de *El vientre de un arquitecto* (Geenaway, 1986), en cam-

bio, despliega sus obsesiones vitales en el papel, intentando responder preguntas acerca de su inminente muerte por un cáncer de estómago. La complejidad del proceso creativo y del vínculo del artista con la producción son representados en el cine con diferencias que marcan diversos conceptos de arte. *El sol del membrillo* (Erice, 1992) funciona en este sentido como ejemplo extremo, ya que cuestiona el registro ficcional a tal punto que se lo puede ubicar como un caso de "antigénero", de acuerdo a lo establecido por Oscar Steimberg:

"Las obras 'antigénero' quiebran los paradigmas genéricos en tres direcciones: la referencial, la enunciativa y la estilística"⁽³⁾.

El sol del membrillo narra la búsqueda obsesiva de un pintor por captar en la obra la incidencia de la luz sobre el membrillar del patio de su casa. El protagonista del film es el pintor español Antonio López, que se encuentra actualmente en actividad; y desfilan por él muchas personas actuando de "sí mismas": su esposa, sus hijas, un amigo. El film no es un documental, porque está compuesto como un relato ficcional: narra una historia que intercala diálogos familiares con el trabajo del pintor, muestra momentos ociosos del protagonista y su familia, y lentifica el ritmo de la acción para centralizarse en la persistente obsesión del pintor en captar "el sol en el membrillo".

El quiebre referencial en *El sol del membrillo* está dado primero por el distanciamiento respecto del género de films sobre pintores, y luego, llevando la ruptura al límite, por la configuración intermedia entre film de ficción y película documental: los protagonistas son personas que actúan de sí mismas, pero de allí en adelante la construcción narrativa y la imagen están trabajadas con la modalidad de la diégesis ficcional.

El quiebre a nivel estilístico está dado por los recursos retóricos que el film pone en juego: se usa cámara fija, y no móvil como en el documen-

tal, no hay un relator "omnisciente" que mediatiza la historia, etc. El quiebre enunciativo, por último, es el más profundo, ya que no posibilita hacer uso del "horizonte de expectativas" (Bajtín, 1982) que el género ofrece: *El sol del membrillo* no permite ser reconocido ni en clave de ficción ni en clave documental, introduciendo la inestabilidad en el reconocimiento discursivo.

La construcción discursiva del film de Erice presenta un artista con una vida cotidiana absolutamente desmitificada: sus hijas le compran ropa para que el pintor no deje de pintar, éste conversa con su esposa sobre la salud de ella al momento que analizan la forma en que el sol se pone sobre el membrillar y sus conveniencias respecto de la representación. Mientras tanto se escuchan las noticias de la radio, el informe meteorológico, y la cámara recorre los alrededores de la casa del pintor. El sonido y la imagen presentan una cotidianeidad sencilla. No se presentan grandes sufrimientos en la vida, y tampoco se relata el efecto social del trabajo artístico. El conflicto es pequeño y está acotado a la situación creativa misma: el artista se encuentra frente a una hoja en blanco, con el objetivo de representar un membrillar sobre el que brilla el sol. Este es el nudo de un film que se presenta como absolutamente novedoso respecto de su construcción de artista y su concepto de arte.

Antonio López tiene una vida como todas, que no sirve de inspiración al trabajo creativo como en el resto de los *biopic de artistas*. Este corrimiento narrativo y temático permite focalizar el problema de la obsesión creativa y del condicionamiento del tiempo y los cambios físicos en la producción artística. Mientras el artista trabaja no se suspende la vida, como en otros films, sino que se acercan los amigos que hilvanan recuerdos, y el sonido permanente y superpuesto de la radio reconstruye el lugar que ocupa la creación en la vida social. Los operarios que trabajan en

la casa del pintor observan la obra y la comentan, desde la espontaneidad de la mirada inocente. Todos estos rasgos construyen un film con enormes rupturas respecto del género, pero además presenta nuevas y arriesgadas proposiciones respecto del artista y la creación. No hay deificación de la figura del artista ni mistificación del arte; en cambio hay una construcción de relato que da cuenta de los diversos momentos

creativos, desde el entusiasmo hasta la resignación, y desde la planificación hasta la obra en proceso. El detalle puesto en la mostración de ese proceso instala el concepto del trabajo minucioso, casi científico, frente a la acción frenética e irreflexiva del resto de los artistas de la pantalla.

Si casi todos los *biopic de artistas* son films sobre los pintores y la pintura, *El sol del membrillo* es un film sobre el acto de pintar.

NOTAS

(1) Steimberg, O. *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos aires, 1993. Página 49.

(2) El *tableau vivant* es definido por Ortiz y Piqueras como "la representación mediante seres vivos de cuadros famosos. Espectáculo puesto de moda a partir de 1830 en los salones burgueses, a finales del siglo XIX pasó a formar parte de los espectáculos populares de variedades." Ortiz, A. y Piqueras, M.J. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995. Página 181.

(3) Steimberg, O. *op cit.* Página 81.

Entre la higiene y el placer

Aproximación a los conceptos ideológicos que
Intervienen en el baño.

Pablo Miguel Ungaro

Diseñador Industrial. Auxiliar Docente en la
Cátedra "Historia del Diseño Industrial".
Docente-Investigador en el marco del
Programa de Incentivos. Becario de
Iniciación en la Facultad de Bellas Artes de la
U.N.L.P.

Introducción

Como "elemento de conexión entre el hombre y la naturaleza"¹, el baño y sus objetos, tanto en la antigüedad como hoy, comunican con la esencia natural del agua y del fuego. Todo el poder de estos elementos naturales, nos mantiene vivos, sanos, y nos da placer y bienestar. También, como "... los objetos son elementos de conexión entre los hombres en sus relaciones interpersonales"², aquellas que crean sociedad, decimos, que es la propia sociedad con sus momentos históricos y sus paradigmas culturales; la que determina no solamente la relación con nuestro propio cuerpo, sino también, con el de los demás. Es por ello que el baño ha experimentado cambios y mutaciones que lo colocan entre lugar de culto del cuerpo y del espíritu, tiempo de relax y bienestar, individual o colectivo, práctica médica, religiosa o higiénica.

"...méte grámmata, méte nein..."³

Saber gramática, saber nadar, era su contrapartida social. El tramo de la frase platónica encierra, en su compleja trama, básicamente tres partidos: la pertenencia a determinado estrato de la sociedad, la vida política y la educación.

La educación y la pertenencia a un sector determinado de la socie-



"Cuarto de Baño", del Catálogo
Standard Sanitary Mfg. Co.

dad, se unen en el gimnasio, un lugar para atletas y maestros, y el baño un intermediario entre la comunión mente-cuerpo, "...Se encuentra en la frontera entre las horas de vigoroso esfuerzo físico y de discurso contemplativo"⁴. Si bien estos baños eran generalmente fríos (tanto en pediluvios como en bañaderas) para los jóvenes y calientes para los niños, ancianos y enfermos, en la esfera privada no se descartan los regenerantes baños calientes, como el que Circe ofrece a Ulises: "...llevóme a la bañera y allí me lavó, echándome la deliciosa agua del gran trípode a la cabeza y a los hombros hasta quitarme de los miembros la fatiga que roe el ánimo"⁵.

La cita homérica corrobora la etimología de la palabra "baño", que en latín se expresa *balneum*, *balinae*, *balneae* y que provendría del griego *ballein anian* (expulsar la ansiedad del ánimo).⁶

En este período el hombre libre se considera la más noble de las criaturas, y el cuerpo humano la encarnación de la belleza. Entonces, mirando estos ideales griegos, el propio cuerpo desnudo será el que indique la pertenencia a una determinada clase social. No obstante "...el gran mérito de los griegos es el baño público, abierto al conjunto de la ciudadanía"⁷, significando en cierto modo, el pasaje de un privilegio de pocos a un derecho de los hombres libres.

En el baño romano o grecorromano se masifica el concepto de relajación y bienestar, ya citado por Homero, el baño por la regeneración que da el baño en sí y el placer de esa regeneración. Así, se le daba a la población la posibilidad de regenerarse del día de trabajo en establecimientos "institucionales" dignos del César.

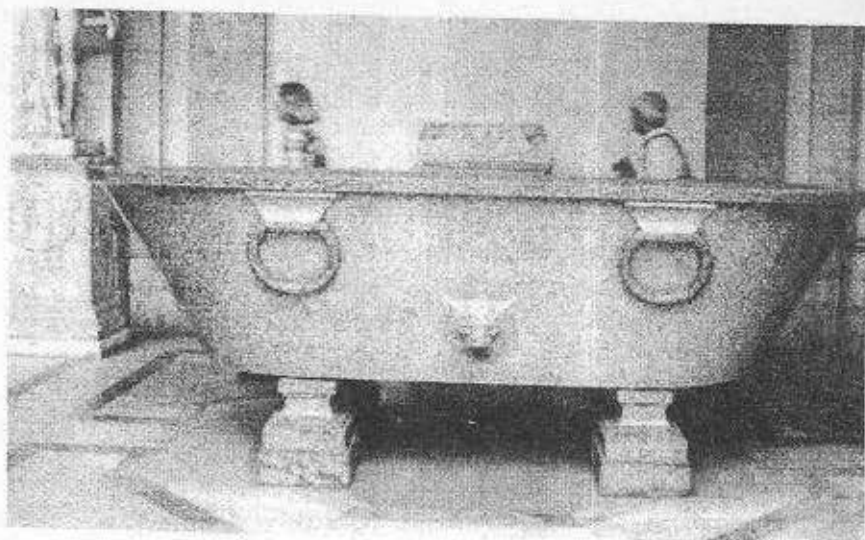
Así como los griegos abrieron sus baños a todos los hombres libres, con el apogeo de Roma, se inaugura una nueva modalidad social, reconociéndose a cada individuo (libre o esclavo) el derecho a la "regeneración". Los dirigentes establecieron una relación con el pueblo, en la que "...todo el mundo tenía acceso a los espectáculos y a los baños incluidos los extranjeros..."¹², y los mecenas utilizaban los establecimientos como fuerte propaganda proselitista; ya que "...con su acción de beneficencia en favor de la colectividad, se procuraban popularidad y prestigio para las competiciones electorales"¹³. Circo, teatro y baños, podría decirse que es la trilogía que utilizan los poderosos romanos, para sus fines proselitistas y de control social pacífico.

