

ARTE E INVESTIGACIÓN

REVISTA CIENTÍFICA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

ARTE E INVESTIGACIÓN

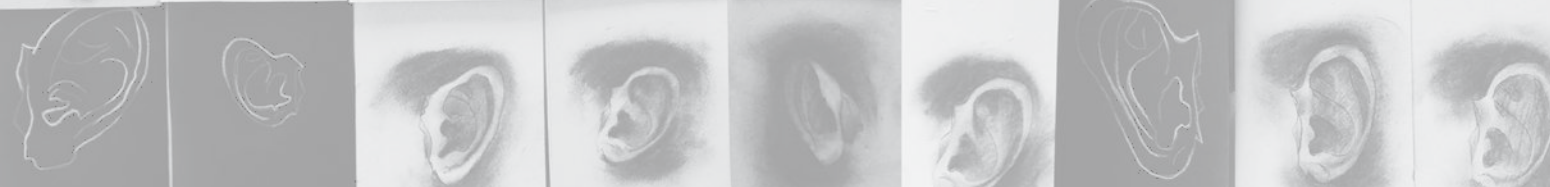


Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Marcelo Fernando Caballé

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaría de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

Secretario de Planificación,

Infraestructura y Finanzas

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria

de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

ARTE E INVESTIGACIÓN

ARTE E INVESTIGACIÓN | ISSN 1850-2334 | AÑO 17 N.º 11

DIRECTORA

Lic. Silvia García (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

CODIRECTORA

Mág. Silvina Valesini (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Josu Larrañaga Altuna (Universidad Complutense de Madrid. España)

Dr. Joao Paulo Queiroz (Universidad de Lisboa. Portugal)

Prof. Hugo Druetta (Universidad Nacional del Litoral. Argentina)

Lic. Claudio Vittore (Universidad Nacional de Villa María. Argentina)

Dra. Silvia Leonor Agüero (Universidad Nacional de Tucumán. Argentina)

Dr. Daniel Horacio Belinche (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dra. Leticia Muñoz Cobeñas (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Mág. Mauricio Durán Castro (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Colombia)

CONSEJO ACADÉMICO

Lic. Verónica Dillon (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

DCV Juan Pablo Fernández (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Martín Barrios (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Santiago Romé (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Elena Larrègle (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Dr. Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Carlos Coppa (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lic. Paola Sabrina Belen (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. María Paula Cannova (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Daniel Duarte Loza (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Mág. Francisco Lemus (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

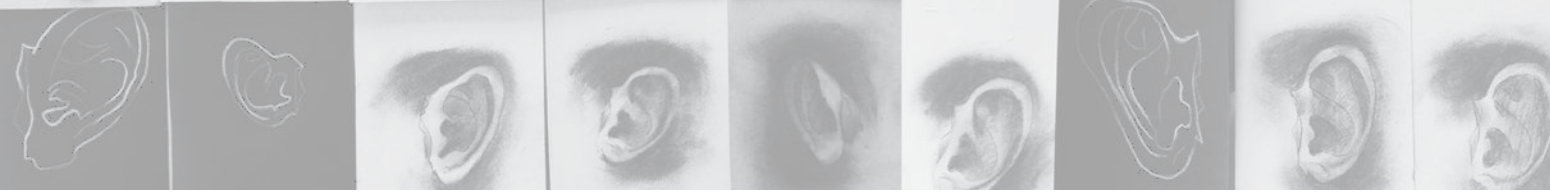
DCV Luciano Passarella (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Prof. Joaquín Blas Pérez (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Jorgelina Araceli Sciorra (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

Lic. Guillermina Valent (Universidad Nacional de La Plata. Argentina)

El contenido y las opiniones vertidas en cada uno de los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.
Para su publicación, los artículos son evaluados por el Consejo Académico y por Revisores externos e internos.



EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Mercedes Leaden
Florencia Mendoza
Adela Ruiz

TRADUCCIÓN

Mercedes Leaden

GESTIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Dirección de Asesoramiento Editorial

DIRECCIÓN DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL Y REALIZACIÓN

DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
Agustina Fulgueiras
Lucía Pinto

FOTO DE TAPA: *Oreja* (2014), Carlos Coppia

Noviembre de 2015

Cantidad de ejemplares: 300

Arte e Investigación es propiedad de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680,
La Plata, Argentina.

CUIT 30-54666670-7

dae@fa.unlp.edu.ar

arteinvestigación@gmail.com

Año 17 Número 11

ISSN 1850-2334

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

EDITORIAL

7

ARTÍCULOS

LA ESTRELLA DEL SUR: MUESTRARIO TIPOGRÁFICO RIOPLATENSE.

TIPOGRAFÍA INGLESA EN BUENOS AIRES COLONIAL

Fabio Eduardo Ares

11

TEORÍA Y CRÍTICA DEL DISEÑO DE MUEBLES

Ibar Federico Anderson

20

CIUDAD, IMAGEN Y COMUNICACIÓN. COMUNICACIÓN VISUAL EN EL ESPACIO PÚBLICO

María Branda y Jorgelina Quiroga

27

MICROPOÉTICAS ESCÉNICAS INFANTILES PLATENSES.

CREENCIAS Y DEFINICIONES SOBRE LAS PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS

Germán Casella

35

LA VISITA DE LE CORBUSIER A LA ARGENTINA EN 1929.

RESISTENCIA EURÍNDICA EN LA *REVISTA DE ARQUITECTURA*

María Silvia Cobas Cagnolati

41

IMPRESOS ARTÍSTICOS Y DIGITALIZACIÓN EN LA EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

Lorena Noemí Gago

50

LA PRÁCTICA IMPROVISATORIA EN LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

Manuel González

59

POSIBLES CONTINUIDADES DE LA CONDICIÓN ROMÁNTICA

Gerardo Guzman

67

EL CUERPO EXO-DISEÑADO

Julio César Longarzo y María Florencia Longarzo

74

LA BELLEZA DE LA SOMBRA

Alejandra Maddonni

81

LA VOZ EN LA COMPOSICIÓN DE *HISTORIA DEL LLANTO*

Carlos Mastropietro

88

LA MÚSICA DE LUIS ARIAS. ASPECTOS ESTRUCTURALES Y ESTÉTICOS DE *RICERCARÉ'S BLUES*

Edgardo Rodríguez

95

EL ARTISTA ROMÁNTICO Y SU COSMOVISIÓN

Rafael Romero Pineda

100

EL YO AUTORAL EN LOS DOCUMENTALES DEL NOVENTA.

MUJERES QUE RETORNAN POR SUS MUERTOS

Alejandro Agustín Stábile

106

UTOPIA Y HETEROTOPIA EN *JAUJA*, DE LISANDRO ALONSO

Rosa Matilde Teichmann

114

INFORMES DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

SALAS PARA MÚSICA EN LA ARGENTINA.