Solventadas por el erario público y eventuales socios privados, este sistema disponía de un ejército de esclavos para atender, por ejemplo, la terma de Caracalla, en cuya área la Catedral de La Plata entraría más de siete veces¹¹.

Si bien en las termas romanas se mantiene el ideal griego (ya que conservan importantes sectores para los deportes), la pertenencia o no, a determinada clase social, acercándose el fin del imperio, viene dada como símbolo exterior, más por los ropajes que por el cuerpo, y las "fronteras" que separaban los sectores de hombres y mujeres se fragilizan.

Baño y pecado

A medida que el cristianismo periférico va adquiriendo poder y que los pueblos bárbaros hacen estragos en el imperio, la vida monacal, el temor a la carne y al pecado, transforman radi-



Bañadera romana de edad imperial. Museos del Vaticano, Roma.

calmente la actitud hacia el cuerpo.¹² Sin embargo algunas costumbres y tradiciones del Imperio serán custodiadas, paradójicamente, por una parte del clero seducida por el Derecho Romano, la cual permitirá que algunos de estos baños sobrevivan durante un tiempo bajo control eclesiástico.

En conventos y monasterios existió una organización higiénica rigurosa (no una higiene rigurosa), que permitió a algunos de estos evitar los golpes de la peste. La limosna proveía agua caliente y jabón para el baño entre dos y cuatro veces al año, para la tonsura cada tres semanas, y para el lavado del pie cada sábado.¹³

En la iglesia de Oriente en el siglo IV, Crisóstomo¹⁴ pensaba que el pecado era la causa primera de las enfermedades, y que la enfermedad de los niños no bautizados era debida al pecado original. Decía que se curaban con el bautismo y por otro lado se oponía a los baños públicos¹⁵ "... el punto de reunión par excellence de la clase alta cívica"¹⁶, por considerarlos sitios de libertinaje y pecado.

Para los romanos "baptisterium" designaba a la vez las bañaderas portátiles y las grandes palanganas de sus baños, pero a partir del siglo IV el sentido que tiende a prevalecer es la que se refiere a la palabra "baptisterio", un edifi-



"Comode", fotografía de Old English Furniture.

cio situado en la proximidad de la iglesia a donde los catecúmenos son conducidos para recibir el baño "bautismal". La Iglesia será la que determine el sentido definitivo de la palabra y la sacralice¹⁷.

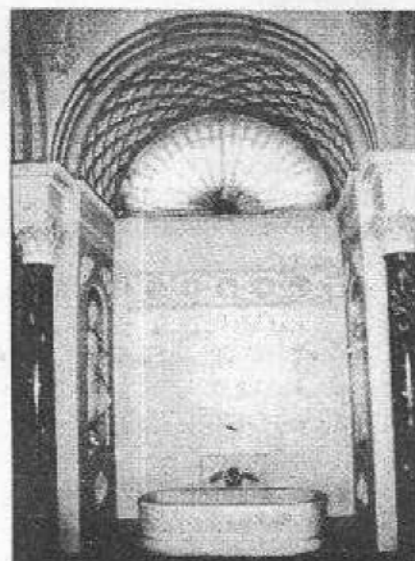
Algunas abluciones en la antigüedad cristiana parecen ser más necesarias luego del ayuno o penitencia que precede al bautismo. Pueden entenderse como abluciones semilitúrgicas ya que los catecúmenos tenían prohibido el baño, por mortificación, durante la cuaresma, y como luego recibían el bautismo todos en la misma "pila", se acostumbraba el baño



Baños mixtos.
Bibliothèque Nationale. París.



Pedilivium.
Catedral de Notre Dame. París.



"Sala de Baño".
Palazzo Pitti. Florencia.

previo o abluciones parciales como el "capitilavium" o lavado de la cabeza.

La desnudez de la mujer para los pueblos bárbaros estaba relacionada con la fecundidad y podía exhibirse en rituales sobre la fecundidad de los campos o en el acto de la procreación. Para los cristianos ésta tenía otra significación: "Hasta comienzo del siglo VIII, a hombres y mujeres se les bautizaba desnudos en la piscina octogonal adosada a cada catedral, durante la noche del sábado santo. Desnudos como Adán y Eva tras su creación, salían del agua, muertos al pecado y resucitados para la vida eterna".¹⁸

Al desaparecer el bautismo por inmersión en época carolingia se impone un sentido de desnudez sexual y genital. En el siglo VIII San Bonifacio prohíbe el baño promiscuo, en el mismo siglo el Papa Adriano I recomienda a sus subordinados bañarse cada martes y en el penitencial de Teodoro se lee: "...aquellos que toman el baño junto con las mujeres, harán tres días de penitencia y que no se repita"¹⁹.

El baño medieval de ideología católica, esquiva la idea del placer, se relaciona básicamente con una práctica higiénica necesaria debidamente controlada en los monasterios, y el hombre "...considerado una mísera y baja criatura tentada por el diablo para

cometer cualquier clase de obscenidad, una criatura que podía encontrar la gracia sólo sufriendo"²⁰.

Lejos de la idea de regeneración física diaria ya citada, aparecen las que también hacen del baño frío un elemento de castigo o penitencia. San Francisco hacía de la suciedad una insignia de santidad, y un peletero, teme al despojarse de sus ropas para tomar un baño perder su identidad, ya que "...siglos de vigilancia cristiana y de prohibiciones moralizantes le impiden reconocerse en su propio cuerpo opaco."²¹

El baño puede ser placer

En la Europa de la Edad Media el aprovechamiento de fuentes termales naturales, con sales terapéuticas, no se perdió. Así la gente accedió en gran número a éstas, o a los establecimientos sobre ríos, como los de Baden en el Rin, donde "...da risa ver a viejas decrepitas, mezcladas entre la juventud, que se meten en el agua completamente desnudas... y es un espectáculo encantador ver a unas muchachas, ya maduras para el matrimonio, en la plenitud de sus formas núbiles, con el rostro deslumbrante de nobleza, estar y moverse como diosas, mientras cantan"²².

En los pueblos y aldeas rusas me-

dievales se usaba el baño de vapor como "institución social", pero a diferencia del baño romano, este no precisa del trabajo de esclavos y, además "...Quien posee la más modesta fortuna agrega uno de estos baños a su casa y lo utilizan el padre, la madre y los hijos, a menudo todos ellos a la vez"²³.

En su avanzar sobre el Asia menor, norte del África romana y Europa, los Arabes, toman y adaptan el baño romano, pero sin la construcción de la palestra ni de las instalaciones para el ejercicio intelectual; se toca música en su interior, se fuma, como compensación de los placeres alcohólicos que el Islam prohíbe.

El baño islámico, al ser utilizado como herramienta de control social, era como el romano, un baño de carácter abierto y gratuito. El hammam, relacionado física y espiritualmente con la mezquita, y el baño medieval cristiano en los conventos, coinciden al unirse por distintos motivos a la religiosidad, con el agregado del placer en uno y del ascetismo en el otro. La relación entre Mezquita y hammam es directa. La religión islámica reconoce dos tipos de abluciones: "la gran ablución" o baño de cuerpo entero (generalmente realizada en un hammam) y la "pequeña ablución" o lavados parciales. Durante

la plegaria se realiza un ritual de siete lavados o "woudou", al igual que cada vez que se pierde el estado de pureza (al orinar, defecar, etc.)²⁴.

Los Cruzados acercan a Europa el baño de vapor modificado por árabes y turcos, y éste se aceptó y utilizó hasta mediados del siglo XVI, cuando una ordenanza en París prohibió frecuentar los baños de vapor. El repudio por las costumbres árabes, la peste y la consideración de que estos establecimientos eran lugares de prostitución, contribuyeron a su desmasificación.

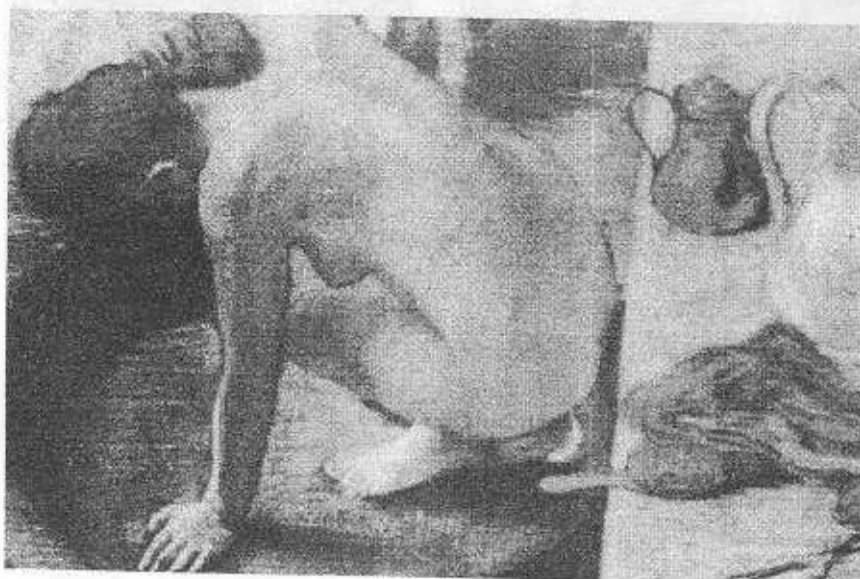
Los efectos de la reforma y la contrarreforma se hicieron notar en Europa, la relación cuerpo desnudo-peccado, imperaba ahora con fuerza. Por siglos, la gente descargó el material recogido durante la noche por las ventanas, y el equipamiento de aseo personal de la población no pasaba de un balde o fuentón (también utilizado para otros menesteres) y un trapo. Evidentemente no existía la voluntad política de encarar obras como aquellas de Pompeya dos mil años atrás, ni aún con un más desarrollado equipamiento tecnológico.

El mundo occidental deberá esperar a la concreción de obras sanitarias de abastecimiento y descarga, para que la creciente privacidad en el baño sea satisfecha.

El baño escondido

En los siglos XVI y XVII, las nuevas actitudes preponderantes tienden a cerrar el cuerpo a todos los efluvios penetrantes "que pueden portar enfermedades". Se cree que "...el organismo es similar a las casas atravesadas y habitadas por la peste. Se necesita saber cerrar la puerta"²⁵.

Sin embargo debemos reconocer una higiene que no pasó por la ablución sino que se podría denominar "en seco". Se basaba en el cambio periódico de la ropa íntima, que como una segunda piel absorbía la suciedad del cuerpo. A nivel popular se creyó que el perfume atacaba a la enfermedad que venía en el aire. Sucede "...que los criterios de limpieza no venían establecidos por los higienistas, sino por los



Le Tub. Edgard Degas.
Museo de Orsay, París.

autores de libros de buenas maneras, por voces autorizadas en asuntos de costumbre, no por los científicos"²⁶.

Entonces se lavaba sólo aquello que cubría el cuerpo (la ropa interior), y las partes visibles se enmascaraban con talcos, ungüentos y perfumes.

Se vislumbra una fisura hacia normas higiénicas más rigurosas con la construcción de cuartos de baño en algunos ricos palacios (notablemente pequeños y sencillos en comparación con los adornados salones y salas). A estas contadas excepciones se las podrá relacionar con el desarrollo del modelo de baño burgués en el siglo XIX.

Resultó un paso "natural" que luego de este desarrollado arte de enmascarar y ya aceptando un poco de agua y de comodidad, el camuflaje llegara hasta los objetos. Los objetos y accesorios escondidos por siglos dentro de los muebles, emergieron como muebles específicos pero conservando una "apariencia inocente". Desde el maloliente vaso de noche hasta la bañera de dos plazas, se disfrazan de sillones, secreters, bibliotecas, etc. No estaban dadas las condiciones edilicias para agrupar objetos y actividades "de baño" en un mismo lugar sin necesidad de ocultar.



Báx Ducha e Hidromasaje. Del Catálogo de Albatros, Domino S.P.A.

Ducha, f.f. término de cirugía²⁷

Ideas de hombres como Rousseau, de un retorno romántico a la naturaleza y el renacer de una medicina que entiende la búsqueda de la salud a través de elementos simples y naturales, como el agua y el sol, va calando en la sociedad. Una sociedad en la que "El empleo del baño con fines que no fuesen exclusivamente médicos era considerado como insensato"²⁸.

Las nuevas ideas se relacionan más con los criterios de "cura natural" basa-

dos en Hipócrates²⁹, que con la "regeneración" de la que habla Ulises. El iluminismo contesta a la "medicina de hechiceros" (que medicaban en base a sustancias tóxicas, calmantes o estimulantes), desarrollando un nutrido "imaginario del baño frío". La burguesía iluminista relaciona el baño cálido (de los palacios nobiliarios) con la debilidad, y las duchas frías con la virtud y la moral.

Gracias a teorías médicas que ven en el baño un potente medio curativo, el lavado del cuerpo será considerado una terapia médica, produciéndose de esta manera un reencuentro con prácticas higiénicas ordenadas y avaladas por profesionales.

El siglo XIX es prolífico en la discusión sobre el tema y con el auge de la hidropatía y el termalismo (relacionado más a la salud que al placer), se registrarán gran cantidad de patentes para el baño de vapor privado y establecimientos públicos para el baño de vapor. Sin embargo, ideológicamente, conceptos regenerativos profundos no encontrarían lugar en la Europa de la injusticia, la explotación y la inequidad social.

Sobreviven la bañadera y la ducha, para que la masa de trabajadores mantenga una higiene decorosa y no contraiga enfermedades que le impidiesen trabajar.

La idea de "baño moderno"

El cuarto de baño popular no encontró su lugar hasta que las decisiones políticas permitieron la creación y mejora de redes cloacales y de abastecimiento domiciliarias. La letrina retirada y el mobiliario de toilette se acercan y disponen en un lugar que les será propio: el cuarto de baño.

Estas primeras formas estables, con alimentación y descarga a la red fueron al principio colectivas, comunes para varias familias, y veían sobrepasada su capacidad de servicio por la simultaneidad de horarios que la "vida industrial" exigía. A nadie le gustaba esperar o que lo apurasen, y las personas se vuelven más sensibles en

cuanto a la privacidad, cerrando la puerta con llave. Se desea que las viviendas posean estructuras que permitan la privacidad de la gente, reafirmando cada vez más la idea de que luego de nuestro cuerpo, el baño, es el espacio más privado que poseemos.

El fenómeno es expansivo: el resaneamiento urbanístico de Nápoles luego del cólera, con la ley de 1885, el decreto de 1887 en París, el Reglamento de 1887 en Argentina (vigente desde 1903), por citar algunos casos. Leyes y reglamentos que afirman el triunfo de los sistemas a "cascada de agua" cuyas "aguas negras" terminarán indefectiblemente en cursos o espejos de agua, contaminándolos.

Inglatera se adelanta y produce un cuarto de baño, donde los objetos son tratados como muebles ornamentados sin llegar a encontrar una forma estándar. El baño debía ser un lugar, que como la sala de estar, mani-

fieste la personalidad del propietario y donde el ebanista no quede relegado por criterios de neta funcionalidad.

Las decisiones políticas anteriormente citadas se encuentran totalmente implementadas en los primeros años de la década del 20 en los EE.UU., porque la ley exige un baño en cada unidad habitacional. Un cuarto de baño que mantiene la bañera, pero que va cediendo progresivamente a la ducha, que provee un baño rápido y económico y que se impone en todo el mundo reafirmando el sentido "mesianico"³⁰ y "universalista"³¹ de los tiempos modernos.

La ideología del movimiento moderno que modifica categóricamente la tipología de las viviendas, con sus criterios de estandarización, masividad y economía, dedica a las instalaciones sanitarias un capítulo especial, relacionado únicamente a la higiene personal externa y a su funcionalidad. El racionalismo aplicado a la arquitectura

Notas

¹ Llovet, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*, Barcelona, G. Gilli, 1979.

² Ibid.

³ Platón. *Leyes* III, 689, 1, D. "no saber gramática ni nadar". Con este término se indicaba una persona rústica.

⁴ Giedion, Siegfried, *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, 1948 (tr. española de Esteve Ribambau y Suari, *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

⁵ Homero. *La Odisea*, X.

⁶ Cfr. Gallo, Pasquale, *Terme e bagni in Pompei antica*, Pompei, 1991.

⁷ Ibid.

⁸ Cuando suena el aes se abren los baños de Roma anunciando que están calientes. Especie de gong o campana.

⁹ A.A.V.V. *Histoire de la vie privée*, Paris, Édition du Seuil, 1985 (Historia de la vida privada, para la edición en español Taurus ediciones, Madrid, 1994, tomo I).

¹⁰ Gallo, op. Cit.

¹¹ Se estima en 330mts. De lado el área de la terma de Caracalla.

¹² La destrucción u abandono de los acueductos romanos apagó la cultura termal masiva y sus instalaciones jamás fueron superadas.

¹³ Cfr. Wright, L., *La Civiltà in Bagno*. Garzanti, 1961.

¹⁴ Santo padre de la Iglesia de Oriente y patriarca de Constantinopla.

¹⁵ Ver: Crisóstomo, Giovanni, *Legenda Aurea*, CXC, pag. 877.

¹⁶ Historia de la vida privada 1, op. cit.

¹⁷ Cfr. Cabrol, Fernand, *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie*, Tomo II, Letouzey et Ané, Paris, 1910.

¹⁸ Duby, Georges, *Battistero di Parma*, FMR, Milano, 1993.