USO MUSICAL DEL ESPACIO ACÚSTICO

Gustavo Jorge Basso

125

LA DIMENSIÓN EPISTÉMICA DE LA CREATIVIDAD EN EL PROCESO

ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

Daniel Sánchez

131

LA PUESTA EN ESCENA DEL ARTE LATINOAMERICANO:

RELATOS, REPRESENTACIONES Y MODOS DE PRODUCCIÓN

Florencia Suárez Guerrini y Berenice Gustavino

136

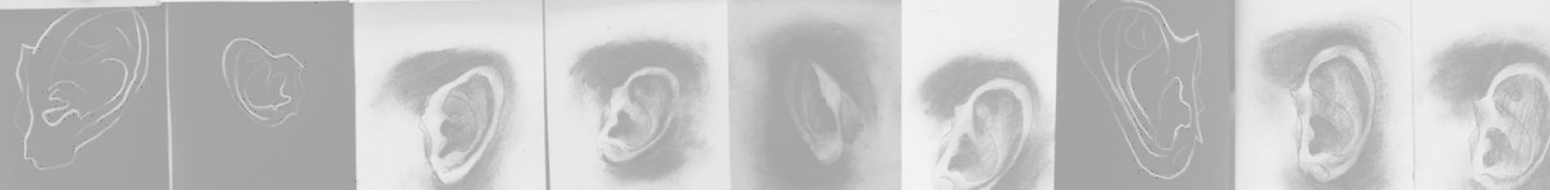
TERRITORIALIDAD, ARTES Y MEDIOS.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS Y TÁCTICAS

EN TORNO A LOS PROBLEMAS DEL TERRITORIO

María de los Ángeles de Rueda

143



EDITORIAL

La edición de *Arte e Investigación* 11 reúne, nuevamente, textos producidos por docentes investigadores y por becarios de la Facultad de Bellas Artes. Los trabajos son resultado de sus prácticas investigativas, cuyos enfoques críticos articulan conocimiento y acción, teoría y práctica, en el doble propósito que los caracteriza: explicar y comprender críticamente la dinámica del arte para considerarlo no desde su autonomía formal sino en sus efectos sociales y éticos.

Este número inaugura además, la publicación de artículos de investigadores invitados, con el propósito de poner en diálogo las distintas perspectivas que circulan en torno a la construcción de nuestro objeto de estudio. Por consiguiente, el lector se encontrará con el texto del Dr. Rafael Romero Pineda, de la Universidad de Barcelona, quien reflexiona sobre el fenómeno de la emotividad y la creatividad que caracterizó al Romanticismo, considerándolo como un momento histórico donde radican valores fundacionales del arte moderno y del arte contemporáneo.

Una vez más, nuestra revista ofrece enfoques y diferentes miradas sobre el fenómeno artístico. Sus autores se centran en lenguajes, en marcos teóricos y en técnicas para pensar y para analizar los procesos artísticos, produciendo relatos y narrativas acerca de la situación paradójica por la que atraviesa el arte contemporáneo, centrada en la contingencia del estatuto de lo artístico y en la inestabilidad del espacio del arte.

Como siempre, agradezco a los autores, quienes dan cuerpo, forma e impulso a las revistas académicas. Los invitamos, entonces, a recorrer las propuestas y las reflexiones que los docentes, los investigadores y los becarios aportan a la comunidad educativa y científica, promoviendo nuevos espacios de preguntas y, consecuentemente, caminos que conducen al encuentro de nuevas respuestas.

Lic. Silvia García
Directora de *Arte e Investigación*
Secretaria de Ciencia y Técnica. FBA

The image features a grid of 10x10 small square panels. Each panel contains either a grayscale photograph of a human ear or a white line drawing (outline) of the same ear. The ears are shown from various angles, including front, side, and back views. The word "Artículos" is printed in a bold, black, sans-serif font, centered horizontally and vertically over the grid.

Artículos

***LA ESTRELLA DEL SUR*: MUESTRARIO TIPOGRÁFICO RIOPLATENSE TIPOGRAFÍA INGLESA EN BUENOS AIRES COLONIAL**

Fabio Eduardo Ares

fabioares_dcv@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 06/03/2015 | Aceptado: 15/05/2015

Resumen

El presente artículo se concentra en la identificación de las *leterías* llegadas a la Imprenta de Niños Expósitos de Buenos Aires desde Montevideo, en 1807, y lo hace a través del análisis comparativo entre inventarios, impresos originales (varios del Tesoro de la Biblioteca de la Universidad de La Plata) y especímenes tipográficos ingleses. El periódico *La Estrella del Sur*, un paradigma del periodismo y de las artes gráficas de nuestra región, que fue editado durante la Segunda Invasión Inglesa, se transforma aquí en un verdadero *muestrario de letras* y sirve de modelo para el estudio de la tipografía utilizada en ambas orillas del Río de la Plata, cortada por punzonistas de la talla de Richard T. Austin y distribuida por importantes fundiciones como la British Letter Foundry.

Palabras clave

Tipografía, imprenta, impresos, ediciones, bibliografía material

Abstract

The present article focuses on the identification of the typeface that arrived at Imprenta de Niños Expósitos in Buenos Aires from Montevideo in 1807 and gives a comparative analysis between inventories, original printed texts (several from the Treasury Library of the National University of La Plata) and English typographical samples. The newspaper *La Estrella del Sur*, an exemplar of the journalism and the graphic arts in our region, and which was edited during the Second British Invasion, becomes a real *collection of font samples* and serves as a model for the study of the typography used in both sides of the Río de La Plata. It was cut by punchcutters as renowned as Richard T. Austin and distributed by important foundries such as British Letter Foundry.

Key words

Typography, printing house, editions, descriptive bibliography

La identificación del repertorio tipográfico arribado al Río de la Plata durante la colonia constituye un extenso trabajo que brindará nuevos datos para la historia de la tipografía argentina. En este sentido, incluí en este texto algunos avances del proyecto titulado «Identificación de las letterías de la Buenos Aires colonial (1780-1810)» que inicié en el año 2010 con la idea de ampliar mi investigación sobre la Imprenta de Niños Expósitos y que posibilitó la publicación del libro *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires 1780-1824* (2010).

El desarrollo de este estudio, enmarcado en el área de la bibliografía material, posibilitará determinar, entre otros aspectos, el origen de los tipos, la fundidora que los fabricó y el punzonista que grabó las matrices para su fabricación, y buscará reconstruir el contexto de aprovisionamiento, de producción y de comercialización de letras para imprenta entre Europa y Buenos Aires. Ante la ausencia en la ciudad y en la región de fuentes arqueológicas, como punzones, matrices y tipos móviles correspondientes a este período, esta investigación propone como modelo metodológico el análisis comparativo entre inventarios, impresos y especímenes tipográficos europeos.

Los muestrarios de letras o especímenes tipográficos son una fuente valiosa para el estudio de la historia de la tipografía, como también lo son documentos que hasta ahora han sido poco utilizados.¹ Se trata de «libros u hojas sueltas que contienen muestras de los caracteres que un grabador o fundidor, o un impresor, disponen y anuncian en vistas a una transacción comercial determinada» (Corbeto, 2010: 15).

A través de ellos se pueden analizar varios aspectos (estilísticos, económicos, tecnológicos, etcétera) de las imprentas que los produjeron, pero, además, de quienes adquirieron la letra allí incluida. La historiadora Marina Garone Gravier, pionera en el uso de estas fuentes en América Latina, explica:

Nos permiten estudiar la evolución estilística en los tipos y en las viñetas presentados; comentar los aspectos de disposición informativa y de diseño editorial; reconocer el cambio en los procesos de producción de letras y de las imágenes; identificar, a través de los contenidos textuales, algunas filias y fobias políticas de los dueños de establecimientos, el ideario de los operarios involucrados o las lecturas usuales de los impresores (Garone Gravier & Pérez Salas, 2012: 259).

Este artículo se concentra en la segunda llegada de material tipográfico a Buenos Aires, más precisamente, el arribo a la Imprenta de Niños Expósitos –la única de Buenos Aires en ese momento– desde la imprenta La Estrella del Sur, instalada en Montevideo, durante la Invasión Inglesa de 1807. Para la identificación de los tipos, se utilizaron las ediciones del periódico homónimo, algunas hojas sueltas e impresos posteriores de Expósitos, además de especímenes tipográficos ingleses. También, se cotejaron los inventarios disponibles.