¹⁹ Del penitencial de Teodoro, *A pane e acqua, peccati e penitenze nel medioevo*, europa, secolo XI, libro XIX.

acercará inteligentemente cocina y baño, agrupándolos como "zona húmeda" de la casa. Pero, si la cocina es la habitación "convivencial" por excelencia, "...en el baño el espacio se contrae a una célula individual. Definitivamente cancelado cada aspecto ritual y colectivo de las abluciones, el agua pierde el valor de fluido evocativo de la vida para convertirse en un blando solvente con el cual lavar la suciedad y el cansancio"⁵².

Una serie de "experimentos modernos" se realizaron para tratar de responder a los criterios de economía, producción y facilidad de montaje, y si bien salieron de las fase de prototipo estos cuartos de baño "celulares", no lograron entrar masivamente al mercado de consumo. Simplemente la gente se resistió a comprarlos y los "conceptos" sirvieron para el proyecto de los servicios de ferrocarriles, barcos, aviones y trailers, pero no pudieron entrar al hogar. Otros sistemas experimentales implicaban modificaciones muy marcadas en los patrones de uso. La "pistola de niebla" desarrollada en el M.I.T, por B. Fuller, permitía tomar un baño con muy poca cantidad de agua, además de eliminar cañerías innecesarias. Tampoco estos experimentos pudieron implementarse en el hogar: "Es fácil encontrar apoyo para las ideas que producen más caños, pero es difícil encontrar defensores para eliminar cosas"⁵³.

Tiempos postmodernos

Desde finales de los '70 hasta los '90, un nuevo fervor naturalista, (casi como un rebote más organizado intelectualmente que el hipismo), hace fuerza contra las arraigadas costumbres modernas. Una reacción a la forma de vida imperante en las grandes ciudades. New age, naturismo y ecologismo, ponen énfasis en el cuidado del cuerpo y del espíritu. La sociedad de consumo masivo se pone en discusión. Pero, a lo "colectivo" de la línea trazada por Rousseau y los naturalistas del siglo XVIII, el fin del siglo XX propone: individualismo y hedonismo.

La sociedad de consumo de las postrimerías del siglo XX, tan aceitada en sus mecanismos de investigación de mercados, responde a este fenómeno, con un baño "...como éxtasis artificial en donde la componente tecnística se traduce en prestaciones extratécnicas y transforma la simple exigencia fisiológica en un complejo entretenimiento del cuerpo y de la mente"⁵⁴.

El baño sobre todo en EE.UU. y Japón, se informatiza, acorde a la revolución electrónica precedente; pasando rápidamente de la experimentación a la comercialización. Estos productos incorporan ordenadores controlados por voz, teléfonos, lámparas para broncearse, hidromasaje, inodoros con dispositivos de análisis de los detritos y una paulatina relación del cuarto de baño con aquellos gimnasios portátiles, donde en un metro cuadrado es posible correr, remar, etc.

Si la modernidad hacía del baño

una práctica higiénica a realizarse rápidamente y en soledad, los tiempos postmodernos, con un sentido lúdico-sensual, incorporan objetos para las relaciones interpersonales⁵⁵.

Si bien podría decirse que estos objetos aún hoy son de lujo, su "plus de significación" lo encontramos también en la relación: baño, salud, placer. Es por esto que su masividad aumenta.

El hombre siempre estuvo condicionado a la obtención del agua, de los combustibles, a la construcción de redes sanitarias y a la fabricación de equipamientos. Con el informe Brundtland⁵⁶ la realidad de todo el sistema industrial estaba expuesta. La pregunta postmoderna acerca de un baño "ambientalmente sustentable"⁵⁷ quedaría sin respuesta. Implicaría la discusión y el replanteo de toda la sociedad, ya que el cambio conceptual entre "progreso" y "desarrollo sustentable", condiciona una visión holística⁵⁸.

⁵⁰ Kira, Alexander, Il Bagno, Milano, edición italiana, PEG, 1986.

⁵¹ Historia de la vida privada, tomo IV, op. cit.

⁵² Ibid.

⁵³ Giedion, S.; op. cit.

⁵⁴ Ver: Roty, Yacoub, J'apprends à faire les ablutions, Maison d' Ennour, Maroc, 1995.

⁵⁵ Vigarello, Georges, Lo sporco e il pulito, Venezia, Marsilio editori, 1987.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, nueva impresión en facsímil de la primera edición de 1751-1780, vol. 5, Stuttgart/Bad Cannstatt, 1995.

⁵⁸ Giedion, S., op. cit.

⁵⁹ "Natura Medicatrix" o la naturaleza es la cura.

⁶⁰ Bernatene, Rosario, "Modernidad y movimiento moderno...", Facultad de Bellas Artes, Dto. de Diseño Industrial, La Plata, 1995.

⁶¹ Ibid.

⁶² Morteo, Enrico, Il piacere dell'igiene, Arredare anelli, N°11, de: Domus.

⁶³ Fuller, B., Nuevos conceptos de diseño, publicado por la Revista de Arquitectura, I-II, 1954.

⁶⁴ Santachiara, Denis, "Il lavacro artificiale", Bagno '90 - '91, Milano, Interni Annual, 1990.

⁶⁵ Como las bañaderas dobles con hidromasaje.

⁶⁶ La Comisión Mundial para el Medio Ambiente y el Desarrollo encabezada por G. H. Brundtland, elabora el informe "Nuestro Futuro Común". Llama a revisar a fondo la relación ambiente - desarrollo.

⁶⁷ El nuevo estilo de desarrollo que indica el informe será llamado "desarrollo sustentable" o "ambientalmente sostenible".

⁶⁸ Deriv. del griego ólos "todo, entero". Concepción sociológica y filosófica según la cual, la sociedad es una totalidad no reducible a la suma de los individuos y de sus acciones. Epistemológicamente es la teoría que considera el saber científico como un conjunto de proposiciones altamente interconectadas, que no consienten la verificación de una sola hipótesis, salvo en porciones extensas del conjunto.

¿El arte de trabajar o trabajar por amor al arte?

Cambios en el trabajo de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Leticia Fernández Berdaguer

Licenciada en Sociología. Profesora Titular de la Cátedra de Sociología en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Docente Investigadora en el programa de Incentivos.

La evidencia del desempleo en el total de la población y especialmente en la franja más joven de la sociedad observado en los datos de la Encuesta Permanente de Hogares (EPH) del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), hizo que examináramos la incidencia que dicho desempleo tiene entre los jóvenes universitarios, atendiendo también al hecho de que, con frecuencia, los jóvenes como trabajadores secundarios adquieren una importancia vital en momentos de crisis laboral tan generalizada como la presente. Asimismo, estudios realizados en la década del '80 muestran diferencias significativas con las características estructurales que enfrentan los estudiantes actualmente. Es la respuesta a estos cambios lo que interesa describir.¹

El objetivo de este trabajo es describir aspectos de la estrategia de "estudio-trabajo" y de la visión del mundo profesional de la carrera elegida por los alumnos de la Facultad de Bellas Artes en la década del '80. Paralelamente se considera que este cambio incidirá en las expectativas educativas y en la percepción del futuro mundo profesional.

Los resultados están destinados a dar elementos para el planeamiento educativo desde distintos aspectos, al contribuir al conocimiento de uno de los actores del proceso educativo. Son insumos para el planeamiento al aportar información acerca de la edad de

ingreso al mercado laboral de los universitarios en las actuales condiciones del mercado de trabajo; al abordar sus expectativas respecto al mundo profesional, las representaciones sociales, la forma en que vislumbran sus oportunidades de empleo y cómo orientan sus estrategias educativas.

La información aquí analizada fue relevada por medio de una encuesta realizada durante el curso de nivelación de los años 1987 a 1996; para los estudiantes avanzados en la carrera en 1987 y 1997. Fueron relevadas las distintas comisiones de alumnos cubriendo todos los turnos.²

I - El trabajo de los estudiantes universitarios

Este punto describe la evolución de la tasa de actividad y de la tasa de empleo de los nuevos estudiantes y algunas de sus representaciones sociales del mercado del trabajo.³

El mercado laboral hoy muestra una situación profundamente distinta de la observada en la década del '80. El empleo se ha convertido en uno de los problemas críticos del presente⁴ donde la situación de los jóvenes es particularmente difícil. Al descenso de la participación en el empleo total de los grupos jóvenes no escapa la población universitaria. De manera similar aumenta la proporción de nuevos trabajadores o de quienes ya han tenido una ocupación

de la población de 15 a 19 años de la EPH y se observa que aumenta la proporción de estudiantes que buscan trabajo al iniciar los estudios.

Esto muestra una diferencia con la situación registrada en la década del '80. En efecto, las investigaciones realizadas en dicho período⁵ describían que para una proporción de los estudiantes el trabajo estaba relacionado con la carrera en curso. Aquellos hallazgos indicaban que los estudiantes prolongaban su escolaridad debido a la alta tasa de trabajo (que los retrasa en sus estudios), pero a medida que avanzan en estos aumentan la proporción de estudiantes que desempeñan actividades ligadas a sus estudios. Este hecho fue considerado significativo, entre otras razones, por la incidencia que tiene como experiencia preprofesional durante el período de educación de grado.⁶

Actualmente, el rol laboral de los estudiantes universitarios adquiere mayor importancia como parte del presupuesto familiar y como tal no puede ser postergado durante el período de estudio universitario⁷. Algunas características de cómo se manifiesta este cambio de situación entre los jóvenes universitarios pretende abordarse con los datos disponibles.

I - a. Los nuevos alumnos⁸

Los datos de la Facultad de Bellas Artes que se analizan en este trabajo muestran un aumento de la población estudiantil económicamente activa y un decrecimiento de la tasa de empleo en el período de diez años analizados, levemente inferior a la tasa específica de 15 a 19 años para el período (-32.99 de acuerdo a información de la Encuesta Permanente de Hogares). Esto muestra que en el período analizado han aumentado quienes buscan trabajo, en tanto ha disminuido la proporción de quienes trabajan. La información de cada una de las carreras confirma esta tendencia.

• **La edad de ingreso al mercado laboral.** En estos estudios se observó que la edad es un factor decisivo en la

decisión de trabajar. En efecto, cerca de la mitad de los estudiantes más jóvenes (hasta 19 años) tienen el objetivo de trabajar en el momento de iniciar los estudios universitarios. Entre quienes ingresan a la Facultad con más edad, es mayor la cantidad de estudiantes que trabajan y mayor también la de quienes buscan trabajo. Analizando la tasa de empleo entre 1988 y 1996, puede observarse que descendió para todos los grupos por edad.⁹

Sin embargo, el hecho de que trabajar es un objetivo de los estudiantes se expresa en la persistencia de la búsqueda de trabajo de los estudiantes que ingresan en los distintos niveles de edad (en todos los casos superior en el año 1996 al del año 1988) y paralelo al descenso de la tasa de empleo. Esto confirma la centralidad que el trabajo tiene entre los estudiantes que ingresan.¹⁰

• **La jornada laboral de los estudiantes que ingresan a la carrera universitaria.** Otro indicador de la centralidad que adquiere el trabajo para los estudiantes (más allá del decrecimiento de la tasa de empleo) es la extensión de las horas destinadas al trabajo¹¹. En efecto, esta tendencia a incrementar las horas dedicadas al mismo se manifiesta en la disminución del número de estudiantes que trabajan hasta 20 horas semanales y el aumento del número de estudiantes que trabajan 21 horas y más¹². En este sentido, el trabajo adquiere, para el segmento que trabaja un rol central en su jornada dado el tiempo dedicado al mismo. En este sentido, no puede dejar de ser considerado complementario del rol estudiantil.

• **Relación del trabajo con los estudios que inician.** Es obvio que, para los ingresantes, dada la presencia del alumnado joven que recién ingresa al mercado laboral, y dado que estamos analizando el inicio de la carrera universitaria, el concepto de *afinidad* entre el trabajo y los estudios que inician corresponde a un nivel bajo de relación con la carrera. Para este grupo *afinidad* es definida como que el ámbito en el que desarrollan las actividades permite incorporar información y/o prácticas

vinculadas a la carrera que inician y que las mismas favorecen la formación universitaria. Por eso, una conclusión de los estudios anteriores es que, entre los estudiantes de primer año, el trabajo no está orientado al aprendizaje y cumple fundamentalmente la función de obtener un ingreso monetario.¹³

Hasta aquí, por tratarse de estudiantes que inician la carrera de grado, resulta más relevante analizar la variación en las tasas de empleo de los estudiantes más que la relación de los estudios y el trabajo.

I - b. Los estudiantes avanzados

Entre los estudiantes que promedian su carrera se observa un descenso más marcado en la tasa de empleo en la década analizada que para los ingresantes en igual período.

Respecto a la extensión de la jornada, comparando 1986/1997 se mantiene la proporción de estudiantes que trabajan en jornada completa, aumenta la proporción de estudiantes que trabajan hasta 20 horas semanales y decrecen los que trabajan entre 21 y 34 horas semanales. Esto, en un contexto de descenso de la población ocupada en este período.

• **La relación de afinidad entre el trabajo y los estudios en desarrollo.** Debido a la diversidad observada entre las carreras en cuanto a las expectativas profesionales de sus estudiantes se consideró apropiado desarrollarlos a cada carrera de manera independiente. Este punto refiere a los diseñadores industriales y de comunicación visual.

Entre los estudiantes que promedian la carrera y de aquellos que están próximos a graduarse, la estrategia de "estudio-trabajo" identificada en los documentos realizados acerca de los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes en la década del '80 muestran diferencias significativas con la situación actual.

Para abordar la significación que como experiencia para el futuro desempeño profesional tiene el trabajo actual de los estudiantes se examinaron algunas categorías:

a) el hecho de ser estudiante de diseño para acceder a un trabajo;

b) la utilización real del nivel educativo alcanzado (se interrogaba acerca de los requerimientos de formación necesarios para el desempeño laboral);

c) qué aporte de experiencia les otorga el trabajo desarrollado para el futuro desempeño profesional;

d) ponderación de la situación de estudiar y trabajar simultáneamente;

e) prioridades en la búsqueda de trabajo.

El relevamiento realizado a los estudiantes avanzados en el año 1997 muestra un panorama diferente al observado en los estudiantes avanzados de 1987. Más allá del descenso de la tasa de empleo en el período analizado, en 1997 para el 70% de los estudiantes, el trabajo desempeñado no requiere la formación universitaria. Comparativamente, en 1987 los resultados indicaban que entre aquellos estudiantes encuestados, quienes trabajan indicaron que para el 44% no les fueron requeridos los estudios universitarios. Asimismo, se observa entre los estudiantes de primer año de 1997 una mayor valoración del trabajo como experiencia, de manera independiente a la afinidad con los estudios en curso.

Respecto de la calificación educativa necesaria para ingresar al trabajo, sólo al 8% de los estudiantes que trabajan en 1997 les fue requerida su condición de estudiante de esa carrera y para el 16% era conveniente serlo, en tanto que para el 75% no importaba. En 1987, al 17% de ellos, les fue requerida su condición de estudiantes de esa carrera para ingresar al trabajo; para el 34% dicha condición era conveniente pero no excluyente, y para el 46% no importaba.

Comparando las dos mediciones (años 1987 y 1997), la tendencia parece indicar un menor requerimiento de calificación para el desempeño laboral.

En cuanto a la experiencia que les brinda el trabajo actual, para el 60% de quienes responden en el año 1997 sí representa experiencia para el futuro desempeño; para el 8% le brinda

experiencia sólo parcialmente; y para un tercio no le significa experiencia alguna. Comparando con los datos de 1987, se observa un incremento de las valoraciones extremas: la que refiere a que "le brinda experiencia para un futuro desempeño" incrementa más notoriamente que la que indica que no le brinda ninguna experiencia.

Las razones de búsqueda de trabajo muestran las mismas prioridades entre 1987 y 1997.

Respecto de la ponderación del título profesional vs. la experiencia laboral obtenida durante el período de estudios, en tareas afines a la carrera, la tendencia indica un incremento de la ponderación del título universitario frente a la experiencia laboral afín. Sin embargo, para más de la mitad de los estudiantes, la experiencia laboral afín facilita la inserción, y para otra tercera parte, la experiencia laboral afín es considerada indispensable, aún en este contexto de descenso de la tasa de empleo respecto a 1987.

En resumen, comparando la participación laboral de los estudiantes avanzados entre 1987 y 1997, puede señalarse que hay una menor proporción de estudiantes que trabajan pero aumentó la proporción de estudiantes que buscan trabajo. Asimismo, el trabajo de los estudiantes muestra en 1997 una menor afinidad con los estudios que desarrollan que la situación relevada en 1987. Comparativamente, hay un decremento del trabajo afín, pero crece la valoración de la experiencia laboral.

En este marco puede observarse que los estudiantes valoran la experiencia laboral de manera independiente a si esta le genera experiencia para el futuro desempeño laboral. Asimismo el título universitario muestra una mayor ponderación como centralidad para la inserción profesional.

II - Expectativas educativas y profesionales

El objetivo de este punto es caracterizar la opinión de los estudiantes acerca de la incidencia del futuro espacio

profesional en la elección de la carrera y la valoración del conocimiento acerca del mismo, bajo la hipótesis de que la creciente dificultad del acceso al empleo modificaría la percepción y las expectativas educativas de los estudiantes.

Sin embargo, los resultados obtenidos muestran que no se observan diferencias significativas respecto a las variables examinadas en el período 1987-1996. En efecto, se mantienen las configuraciones referidas a las diferentes carreras de la Facultad de Bellas Artes. En este sentido es posible diferenciar dos tipos: uno de ellos para Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual. Tanto en 1987 como en 1996, el 75% de los estudiantes consideraron el futuro mundo profesional al momento de decidir su carrera. En este grupo se incorpora Comunicación Audiovisual, para los años 1995 y 1996. El otro agrupa cerca de la mitad de los estudiantes de Plástica, Música e Historia del Arte para quienes el futuro mundo profesional no fue considerado para decidir su carrera universitaria.

Complementariamente, existe una opinión positiva acerca del dinamismo de la demanda profesional de graduados de Diseño Industrial, Diseño en Comunicación Visual y Comunicación Audiovisual. Entre los ingresantes a Plástica, Música e Historia del Arte se mantiene entre 1987 y 1996, una opinión similar acerca de los requerimientos de graduados de estas profesiones. En efecto, dos tercios de los estudiantes tanto en 1987 como en 1996 permiten afirmar que no se han modificado las expectativas referidas a las posibilidades laborales para los egresados. También en los años bajo análisis es importante la proporción de estudiantes que expresan que no tienen información acerca de la demanda de graduados de la carrera que inician.