Para el caso de la Imprenta de Niños Expósitos, y luego del surtido original venido desde Córdoba, las letterías fueron llegando en forma irregular, como en *oleadas*, desde distintos lugares. A través de los inventarios y de fuentes secundarias, sabemos que hubo, por lo menos, seis entradas de letra a la ciudad de Buenos Aires: Córdoba (1780), Madrid (1790),² Montevideo (1807) y Madrid (1809); y durante la colonia, Montevideo (1815) y Londres (1822), en los primeros años de independencia.

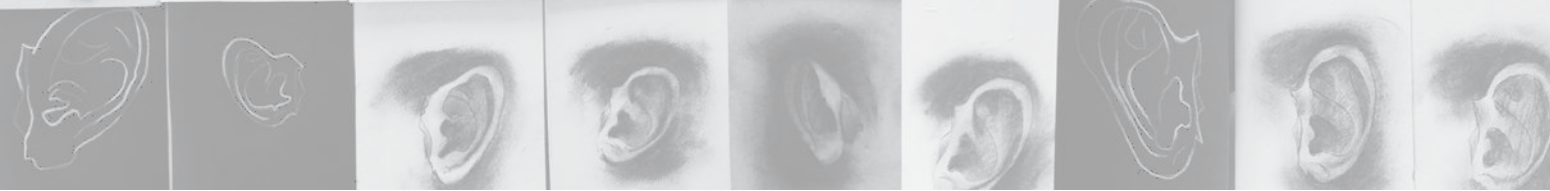
Si nos concentramos en los arribos previos al que nos convoca, es decir antes de 1807, en Buenos Aires encontramos letras romanas, redondas y cursivas, de corte antiguo (o garaldas) con sus caracteres numerales no alineados (o elzevirianos). Los grados³ de este período fueron: parangona, atanasia, glosilla, texto, entredós, *menuda y de misal* (en redonda y cursiva) y lecturas gorda y chica.⁴ Observamos,

¹ Los primeros en considerar estas fuentes para el estudio de las letras de imprenta fueron historiadores de origen anglosajón, como Daniel Berkeley Updike. En su obra *Printing Types. Their History, Forms, and Use. A study in survivals*, se observa claramente esta metodología.

² Surtido tipográfico que pude identificar recientemente y que fue publicado por la Universidad de Oviedo en 2012.

³ Término que refiere al tamaño de los tipos; es decir, al cuerpo tipográfico.

⁴ Los nombres corresponden a la nomenclatura antigua española para el tamaño de la letra.



también, gran cantidad de ornamentos tipográficos e identificamos diferentes tipologías: abstractas, figurativas y diseños especiales para guardas [Figura 1].⁵

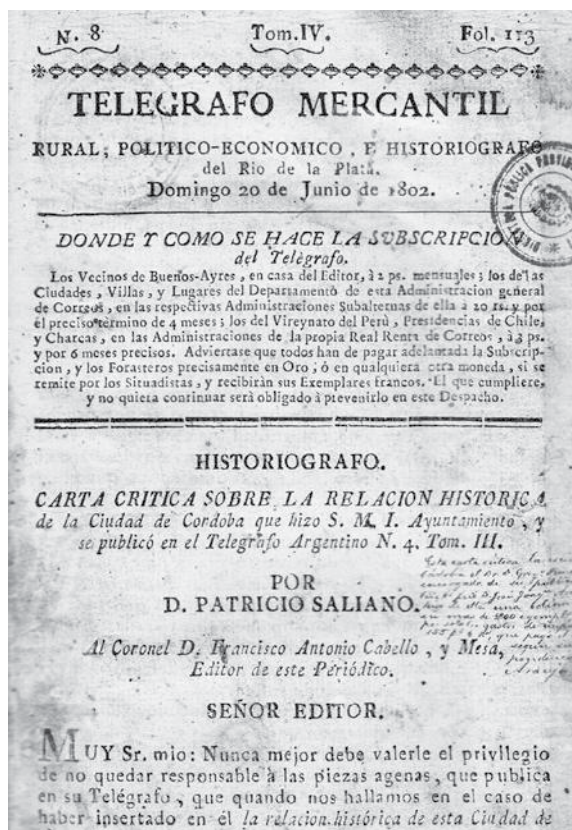


Figura 1. *Telégrafo Mercantil* (20 de junio de 1802). Portada. Letra y ornamentos de Antonio Espinosa de los Monteros⁶

⁵ Las imágenes son fondos documentales del Archivo Histórico de la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (AHDGPEIH), del Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra (MHS) y de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata (BUNLPL). Las imágenes de los documentos de la Biblioteca Nacional de Uruguay fueron gentilmente suministrados por Fernando Díaz.

⁶ Fuente: Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata (BUNLPL), Arm. 2, Caja 3, N° 70.

Las invasiones inglesas y *La Estrella del Sur*

Durante la primera invasión inglesa a Buenos Aires, en 1806, los ingleses no accedieron a la imprenta y, por lo tanto, a la opinión pública, un error que no cometerían al invadir Montevideo un año más tarde. Durante la madrugada del 3 de febrero de 1807, la capital de la actual República Oriental del Uruguay cayó tras una heroica resistencia. De la expedición, dirigida por Samuel Auchmuty, no solo desembarcaron soldados y material bélico, sino, también, un grupo de comerciantes entre los que se encontraba T. Bradford, quien se dispuso a instalar un moderno taller de impresión, un negocio particular con autorización y protección británica.⁷ Tras cuatro meses de preparativos, el establecimiento denominado *La Estrella del Sur*⁸ comenzó a funcionar en la calle San Diego N.º 4 (actual Washington), y allí produjeron el primer impreso montevidiano el 9 de mayo: un panfleto, o *Prospectus*, de cuatro páginas a dos columnas, una en inglés y otra en español, que anunciaba la inminente aparición del periódico bilingüe *The Southern Star* o *La Estrella del Sur*.

El 23 de mayo se editó el primer número de los siete que aparecerían cada sábado. Tenía cuatro páginas –impresas a medio pliego de formato *crown*⁹– compuestas por cuatro columnas, y era bilingüe, característica poco común entre los periódicos de entonces; la primera y la tercera columna en inglés, y la segunda y la cuarta en español [Figura 2].

⁷ En el prospecto y en el pie de imprenta del periódico, Bradford figura como «el propietario de la imprenta» o simplemente como «el propietario».

⁸ En los pies de imprenta y en los colofones de los impresos montevidianos aparece como «Real Imprenta, de la Estrella del Sur», «Imprenta de la Estrella del Sur» o «Southern Star Printing Office» (como figura en la versión en inglés del aviso Extra, del 11 de julio de 1807).

⁹ Papel inglés cuyo pliego medía 20 por 15 pulgadas.



Figura 2. La Estrella del Sur (23 de mayo de 1807). Portada¹⁰

El contenido de *The Southern Star* se repartía entre avisos comerciales, informes sobre las acciones militares, cartas de particulares y artículos con fines propagandísticos, que acercaban a los lectores las ventajas de la protección inglesa ante la opresión monárquica española. Fue el órgano encargado de difundir las ideas británicas entre la población de Montevideo, un instrumento de propaganda con un lenguaje refinado, pues al sutil estilo de redacción se sumaban poemas clásicos de autores como Horacio y Petrarca.

¹⁰ Fuente: colección de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

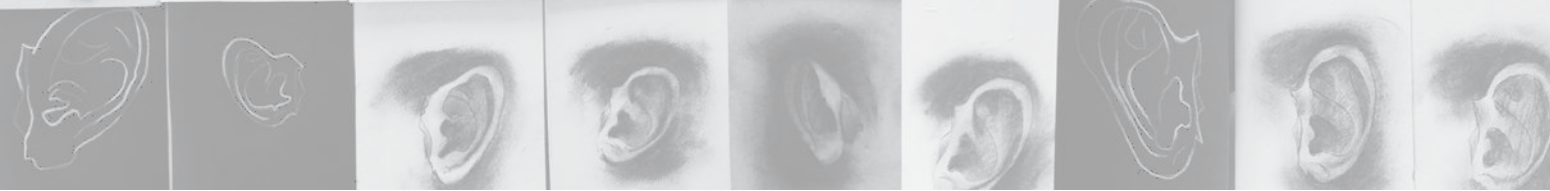
La imprenta no solo se limitó a imprimir el periódico, sino, también, bandos, proclamas, órdenes y avisos que cruzaron el Río de la Plata y que causaron la alarma y la reacción de las autoridades de Buenos Aires. El 11 de julio de 1807, dos meses después de la edición del primer impreso del establecimiento, se publicaron en Montevideo dos hojas impresas solamente de un lado: un suplemento con anuncios comerciales, un listado de arribos al puerto de embarcaciones españolas e inglesas, y una *extra*, avisando al público del cese de la edición del periódico ante la capitulación de John White Locke, ocurrida cuatro días antes en Buenos Aires, y el compromiso de los invasores a dejar la Banda Oriental antes de los dos meses.

Bradford se contactó con la dirección de la Casa de Expositos y convino la venta del establecimiento con todo su equipamiento en la suma de 5 000 pesos, que debían pagarse en cascarrilla (de cacao) del almacén real. Una vez acordado el negocio, desarmó la moderna prensa de hierro, encajonó los tipos y los utensilios, y despachó todo, a cargo de Francisco Trelles, en la balandra Copiango, con destino al puerto de Buenos Aires el 29 de septiembre de 1807, veinte días después de la partida de la escuadra británica hacia el puerto de Spithead.

Los materiales llegaron a Buenos Aires hacia fin de año y se anexaron a la Imprenta de Expositos, una renovación que dejó al establecimiento porteño en mejores condiciones para afrontar la producción revolucionaria, ya que duplicó su capacidad de trabajo y su fondo se incrementó con una prensa de formato mayor a la que había tenido por casi treinta años, con tipos de diferente diseño y estilo, dotados de sus respectivas cajas y chibaletes; además de 100 resmas de papel, 48 resmas de ordinario, marca regular y 52 de marca mayor, según consta en el inventario correspondiente.

La letra montevideana: de los impresos a los especímenes

El surtido de caracteres tipográficos llegados desde Montevideo constituye un conjunto significativo para el estudio. Primero, porque fue la primera letra de origen inglés venida al país, no por motivos



ideológicos o económicos, como sucedió más adelante, sino por un tema coyuntural: la invasión inglesa de 1807. Y segundo, porque trajo *aires modernos* a la imprenta porteña, ya que introdujo en las composiciones tipos romanos de diseño moderno (o didonas), letras góticas *blackletters*, *scriptas* y titulares decorativas.

Ante la ausencia de evidencias físicas de los tipos móviles de la Estrella del Sur, el periódico homónimo y el resto de las hojas impresas en Montevideo constituyen un verdadero *muestrario* tipográfico que sirve de base a esta investigación. De esta manera, se clasificaron las diferentes tipologías y grados de los impresos del taller y luego se compararon con las letras publicadas en especímenes ingleses de la época. El estudio continuó con la ubicación de dichos diseños en una serie de impresos de la Imprenta de Expósitos, fechados entre 1808 y 1810.

Del periódico a los especímenes y demás impresos

La primera letra a la que haremos referencia es la redonda e itálica utilizada en los textos para lectura de *La Estrella del Sur-The Southern Star*. Ya había intentado identificarse en 2010, a raíz de un proyecto de la Sociedad Tipográfica de Montevideo que tenía por objetivo el diseño de una fuente digital conmemorativa. La organización solicitó, en su momento, la opinión del tipógrafo inglés Matthew Carter, quien contestó que la morfología de la letra se asemejaba a la fuente denominada Bell.¹¹

Carter se refirió de esta manera a la romana de transición con aires modernos, según la tendencia francesa, grabada originalmente por el punzonista Richard T. Austin en 1788, y que más adelante, en 1930, fue motivo de un *revival* de la compañía fundidora londinense The Monotype Corporation LTD. Tras la investigación del historiador de la imprenta Stanley Morison, fue bautizada con ese nombre en honor a John Bell, propietario de la fundidora inglesa British Letter Foundry y, posteriormente, entre 1990 y 1992, digitalizada por la Monotype Type Drawing Office, y llamada BellMT, que presentó, además, versiones en negrita y

en cursiva. Desde 1997, la empresa Microsoft incluyó la fuente en varios de sus productos.

El diseño original de Austin apareció por primera vez en el muestrario londinense *A Specimen of Printing Types cast at Bell & Stephenson's original British Letter Foundry, from Punches and Matrices Executed Under Their Direction. By William Colman, Regulator, and Richard Austin, Punch-cutter*, de 1789, editado por cuenta de la Bell & Stephenson's Original British Letter Foundry, fundidora para la cual trabajó el grabador hasta su cierre, ocurrido en 1798.

La imprenta Estrella del Sur contó con varios grados¹² de esta letra, también aparecida en el catálogo de 1796, titulado *A Specimen of Printing Types and Varius Ornaments for the Embellishment of Press Work by S. & C. Stephenson, British Foundry, Breems Buildings, Chancery Lane*. En el cuerpo principal del periódico se combinaron los tamaños *minion*, *bourgeois*, *long primer*, *small pica*, *pica*, y *english* [Figura 3. Referencia 1].

En el mismo espécimen apareció otro diseño trascendente del punzonista, una letra ornamental que figuraba bajo el título «English Two-Line Ornamented». Este corte fue nombrado como «English Two-Line Ornamented N° 2», también en el muestrario *Specimen of Printing Types, by Edmund Fry, Letter Founder to the King and Prince Regent, Type Street*, del fundidor Edmund Fry, de 1816. Fue utilizada para titular un aviso con el texto «Quartel General», un impreso montevideano del 10 de junio de 1807, aportado por José Toribio Medina en 1892. Se encontró con mucha frecuencia como capitular en las composiciones de la Imprenta de Expósitos, a partir de 1810 [Figura 3. Referencia 2].

Según el investigador canadiense Luc Devroye, esta letra decorativa diseñada por Austin en 1796 fue adquirida, posteriormente, por Stephenson, Blake & Co en 1905 y denominada «Fry's Ornamented». Desde 1948 fue comercializada en fundiciones de 30 (aproximadamente el tamaño original), 36, 48 y 60 puntos. David Rakowski realizó una versión digital de la fuente en 1991 y la llamó

¹¹ Información suministrada por Vicente Lamónaca, en febrero de 2013.

¹² Se refiere al cuerpo tipográfico; es decir, al tamaño de la letra.



Figura 3. 1) Detalles de la letra en el periódico.¹³ 2) Fry's *ornamented* en la muestra de 1816, en *Quartel General*, y como capitular, en un impreso de Expósitos. 3) Góticas señalando la sección de Poesía. 4) *Extra* en castellano y en inglés; hoja del muestrario de Fry. 5) Detalle de la *Proclama* donde se aprecia la letra *scripta*.¹⁴ 6) Detalle de la *Proclama*.¹⁵ 7) Detalle del *Prospectus*.¹⁶ 8) *Dash* decorativa en el *Prospectus* y en un documento porteño¹⁷

¹³ Fuente de las referencias 1, 3 y 4 de la Figura 3: colección de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

¹⁴ Fuente: Archivo Histórico de la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (AHDGPeIH), N.º 485.