La evolución de las preferencias de los nuevos alumnos en cuanto a elección de carrera permite suponer una mayor diferenciación de las razones que pesan en la elección de carrera. Puede estimarse que, en las carreras examinadas, la crisis del mercado laboral es

percibida por los estudiantes como un factor negativo a la hora de asegurar un futuro profesional. Ante este panorama, los estudiantes privilegian lo vocacional frente a lo instrumental.^{15 16}

Conclusiones

En Argentina los jóvenes universitarios tienen una significativa presencia en el mercado laboral. Sin embargo las tasas de empleo correspondientes a estos reflejan un fuerte descenso en la década analizada (cerca a los observados para la tasa específica de edad de hasta 19 años), no así la búsqueda de trabajo por parte de los mismos, ya sea en su carácter de nuevos trabajadores o de desocupados, que muestra un significativo incremento y que expresa la creciente dificultad de los jóvenes estudiantes de encontrar un trabajo.

Especialmente se asigna el nombre de "buscan trabajo", cuando en realidad desde el mercado laboral son desocupados o nuevos trabajadores, según hayan tenido o no experiencia laboral anterior.

La importancia de la decisión de trabajar se hace manifiesta en la proporción de "Población Económicamente Activa" de los nuevos estudiantes observada en todo el período analizado. En este sentido, el rol laboral no puede ser definido como un rol secundario en la vida de los estudiantes, dada la importancia horaria que tiene para el segmento de estudiantes que trabajan. Asimismo configura diferencias importantes al interior de la población estudiantil: "los que no trabajan" y "los que trabajan" que lo hacen en jornadas más extensas.

Como era de esperar, en el período analizado se observa tendencia a una menor participación de los estudiantes en actividades afines a la futura profesión. En este sentido, el trabajo del universitario pierde parcialmente esa característica de "práctica" para el futuro desempeño como profesional y se acerca más a su significación monetaria. Este hecho fue observado entre los nuevos alumnos, donde la búsqueda de empleo no tiene aún importancia como práctica

profesional. Entre los estudiantes próximos a la graduación, sí puede observarse la búsqueda de un trabajo que signifique experiencia laboral afín, pero puede notarse una creciente ponderación de la experiencia laboral en sí misma (independiente-

mente de la afinidad con los estudios) como futuro desempeño profesional.

Respecto a las expectativas acerca del mundo profesional, no parecen haber variado al ritmo de los cambios ocupacionales observados entre los estudiantes.

Notas

¹ Ver Fernández Berdaguer, «Determinantes de la opción 'Estudio-Trabajo' de los estudiantes universitarios», I Congreso Nacional de Sociología. Buenos Aires.

² El trabajo de campo (relevamiento de los cuestionarios) fue realizado por DI Martín Olavarría y DI Guillermo Tagliabuc en 1987; por Cecilia Fassano en 1988; por DI José Ibarra en 1992; por Gabriela Touza y DCV Sergio Rojas en 1995 y 1996. La graboverificación y procesamiento de los datos estuvo a cargo del CESPI en el año 1987. La graboverificación de la información fue realizada en 1988 por Cecilia Fassano, estuvo a cargo de Gabriela Touza en 1989, 1992, 1995 y 1996. La codificación de las preguntas abiertas estuvo a cargo de Rómulo Zabaleta del Departamento de Enseñanza de la Facultad en 1987, de Rogelio Biasella y Cecilia Fassano en 1988; de Gabriela Touza en 1989, 1992, 1995 y 1996. La graficación de la información de 1995 y 1996 fue realizada por Sergio Rojas.

³ Tasa de Actividad: calculada como porcentaje entre la Población Económicamente Activa y la Población Total.

Población Económicamente Activa: la integran las personas que tienen una ocupación o que sin tenerla están buscando activamente. Está compuesta por la Población Ocupada más la Población Desocupada.

Tasa de Empleo: calculada como porcentaje entre la Población Ocupada y la Población Total.

⁴ Ver Rofman, A.: «Convertibilidad y desocupación en la Argentina de los '90. Análisis de una relación inseparable». Colección CEA. CBC, Buenos Aires, abril de 1997.

⁵ Ver Fernández Berdaguer, «Determinantes de la opción estudio-trabajo en jóvenes universitarios». I Congreso Nacional de Sociología. 1984.

⁶ Por otra parte, cada sociedad otorga un valor social al trabajo y, en función de ello define qué categorías de la población pueden intervenir en la actividad económica. Así por lo menos los criterios de sexo, edad, clase social asignan expectativas de trabajo diferenciales a sus categorías, y ello es variable tanto en el tiempo como en el espacio, tanto por aspectos culturales como estructurales. En este sentido, la categoría «estudiante» como «no activo» (al igual que los jubilados o amas de casa) no se corresponden en el presente con población fuera del mercado laboral. Están definiendo otra categoría que emerge en este contexto, que no se corresponde con los tradicionales relevamientos censales donde los estudiantes no son considerados parte de la Población Económicamente Activa. También ver S. Torrado: «El nuevo clasificador de ocupaciones: crítica» en Revista de Estudios del Trabajo, nº 5, primer semestre de 1993, pág. 83 y sgtes.

⁷ Las modificaciones introducidas en el censo de 1991 permiten cuantificar a la población estudiantil como Población Económicamente Activa.

⁸ Ver Estudio Comparativo 1987, 1988 y 1989 sobre el comportamiento laboral de los ingresantes a primer año, pág. 7. No se dispone de datos para la Carrera de Cine que fue reabierto con posterioridad.

⁹ Era de 34,5% en 1987 y de 26,9% en 1996.

¹⁰ Fue de 33,2% en 1987 y de 37,6% en 1996.

¹¹ De acuerdo al Censo de Estudiantes 1994 citado, datos globales de la Universidad Nacional de La Plata indican que trabaja el 26,8% hasta 20 horas; más de 20 y hasta 29 horas el 23,8% de los estudiantes que trabajan; entre 30 y 39 horas semanales el 20,4% y cuarenta horas y más el 24,4% de los estudiantes que trabajan.

¹² La información relevada en 1987 muestra que poco más de un tercio de los estudiantes que trabajan (36%) le dedican más de 35 horas semanales. El 38% le dedica 20 horas semanales o menos al trabajo. En 1996 el 23,8% de los estudiantes trabaja hasta 20 hs. semanales, en tanto el 44,0% trabaja 35 y más horas semanales.

¹³ Ver «Estudio comparativo 1987/89», pág. 12 y sgtes.

¹⁴ En el año 1987, el 66,0% de los estudiantes de 3º, 4º y 5º trabajan. Dicha relación desciende a 52,9% en 1991 y a un 30,3% en 1997. Incrementa en este período la proporción de estudiantes que buscan trabajo y también la de aquellos que se han retirado del mercado laboral.

¹⁵ Ver «La vuelta de las Humanidades» en Diario Página/12, domingo 2 de marzo de 1997.

¹⁶ Para algunas de estas carreras universitarias, las razones de elección expresadas por los alumnos se vincula a la seguridad de la salida laboral. Tradicionalmente, son ejemplo las carreras de Ciencias Económicas, específicamente las contables.

“Reflexiones acerca del uso de la terminología en el área del diseño”

María de las Mercedes Filpe

Diseñadora en Comunicación Visual. Jefa del Departamento de Diseño en Comunicación Visual. Titular del Taller de Diseño en Comunicación Visual “C”. Co-directora del Proyecto de Investigación: “La terminología en el área del Diseño y los modos de manifestación del Diseño Gráfico”.

Carla Marcela Perri

Diseñadora en Comunicación Visual. Profesora Adjunta del Taller en Comunicación Visual I. Integrante del equipo de investigación. Asesora de la Dirección de Enseñanza Artística de la Pcia. de Buenos Aires.

Es habitual que, en distintos ámbitos, se hable acerca de la publicidad, el marketing, las nuevas tecnologías (o sea lo relacionado con la industria de la comunicación), tanto como de ISO 9000, globalización, interfase. Todos estos conceptos son propios de nuestra realidad y trazan los paradigmas de hoy.

Estos nuevos paradigmas resignifican el universo disciplinar. Pero anteriormente, este universo disciplinar ¿estaba rigurosamente definido? Si así lo fuera, hoy se debería reformular.

Se parte de la premisa entonces, de que el Diseño está mutando, que ocupa un espacio creciente: tanto en la actividad profesional, visible a través de producciones de los diferentes medios de comunicación, como en distintos ámbitos educacionales.

Por otro lado, diversos autores exponen sus pensamientos acerca del diseño en textos de la especialidad; con frecuencia aparecen publicaciones que apuntan a su tratamiento desde ámbitos no de Diseño, pero sí en mayor o menor medida relacionados con esta disciplina: como diseño y educación, gráfica por computadora, gráfica animada y otros.

Es innegable que hay una actividad y una literatura, lo que implica una reflexión teórica acerca de esta actividad.

Hay una práctica profesional que

decididamente necesita una fundamentación teórica para “enlazarse” con los nuevos paradigmas.

De no asumir esta realidad, nuestro destino natural será quedar afuera, “fuera de”. Citando a Gui Bonsiepe: “estamos frente al surgimiento y la creación de toda una nueva cultura visual en la cual los diseñadores tradicionales (y todos somos diseñadores tradicionales, pues el nuevo diseñador queda todavía por ser inventado) no participan decisivamente”.

A partir de estas reflexiones, es oportuno decidir si continuamos perplejos y empantanados ante la producción frívola y snob, ante la devaluación del diseño; o elegimos otra alternativa: participar activamente en un cambio medular.