¹⁵ Fuente: BUNLP, N.º 22.

¹⁶ Fuente: AHDGPeIH, N.º 485. La «paragon, open» en el espécimen de 1796.

¹⁷ Fuente: BUNLP, Arm. 2, Caja 1, N.º 18.

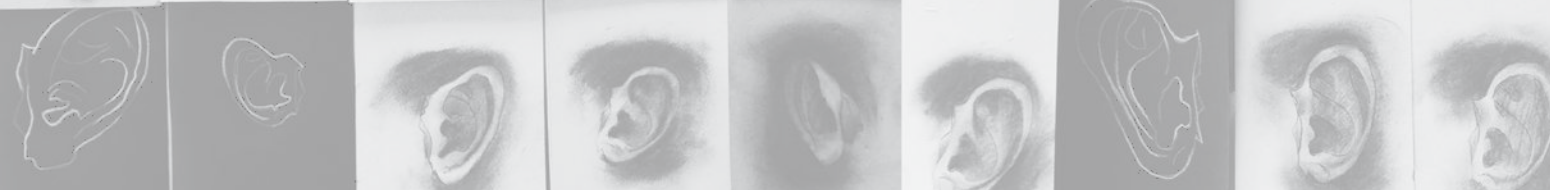
«Befle»; finalmente, en 2007, la fuente fue digitalizada por la firma ARTypes, que respetó el nombre Fry's Ornamented (Devroye, s/f).

El análisis comparativo entre los especímenes de Stephenson y de Fry y los impresos de La Estrella del Sur y de Expósitos desencadenó una serie de identificaciones positivas de letras y de signos especiales utilizados como ornamentos. Mediante la observación de los impresos de la imprenta montevideana, pudimos ubicar varias correspondencias.

La primera es que bajo el título Blacks –término utilizado por los ingleses para denominar a las letras góticas tipo *fraktur* o *blackletter*– aparecen varios cortes utilizados por Bradford en Montevideo. El rótulo bilingüe del periódico se compuso combinando el tamaño English N.º 1 y Two Lines English. Para identificar la publicación y para marcar secciones, se utilizaron dos cuerpos de la gótica, el mismo English N.º 1 y el Pica N.º 1 [Figura 3. Referencia 3]. La segunda correspondencia se vincula con un caso curioso: el del último impreso conocido del taller oriental, el aviso *Estrella del Sur. Extra*, del 11 de julio de 1807. En la versión castellana figura la Four Lines Pica del espécimen de Fry, emulando el rótulo del periódico británico y, dentro de este titular, un signo «d» que corresponde a la Four Lines Pica Open, una letra con la misma estructura pero con delineado interno (abierto). Probablemente, se trató de una errata o de un pastel.¹⁸ En la versión en inglés, la *open* fue utilizada para el título completo. Ambas versiones comparten la misma página del muestrario [Figura 3. Referencia 4].

La tercera es la letra cursiva caligráfica o *scripta* denominada Two Lines Pica Script que aparece al pie de una proclama, la que se firma con el texto «Juan Whitelock, tent. General» y en el impreso *Quartel General*, con el texto «Henrique Torrens. Ten. Cor. Secretario Militar» [Figura 3. Referencia 5]. Como cuarta correspondencia se puede mencionar que, en el mismo documento, se utiliza como capitular una «H» romana ornamental, con sus astas rayadas y con su sombreado interno, análoga a la letra Double Pica Two-Line Shaded. También se utilizó en una proclama del Cabildo de Buenos Aires de 1810 para compartir el título junto con una romana *open*

¹⁸ Mezcla de caracteres de distinto tipo en una misma palabra.



[Figura 3. Referencia 6]. La quinta es la titular romana contorneada u *outline* con el título Parangon, *open* en la muestra de 1796, titula el *Prospectus* montevideano [Figura 3. Referencia 7].

Otras correspondencias son: tres bigotes de forma romboidal, de diferentes longitudes; una serie de rayas o de filetes simples y dobles, publicada en Fry bajo el título Rules, que podrían ser las utilizadas en la composición del periódico; que no han podido identificarse los tres diseños de *dashes* que se estamparon en Montevideo. La raya decorativa elegida para el *Prospectus* fue muy utilizada en Expositos [Figura 3. Referencia 8]. Finalmente, con respecto al grabado que tiene como motivo el escudo inglés, presente en toda la producción de *La Estrella del Sur*, podemos afirmar que no concuerda con los aparecidos en ninguno de los muestrarios ingleses relevados. Tampoco figura en los impresos de Buenos Aires. ¿Podría haber sido retirado por Bradford por su carga simbólica?

Desde los impresos porteños



Figura 4. Escudo inglés utilizado en los impresos montevidianos

En este caso, se puede destacar que una letra cursiva para títulos, de corte romano moderno, tipo *open* con sombreado interno, figura en los impresos *Proclama del Excmo. Sr. Virey...* y *Carta Encomiastic Congratulatoria...* Es análoga a la que titula el *Supplement* del periódico inglés. No se ubicó en los muestrarios [Figura 4. Referencia 9].

Además, en un impreso de 1808, titulado *Carta...*, la misma romana moderna, pero redonda [Figura 4. Referencia 10].

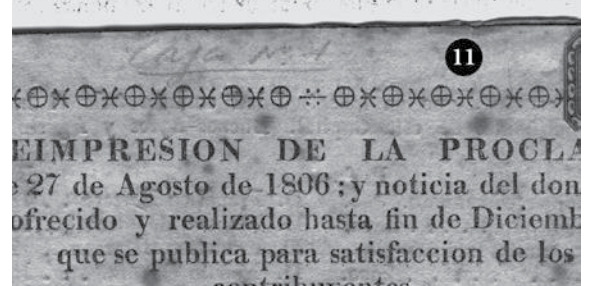
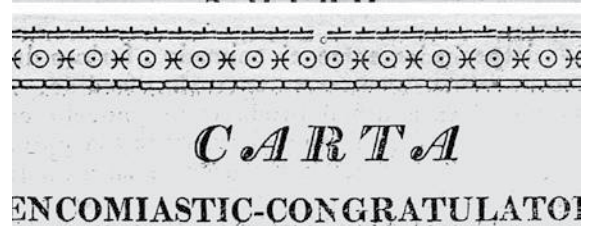
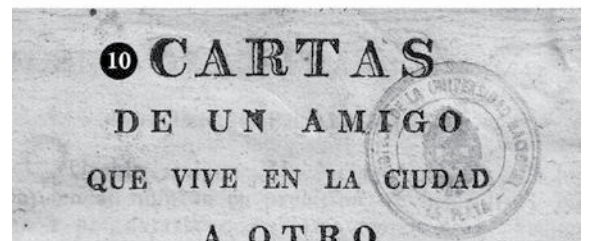
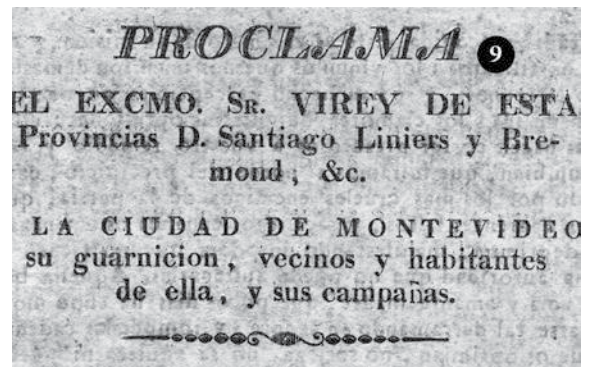


Figura 5. 9) Romana moderna cursiva, tipo *open* con sombreado interno, en «exposito».¹⁹ 10) Romana moderna, tipo *open* con sombreado interno.²⁰ 11) Detalle de la cenefa de la *Carta...*Guarda y página del muestrario de 1816²¹

¹⁹ Fuente: MHS, Caja 1, N.º42, s/f. Romana moderna cursiva, tipo *open* con sombreado interno *Supplement*. Fuente: Biblioteca Nacional de Montevideo.

²⁰ Fuente: BUNLP, Arm. 2, Caja 3, N.º 102.

²¹ Fuente: AHDGPeIH, N.º 452.

Con respecto a los ornamentos, puede asegurarse que no existieron en Montevideo. Al pasar los materiales a Buenos Aires, Expósitos utilizó como ornamentos una serie de signos especiales venidos desde La Estrella del Sur. En la cenefa de la cabecera del impreso *Carta Encomiastic-Congratatoria...* aparecen combinados un signo zodiacal (Piscis), uno planetario (Sol) y tres matemáticos (división, más-menos, rectángulo). En la guarda de *Reimpresión de la proclama...* aparecen el signo Piscis, el de división, el Sol y se agrega la Tierra. En *Gloria a la Santísima Trinidad*, aportado por José Toribio Medina en 1892, se pueden ver el triángulo, el cuadrado y un signo astronómico (sextile). Es probable que compartieran la misma caja de signos especiales, tal cual aparecieron en una página del muestrario de Fry [Figura 4. Referencia 11].

Consideraciones finales

La identificación de las letrerías del período colonial constituye un trabajo original para el estudio de la tipografía y de la cultura gráfica en la Argentina. A partir del entrecruzamiento de fuentes primarias poco utilizadas, como las muestras de letra, además de inventarios e y de impresos originales, pude comprobar que el material tipográfico llegado al puerto de Buenos Aires en 1807 fue de origen inglés, fundido por la British Letter Foundry, y que entre los diseños arribados se hallan los cortes de Richard T. Austin, un importante punzonista de la época que trabajó para esa fundición, luego para la imprenta de la Universidad de Cambridge y para los obradores Wilson & Sons y Miller & Richard, en Glasgow y en Edimburgo, respectivamente, antes de abrir su propio negocio en 1819. Estos caracteres sirvieron a la propaganda británica durante la invasión a Montevideo y luego se incorporaron a la producción de la Real Imprenta de Niños Expósitos, cambiando y cambiaron el aspecto de sus impresos al incorporar letras romanas de diseño moderno y otros estilos tipográficos.

Este trabajo propone un modelo para posibilitar el análisis de los usos tipográficos del taller porteño, por lo menos hasta la siguiente anexión de tipos (los llegados desde Madrid, en 1809), un trabajo

de próxima publicación, que completará la identificación de las letras llegadas durante el período colonial.²²

Referencias bibliográficas

Ares, F. (2010). *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires 1780-1824*. Buenos Aires: Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico.

Corbeto, A. (2010). *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid: Calambur.

Garone Gravier, M.; Pérez Salas, M. (2012). *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*. México: Solar.

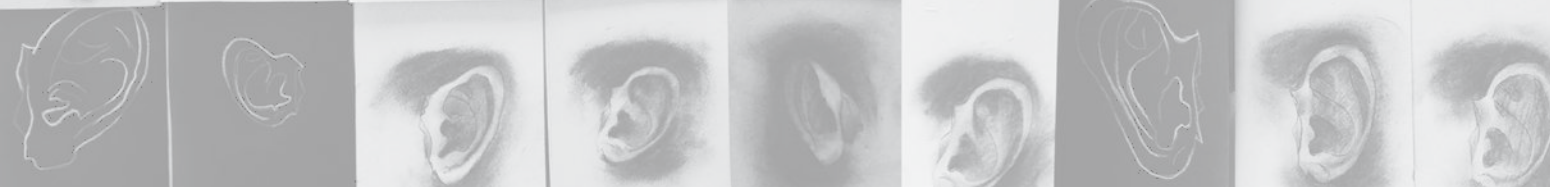
Updike, D. B. (1937). *Printing Types. Their History, Forms, and Use. A study in survivals*. Cambridge: Harvard University Press.

Referencia electrónica

Devroye, L. (s/f). «Richard T. Austin» [en línea]. Consultado el 15 de septiembre de 2015 en <<http://luc.devroye.org/fonts-32499.html>>.

²² En diciembre de 2014, sobre el cierre de la publicación de este artículo, fui contactado por el tipógrafo uruguayo Fernando Díaz, miembro de la Sociedad Tipográfica de Montevideo, quien me comentó que unos días atrás había renovado la consulta a Matthew Carter, sobre el tema de la letra del cuerpo principal de La Estrella del Sur. Carter corroboró su afirmación de 2010 e, incluso, la amplió en concordancia con nuestros hallazgos, ya que en un correo electrónico sostuvo: «I received the pages of The Southern Star. The text face, both Roman and Italic, [...] is the English size from John Bell's British Letter Foundry cut by Richard Austin and shown in Bell's specimen of 1788».

Díaz consultó también al tipógrafo y editor inglés Stephen Coles, por un diseño utilizado en tamaños pequeños. Este se comprometió a colaborar en su identificación (N. del A.).



Especímenes

S/a. (1789). *A Specimen of Printing Types cast at Bell & Stephenson's original British Letter Foundry, from Punches and Matrices Executed Under Their Direction. By William Colman, Regulator, and Richard Austin, Punch-cutter* [en línea]. Consultado el 1 de noviembre de 2014 en <<https://books.google.com.ar/books/reader?id=4-pbAAAQAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader>>.

S/a. (1796). *A Specimen of Printing Types an Varius Ornaments for the Embellishment of Press Work by S. & C. Stephenson, British Foundry, Breams Buildings, Chancery Lane* [en línea]. Consultado el 1 de noviembre de 2014 en <<https://books.google.com.ar/books/reader?id=xpzgAAAAMAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader>>.

Fry, E. (1816). *Specimen of Printing Types, by Edmund Fry, Letter Founder to the King and Prince Regent, Type Street* [en línea]. Consultado el 1 de noviembre de 2014 en <<https://books.google.com.ar/books/reader?id=MRACAAAQAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PA1>>.

Cita recomendada:

Ares, F. (2015). «*La Estrella del Sur: muestrario tipográfico rioplatense. Tipografía inglesa en Buenos Aires colonial*». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 11-19. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

TEORÍA Y CRÍTICA DEL DISEÑO DE MUEBLES

Ibar Federico Anderson

ibaranderson@argentina.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 06/03/2015 | Aceptado: 22/06/2015
.....

Resumen

En este trabajo se sintetizan los aspectos centrales de la teoría desarrollada en la tesis *La Belle Époque Argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)*, en el marco del Doctorado en Artes de las Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En este material se debate sobre la estética burguesa o estética capitalista no-moderna aplicada al diseño industrial de muebles contemporáneos, sobre los vínculos y las diferencias entre el diseño industrial y el artesanal, y sobre sus relaciones con la historia del arte y con la arquitectura. Con el objetivo de ir más lejos en el debate, se profundiza en las bases epistemológicas de la enseñanza del diseño industrial académico y en la necesidad de reformular la teoría del diseño bajo el espíritu filosófico de la crítica.