Un camino posible es explorar en el uso de ciertos términos para saber de qué hablamos cuando hablamos de Diseño.

Esto requiere una formalización terminológica y es hacia esa profundización, en el uso de los términos, donde hay un espacio interesante para trabajar y realizar un aporte en la redefinición de la disciplina. Para ello dos instrumentos: la Semiótica y el Análisis del Discurso, realizan un valioso aporte.

Cómo expresa Magariños de Morentin: “Un investigador en Ciencias Sociales necesita tener en claro determinados aspectos relativos a la

etapa inicial de su tarea: la recopilación de los datos y de la información. En principio, puede decirse que sus datos no son los fenómenos sino los discursos sociales acerca de los fenómenos. Puede decirse, también en principio, que su información no son los datos sino las representaciones/interpretaciones que en ellos (o sea, en el discurso social) pueden identificarse".

Desde la Semiótica se analizan concretas producciones de Diseño, tratando de establecer su significado tanto en lo teórico como en lo social y, así, poder evaluarlas por contrastación y ubicarlas en su momento histórico. Se parte de la premisa de que cualquier reflexión acerca del diseño es ya una interpretación del diseño. Analizar cómo se construye este metalenguaje o discurso acerca del Diseño puede hacerse desde diversos enfoques.

En esta etapa se está analizando lo que se escribe acerca de Diseño, pero tratando de mostrar su estructura teórica, interviniendo analíticamente en los textos acerca de Diseño. Es posible construir así las bases objetivas para una teoría del diseño (en el marco de los nuevos paradigmas), no en función de visiones subjetivas.

Actualmente el trabajo está orientado a la realización de un Diccionario de Uso, no de conceptos a priori, porque se está extrayendo el significado de los términos, del uso que les dan los diversos autores en este momento. En este Diccionario aparecerán los diversos usos que tiene un término y el análisis de los enunciados concretos que van construyendo el significado de ese término. Este Diccionario se considera un aporte para reformular el Diseño; para no quedar "fuera de".

Con la construcción de este Diccionario se pretende superar el texto, en este nuevo escenario del **Diseño en Mutación**.

Proyectos de Investigación en curso - 1998

Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata

"Aportes al conocimiento de las culturas Ciénaga, Cóndorhuasi y Aguada a través del análisis morfológico"

Director: SEMPE, Carlota

Co-director: GRASSI, María Celia

Integrantes: DILLON, María Verónica; TEDESCHI Angela

"Aportes en la música del siglo XX: un enfoque analítico de cuestiones articuladoras en el pensamiento musical"

Director: ETKIN, Mariano

Integrantes: MASTROPIETRO, Carlos ; CANCIAN, Germán; VILLANUEVA, María Cecilia

"Arte y experiencia en Buenos Aires colonial"

Director: ALIATA, Fernando

Integrantes: FÚKELMAN, María Cristina; GONZALEZ, Ricardo; SANCHEZ, Daniel

"Cándido López - Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín como paradigma de la plástica argentina"

Director: MONETA, Raúl

Co-director: CASTILLO, Ernesto

Integrantes: PORTO, Horacio; DI MARIA, Graciela; GONZALEZ, Silvia ; SANCHEZ PORFIDO, María Elisabet

"Diferentes abordajes pedagógicos para la enseñanza de las artes visuales"

Director: MONETA, Raúl

Integrantes: AÑON SUAREZ, Daniel; PIONA, Rosana.

"La terminología en el área del diseño y los modos de manifestación del diseño gráfico en la ciudad de la plata"

Director: MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan

Co-director: FILPE, M. de las Mercedes

Integrantes: PERRI, Carla; MANGIONI, Valentina; PERRI, Valentina

"Estudio y trabajo. Los Estudiantes Universitarios"

Director: FERNANDEZ BERDAGUER, Leticia

Integrantes: ROJAS, Sergio

"Objetos de uso cotidiano en la argentina (1940-1990). Diseño, semiología e historia"

Director: GANDOLFI, Fernando

Integrantes: BERNATENE, María del Rosario; UNGARO, Pablo; GARBARINI, Roxana; ARBALLO, Martín

"Dinámica de interfaces fluido - fluido"

Director: KUZ, Víctor

"Formas específicas de producción audiovisual en T.V. y cable : programas deportivos - La Plata -1996"

Director: WALLACE, Santiago

Integrantes: MUÑOZ COBEÑAS, Leticia; CABUTTI, Marcela; SILVA, Celia; BERARDI, Alejandro; HUCK, Reynaldo

"Formas y procedimientos de producción musical en las músicas urbanas no académicas"

Director: ARRESEYGOR, Mario

Integrante: MADDOERY, Diego

"Grotesco y parodia en el arte argentino : recorrido de una modalidad"

Director: TRAVERSA, Oscar

Integrante: FERNANDEZ BERDAGUER, Leticia; DE RUEDA, María de los Angeles

"Informática y educación musical"

Director: ARRESEYGOR, Mario

"Audición de las funciones armónicas : incidencia de componentes melódicos, texturales y métricos"

Director: MALBRAN, Silvia

Integrante: MARTINEZ, Isabel; SHIFRES, Fabio

"La construcción de imágenes visuales y el rol docente"

Director: MORAN, Julio

Co-director: FREYRE, María Luisa

Integrante: WAGNER, María Beatriz

"La enseñanza de la estética en las Facultades de arte de las Universidades nacionales"

Director: RAVERA, Rosa María

Co-director: CABALLERO, María Mónica

Integrantes: CIAFARDO, Mariel; LOMBARDELLI, Martha; AÑON SUAREZ, Daniel; BELINCHE, Daniel; CASTELUCCI, Oscar; ANADON, Ana; VILLASOL, María Laura

"La escenoplástica como los elementos de la imagen plástica incorporados al hecho escénico"

Director: LURATI, Jorge

Integrantes: BONGIORNO, Raúl; CERIANI, Alejandra

"Principios texturales en la gramática musical tonal"

Director HUSEBY Gerardo

Integrantes: FESSEL, Pablo; MONTALTO, Eugenia

"La música en la actual reforma educativa, curriculum y prácticas docentes"

Director: MERINO, Graciela

Co-director: COSTA, Inés

Integrantes: CATAFFO, Andrea; GUZNER, Graciela; MARDONES, Marcela

"Semiótica de las artes visuales"

Director: STEIMBERG, Oscar

Co-director: FERRARI, Ana María

Integrantes: CHIAPPA, Beatriz; RATTO, Cristina

"Un enfoque sistémico del componente armónico tonal"

Director: BALDERRABANO, Sergio

Integrantes: CHLOPECKI, Oreste; GALLO, Alejandro; MESA, Paula

"La fundamentación y estructura de las teorías armónicas, bases para un enfoque cognitivo de los fenómenos armónicos"

Director: HUSEBY, Gerardo

Integrante: MARTINEZ, Alejandro

"Música y dibujo animado en el aprendizaje musical de niños de cinco años"

Director: FURNO, Silvia

Integrantes: MONACO, María Gabriela; VARGAS, Gustavo; GARCIA MALBRAN, Eleonora

"Los inicios del arte conceptual en la Argentina en los '60"

Director: OTEIZA, Enrique

Co-Director: PAKSA, Margarita

Integrantes: TERZAGHI, Cristina

"El Departamento de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y la institucionalización de las disciplinas del diseño en la Argentina (1960-1963)"

Director: GANDOLFI, Fernando

Integrante: CRISPIANI, Alejandro

"Comunicación visual urbana: medios gráficos. Transferencia tecnológica"

Director: ROLLIE, Roberto

Co-director: BRANDA, María Jorgelina

Integrantes: ALVARADO, Luis; ARES, Fabio; BLANCO, María; CUENYA, Ana; CUENYA, Celia; FERNANDEZ, Juan P.; FUENTES, Nancy; GOBELLO, María B.; GONALDI, Alejandra; LOPEZ, Inés; MACIEL, María G.; ROMERO, Paula; RUDON, Elena; VELAZQUEZ, Fernando

"El imaginario afro-porteño 1750-1852"

Director: MALLO, Silvia

Co-director: SANCHEZ, Daniel

Integrantes: CORDERO, Silvina; SAGÜÉS, Alicia; GRISOLIA, Marina; LAGRECA, Lia

"Nuevas teorías acústicas y perceptuales: su aplicación a obras de G. Ligeti y L. Berio de la década de 1960"

Director: BALDERRABANO, Sergio

Co-director: BASSO, Gustavo

Integrantes: GUILLEN, Julio; LIUT, Martín

"Preferencias de contrastes binarios tonales en habitantes de la ciudad de La Plata, y otras ciudades argentinas"

Director: MAGARIÑOS VELILLA DE MORENTIN, Juan Angel

Co-director: MANGANIELLO, María Cristina

Integrantes: FONTANA, Ana María; DE LEON, Marcela; PAPIER, Andrea; MATIAS, Nora; DIAZ, Eduardo

"Prototipeado automatizado rápido"

Director: KUZ, Víctor

Co-director: LOPEZ, Sergio

Integrantes: CURCIO, Esteban; RUSCITTI, Andrés

"Vinculación entre el diseño melódico y el sostén del appoggio -Segunda etapa-"

Director: FURNO, Silvia

Integrantes: MAULEON, Claudia; VALLES, Mónica

"Transformaciones culturales urbanas: incidencia de las tecnologías de información y comunicación: el caso de La Plata"