Palabras clave

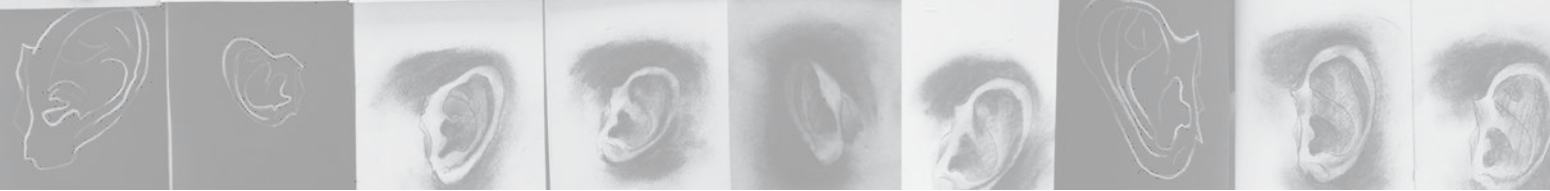
Crítica, cultura, arte, diseño, muebles

Abstract

This work summarizes the main aspects of the theory developed in the doctoral thesis *La Belle Époque Argentina. Art, architecture domestic and furniture design applied to the decoration of interiors bourgeois (1860-1936)* [The Belle Epoque in Argentina. Art, domestic architecture and furniture design applied to the upper-class interior design (1860-1936)] presented in the Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [School of Fine Arts, National university of La Plata]. This article analyzes the upper-class or non-modern capitalist aesthetics applied to the industrial design of contemporary furniture, the relationship between industrial design and arts and crafts, and their relation with the history of art and the architecture. With the aim of going beyond the debate, this work takes a closer look at the epistemological bases of the academic industrial design teaching and at the necessity of reformulating the design theory under the philosophical spirit of the critic.

Key words

Critic, culture, art, design, furniture



Este trabajo continúa un debate epistemológico sobre la estética burguesa o estética liberal (capitalista) aplicada al diseño industrial de muebles contemporáneo en general; así como también analiza sus vínculos y sus diferencias con el diseño artesanal y sus relaciones con la historia del arte y de la arquitectura. Para ello, se tienen en cuenta los lineamientos teóricos de dos artículos anteriores relacionados con la temática aquí desarrollada: «La estética burguesa en el diseño de sillas» (Anderson, 2013) y «La enseñanza de la historia del diseño de muebles reconsiderada» (Anderson, 2014).

Podemos sostener, entonces, que el diseño de muebles corresponde a una evolución histórica del campo de la cultura (civilización) material, no es un fenómeno propio de principios del siglo XIX, sino que viene con anterioridad a los planteos del diseño moderno que se generó a partir de la Revolución Industrial en Inglaterra. Incluso, es anterior a la Modernidad, entendida en términos filosóficos a partir de René Descartes y del movimiento moderno en arquitectura y en diseño de muebles a principios del siglo XX. Para defender este planteo, se presentan tres ejemplos históricos. El primero está constituido tanto por el diván –que es un sofá sin respaldo guarnecido con almohadones sueltos– como por el sofá moderno –que representan más un mueble para semi recostarse que exclusivamente para sentarse–, y que evolucionaron a partir del canapé del Renacimiento Francés o Luis XIII del período comprendido entre 1610 y 1643.¹ En tanto, la conocida *chaise-longue* (silla larga) basculante de Le Corbusier-Perriand era la suma de una *bergère* del Barroco Francés o Luis XIV del período comprendido entre 1643 y 1615,² más una butaca para los pies del tipo escabel del Renacimiento Francés o Luis XIII.³

El segundo ejemplo histórico está conformado por el mueble rey (del Rey Luis XIV de Francia), que fue el armario. Como lo explica Luis Feduchi (1946), un caso ejemplar fue el *dressoir*: «Aparador

[...] con graderías escalonadas sobre la tapa, coronadas por una especie de dosel; estas graderías significaban una determinada importancia o categoría social» (Feduchi, 1946: 618). Sumado a esto, Jesús Vicente Patiño Puente (2010) afirma:

[...] los aparadores, llamados *dressoir* en Francia, que consistían en muebles que, en las ceremonias, se cubrían de paños o telas. Se estructuraban en forma escalonada, con estantes abiertos, y el número de escalones dependía del rango del propietario (dos los barones, tres los marqueses, etc., hasta llegar al *dressoir* real, que tenía seis). Era sólo objeto de exhibición, sobre el que se disponía todo tipo de objetos decorativos o vajilla de oro, plata o pedrería (Patiño Puente, 2010: 25).

Adicionalmente, algunos muebles, como los *almoaiar* y los *cabinets* (armarios con patas), habían adoptado, para rematar los muebles, el elemento arquitectónico clásico denominado «frontón» o «frontis» (con forma de triángulo isósceles), muy usado en los templos griegos y durante el Renacimiento.

El tercer ejemplo histórico está constituido por el Luis XIV (estilo Barroco Francés de 1643-1715, que fue un estilo potente, suntuoso y masculino, en épocas de las cortesías, las grandes ceremonias y el esplendor de la corte del Rey Sol). Se generaron muebles muy suntuosos, generalmente más anchos que los de la corte de Luis XIII, con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época.

Con relación a todo lo mencionado, se puede sostener que el segundo ejemplo marca una relación entre la historia del diseño de muebles y los sistemas de estratificación social, como lo explica Anthony Giddens (1991), así como una relación entre la historia de la arquitectura y el diseño de muebles artesanales –no industriales, no seriados–. El tercer ejemplo marca una relación entre la historia de la cultura y los comportamientos sociales con el diseño de muebles. De aquí se desprende una pregunta sorprendente: si el diseño industrial (académico), tal como se enseña en las universidades argentinas, no inventó las formas culturales de sentarse, de dormir o de guardar objetos dentro de un mueble. Entonces, ¿por qué esa actitud más política que científica de negar el pasado artesanal en el diseño de mobiliario?

¹ Mueble cuyo asiento es continuo y posee brazos en cuyo respaldo se acusa el número de plazas que tiene.

² Butaca de respaldo cóncavo con dos costados tapizados unidos a él con un almohadón suelto sobre el asiento, cuyo uso comienza en el siglo XVIII en Francia.

³ Tarima pequeña y de poca altura para apoyar los pies.

Tomás Maldonado (1993) explica que la definición de la actividad del diseño industrial supone, implícitamente, que los objetos y/o los productos no fabricados industrialmente no son objetos del diseño industrial. De esta manera, se quiere evitar la confusión entre el diseño industrial y la artesanía. El diseño industrial, como carrera universitaria –cuya aparición formal fue junto con la Escuela de la Bauhaus, fundada en 1909 por Walter Gropius, en Weimar, y cerrada por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi– profundizó su teoría y sus herramientas pedagógicas en la Hochschule für Gestaltung (HfG) (Escuela Superior de Proyección) de Ulm, Alemania. Para dar continuidad a la trayectoria iniciada por la Bauhaus, el teórico argentino Tomás Maldonado –director de la HfG– formuló, en 1954, las bases epistemológicas del proyecto de diseño con fundamentos filosóficos basados en la modernidad y en el movimiento moderno en arquitectura. Por este motivo, se puede sostener que el diseño industrial tiene orígenes en la triple frontera entre el arte, la arquitectura y la ingeniería moderna (cuyo surgimiento ronda en torno a la Revolución Industrial de Inglaterra, iniciada a fines del siglo XVIII). En este contexto, el diseño de muebles posee, desde sus orígenes, un límite difuso entre la artesanía⁴ y la tecnología.⁵

El objetivo de este artículo es, entonces, sostener que la diferencia histórica que existe entre el diseño industrial y la artesanía al momento de proyectar y de diseñar muebles – diferencia que se ha debatido, a nivel académico, en distintas universidades nacionales– es la correspondencia establecida entre el diseño y la tecnología a partir de la Revolución Industrial de Inglaterra. De este modo, el problema no se encuentra en la polaridad entre *industria* y *artesanía*, sino en el enfrentamiento entre capitalismo industrial y otros modos de producción anteriores a éste (como lo fue el feudalismo) que eran modos artesanales de producción. Por todo esto, se estableció una correspondencia entre las condiciones materiales de producción (estructura material o economía) y los fenómenos culturales: estéticos, estilísticos, artísticos (superestructura cultural o ideología).