Director: FINQUELIEVICH, Susana

Co-director: CASTILLO, Ernesto

Integrantes: BAUTISTA, Susana; DEL VALLE, Nora; KOLDOBSKY, Daniela; ECHENIQUE, Mercedes; MARINCOFF, Gustavo

"Formas de organización y prácticas culturales en los sectores populares del barrio Villa Nueva de la ciudad de Berisso desde 1980 hasta la actualidad"

Director: ROLLÍ, Roberto

Integrantes: GHIDINI, Héctor; ROSA, Gladys; ZABALJAUREGUI, Julio

"Mercado de trabajo profesional y sector productivo"

Director: FERNANDEZ BERDAGUER, Leticia

Integrantes: PELUSO, Rubén; AMISANO, Mario; BERTOTTO, Néstor; ZELARAYAN, Julio; TOUZA, Gabriela

"Unidad de la banda sonora y su relación con la banda visual, en las estructuras de comunicación audiovisual"

Director: BALDERRABANO, Sergio

Co-director: SAITTA, Carmelo

"Para una postmodernidad latinoamericana: de lo sublime al Barroco"

Director: RAVERA, Rosa María

Integrantes: ROGLIANO, Adriana; BARREIROS, Raúl; DI SANTO, Walter; CERCATO, Gabriel; VALLE, María Ytatí; MILANO, Laura; BERTONASS, Marina

"Abordaje interdisciplinario de la producción artística en función de la crisis generada por los fenómenos de serialidad e hiperrealidad"

Director: MONETA, Raúl

Co-directores: CABALLERO, María Mónica; VARELA, Rolando

Integrantes: MUÑEZA, Julio; ALVAREZ, Alicia; AGÜERO, Rodolfo; ANGUIO, María Bibiana; BARRIOS, Martín; BASTERRECHEA, María Josefina; BECCARIA, Horacio; CRESPO, Roberto; PEREZ, María Teresa; SEGURA, Rubén; SQUILLACIOTI, Domingo; ARRAGA, Cristina; BOLCHINSKY, Mario; GRILLO, Graciela; RAIMONDI, María Inés; RUIZ, Pedro; ZORI, Consuelo; REITANO,

Mercedes; BURRÉ, Marina; GARAY, Diego; GARCIA, Silvia; GONZALEZ ARA, Augusto; LOPEZ, Carlos; ELOLA, Ricardo; MARCHETTI, Oscar

"Estrategias de procesamiento de 'textos' musicales en la lectura de partituras"

Director: FREYRE, María Luisa

Co-directores: CUCATTO, Andrea; ARTURI, Marcelo

Integrantes: BOTAS, Ema; GUZMAN, Gerardo; TUÑEZ, Miriam; OPANSKI, Mónica; BERTONE, Florencia; CUCATTO, Mariana; ZURLO, Angel; FALLONI, Marcela; BUCHER, Pablo; DI GIACOMO, Diana; PROIA, Andrea; AGUERRE, Andrea; RODRIGUEZ, Juan

"Técnicas y normas para la preservación, restauración y emplazamiento de esculturas y monumentos"

Director: TRAVERSA, Luis

Co-director: DALLALASTA, Ricardo

Integrantes: MARTINEZ, Carlos; MIGO, Eduardo; GONZALEZ, Enrique; BAUER, Guillermo; FERRARI, Graciela

"Arte y experiencia. Buenos Aires siglo XVIII Templo Santo Domingo"

Director: ALIATA, Fernando

Co-director: GONZALEZ, Ricardo

Integrantes: FÜKELMAN, María Cristina; SANCHEZ, Daniel; PELAEZ, María Belén

"Fluido dinámica de interfaces fluido-fluido"

Director: KUZ, Víctor

Integrantes: SARRAGOICOECHEA, Guillermo; GIANOTTI, Ricardo

"Cien años de Arte Argentino en los cien años de la Universidad: Relevamiento, historia y preservación del patrimonio"

Director: TRAVERSA, Oscar

Codirector: DE RUEDA, María de los Angeles

Integrantes: ALCOLCEL, Miriam; CIAFARDO, Mariel; FÜKELMAN, María Cristina; MOYINEDO, Sergio; REITANO, María de las Mercedes

"El grado y el Postgrado en Carreras de Educación Musical en Universidades Nacionales argentinas. Un estudio comparado"

Director: ARRESEYGOR, Mario

Codirector: COSTA, Inés

Integrantes: CATTAFÒ, Andrea; MARDONES, Marcela; LARREGUI, María de los Angeles; SANCHEZ, María Laura; LOPEZ, Katia

"El sonido y la construcción de categorías perceptuales"

Director: FURNO, Silvia

Integrantes: GONZALEZ MARTI, Angel; VALLES, Mónica; FERRERO, María Inés; GARCIA MALBRAN, Eleonora; PICCARONI, Cecilia; VARGAS, Gustavo; SANTANDREU, Pablo; GOIBURU, Claudia; GOZZI, María Alejandra

"Informática y Educación Musical (3ª Etapa)"

Director: ARRESEYGOR, Mario

Codirector: GOROSTIDI, Susana

Integrante: MADORY, Diego

"Músicas del Siglo XX : pensamientos y prácticas compositivas innovadoras"

Director: ETKIN, Mariano

Integrantes: MASTROPIETRO, Carlos; CANCIAN, Germán; VILLANUEVA María Cecilia

"La interrelación de principios texturales"

Director: HUSEBY, Gerardo

Codirector: FESSEL, Pablo

Integrantes: BAQUEDANO, Miguel; RODRIGUEZ, Edgardo; MARTINEZ, Alejandro; MONTALTO, Eugenia

"La gestualidad armónica : hacia un nuevo enfoque de análisis del componente armónico tonal"

Director: BALDERRABANO, Sergio

Integrantes: GALLO, Alejandro; CHLOPECKI, Oreste; MESA, Paula; GUZMAN, Gerardo

"La representación de los componentes musicales en el auditor y el intérprete"

Director: MALBRAN, Silvia

Codirectores: MARTINEZ, Isabel; SHIFFRES, Favio

Integrantes: MONACO María Gabriela; IZCURDIA, Juan Ignacio; SALINAS, Valeria

"Los paradigmas del arte argentino y su articulación con la enseñanza de las artes visuales"

Director: MONETA, Raúl

Integrantes: CASTILLO, Ernesto; PORTO, Horacio; DI MARIA, Graciela; SANCHEZ PORFIDO, Elisabet; GONZALEZ, Silvia; ANADON, Ana; AÑON SUAREZ, Daniel; CARRE, Ana María; RUZZI, Andrea; GUIDI, Daniel; BRASLAVSKY, Néstor

"Los inicios del arte conceptual en la Argentina. Década del '60"

Director: OTEIZA, Enrique

Codirector: PAKSA, Margarita

Integrantes: TERZAGHI, Cristina

"Objetos de uso cotidiano en el ámbito doméstico. Argentina 1940-1990"

Director: GANDOLFI, Fernando

Codirector: BERNATENE, María del Rosario

Integrantes: UNGARO Pablo; GARBARINI, Roxana

"El fútbol transmitido por TV: reglas discursivas y modalidades enunciativas. Canal 13, 2, 9, 7 y 11 de aire, La Plata, 1998"

Director: WALLACE, Santiago

Codirector: MUÑOZ COBEÑAS, Leticia

Integrante: SILVA, Celia ; PEREZ, María Teresa

"La cultura audiovisual en el nuevo escenario mediático argentino. Análisis del discurso estético en la crítica cinematográfica (1996-1997). Categoría, estructura y tipología"

Director: VALLINA, Carlos

Codirector: MORETTI Ricardo

Integrantes: PIRES MATEUS, Daniel; RUSSO, Eduardo; CIAFARDO, Mariel; PEÑA, Fernando; KARCZMARCZYK, Estela; MASSARI, Romina; RIPODAS, Mariela

"Variables morfológicas de las culturas agroalfareras del NO argentino. Un análisis comparativo con las producciones actuales"

Director: SEMPE, Carlota

Codirector: GRASSI, María Celia

Integrantes: DILLON, María Verónica; TEDESCHI, Angela; DEL PRETE, Norma

"El léxico artístico en la prensa periódica"

Director: STEIMBERG, Oscar

Codirector: CHIAPPA, Beatriz

Integrantes: FERRARI, Graciela; VEGA ZARCA, María Silvina

"Nuevas técnicas de instrumentación y su incidencia en la producción musical del Siglo XX"

Director: ETKIN, Mariano

Integrantes: MASTROPIETRO, Carlos; CANCIAN, Germán; YULITA, María Leandra; SIMONIELLO, Juan Pablo

"La multimedia como nuevo objeto de estudio en las carreras de arte y diseño"

Director: VILLAVERDE, Vilma

Codirector: DE RUEDA, María de los Angeles

Integrantes: VOGLINO, Julio; CARRI SARAVI, Andrea; BARRIOS, Martín; PALMERO, Ricardo; PERRI, Carla; LARREGLE, María Elena

"Apreciación Musical: Hacia una interpretación del discurso a partir de la producción"

Director: RAVERA, Rosa María

Codirector: BELINCHE, Daniel

Integrantes: MADOERY, Diego; GRILLO, Graciela; MARDONES, Marcela; LARREGLE, María Elena; AGUERRE, Andrea; ROME, Santiago; CANNOVA, María Paula; KALISPERIS, Aretí; CICCONE, Fernanda