Dado que, desde una concepción materialista (marxista) de la historia, los denominados «modos de producción» siempre fueron determinantes a la hora de definir el diseño de un objeto y/o de un producto, el problema, entonces, no se encuentra entre la polaridad industria y artesanía, sino entre capitalismo industrial y otros modos de producción anteriores al capitalismo industrial, como lo son el comunismo primitivo, el sistema esclavista y el feudalismo (cada uno de ellos con sus formas materiales de producción).

Para ello, ha sido determinante tener presente la visión del crítico de arte, Arnol Hauser (1977), quien, desde una visión fuertemente influenciada por el marxismo, sostiene que las corrientes estilísticas (en donde podemos incluir el diseño de muebles) son una manifestación ideológica de los intereses de la clase dominante (que controla los medios de producción y *ceteris paribus* la estética con la cual se materializan las objetivaciones de la subjetividad hegemónica del poder dominante). Así, el autor rescata al materialismo histórico como metodología científica para la investigación, ya que su valor científico –como explicación de las creencias ideológicas– consiste en que, en comparación con otros métodos de investigación, sus conceptos descansan en una base realista, son verificables empíricamente y poseen una evidencia racional.

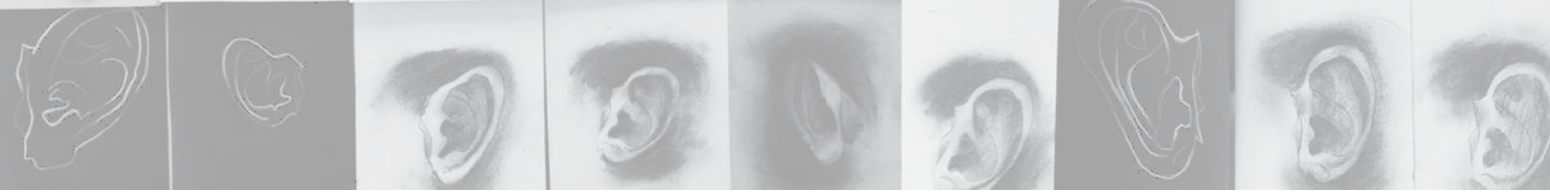
Bajo inspiración de Hauser, mi tesis de doctorado, se desarrolló bajo una línea teórica histórica estético-económica marxista. Al establecer una correspondencia entre las condiciones materiales de producción (infraestructura material o economía) y los fenómenos culturales –estéticos, estilísticos, artísticos– (superestructura cultural o ideología), ambos se desarrollan dialécticamente a la par. Pues, si la economía es una variable independiente, en términos metodológicos, la estética es una variable dependiente de la economía de la cual se extraen los indicadores científicos.

Desarrollo

La tesis de este artículo puede resumirse de la siguiente manera: la historia del arte tiene un marco histórico y cultural que

⁴ La artesanía puede ser entendida como diseño premoderno.

⁵ Entendida como el diseño industrial moderno, seriado, masificado e industrializado.



está determinado, política y económicamente, por los tipos de sociedades y por los modos de producción. Así, el diseño artístico, como una manifestación del campo de la cultura humana, queda inscripto en el modo productivo en que se organiza una sociedad. A esta manera de organización social se la puede denominar «orden social». Este enfoque no es nuevo, existen antecedentes en el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) que, en efecto, fue quien de algún modo ha brindado una de las líneas de trabajo que se debía seguir en esta investigación. Viollet-le-Duc realizó una interpretación racionalista de la arquitectura gótica y la apoyó en la sociología. De este modo, identificó a la obra medieval como resultado de un determinado *orden social*.

Sigfried Giedion (1979), utiliza el concepto de «espíritu de la época». Para este autor, existe una correspondencia entre dicho espíritu de la época y los códigos estéticos-simbólicos (superestructura cultural de la época), que pueden ser descriptos como un *orden estético de la época*. En definitiva, este modo de ordenar los sistemas económico-productivos de la historia –a nivel macro, según Karl Marx–, estableció los códigos estéticos tradicionalmente conocidos como «estilos en la historia del arte» (Barroco, Rococó y otros) que influenciaron en el diseño de muebles. De esta forma, el mueble estudiado por Giedion y por otros autores, como Jesús Vicente Patiño Puente y Luis Feduchi, reflejan que ese *orden estético* es una consecuencia de un orden social y económico-productivo mayor.⁶

Con relación a todo lo anterior, se puede sostener que la historia del diseño de muebles se dividió en dos grandes ordenamientos socio-productivos (u órdenes sociales). Por un lado, un orden social feudal, del cual derivó la estética feudal-monacal de la Edad Media (800-1500) y la estética cortesana-monárquica de la Edad Moderna (1500-1789). A esta doble estética se la denominó «estética estamental». Por otro lado, un orden social liberal del

cual resultó la triple estética burguesa no-moderna (1789-1928), moderna (1928-1959) y posmoderna (1960-2014) en la Edad Contemporánea. A esta triple estética la hemos denominado «estética liberal».

Cabe destacar que el estilo gótico hacía referencia a la religión cristiana y que fue central para el feudalismo en la Edad Media. Por ello, se puede hablar de un orden social feudal del cual se derivó la *estética feudal-monacal* (patrón estético originado dentro de la cultura cristiana que generó un mueble litúrgico). Dicho de otro modo, si la Edad Media estuvo representada por el feudalismo como sistema productivo o como modo de producción y por el gótico como estilo artístico decorativo de la arquitectura eclesiástica, existe un vínculo estrecho entre el sistema productivo (feudo), el estamento u orden de la Iglesia Católica (clero) y la manifestación estético estilística (gótica) que dominó la arquitectura de las catedrales y la manufactura de muebles, como las sillas. Este período de la historia se llama *estética feudal-monacal* (800-1500), por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte y el modo de producción feudal.

Feduchi sostiene que el mueble gótico era vertical, elevado –metafóricamente, como tocando a Dios–, quizá como reflejo de la espiritualidad de la época. Luego, en el Renacimiento, por el contrario, el mueble era horizontal, expresión de la serenidad clásica y de la Razón antropocéntrica. Si el mueble era eminentemente religioso en el gótico (sillerías de coro, sillones abaciales, faldistorios, armarios y bancos de iglesia), en el renacimiento el mueble era civil.

El estilo Luis XIV hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la sociedad estamental de la Edad Moderna. Por lo cual, se puede hablar de un orden monárquico-absolutista del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*. Bajo el reinado de Luis XIV el Estado sustituye a la Iglesia y la figura del rey se convierte en origen de autoridad; por lo que el orden centralizador y unificador de la política se ve reflejado en las formas artísticas del diseño de muebles. Todas las obras de aquel período parecen inspiradas por la estabilidad y por la inmutabilidad, virtudes cardinales del Estado francés gobernado desde Versalles.

⁶ Este es el aporte teórico de la investigación sobre la historia del diseño de muebles que se desprende de la Tesis *La Belle Époque Argentina. Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-1936)* (2014), de Ibar Anderson, desarrollada en el marco del Doctorado en Artes, fba-unlp.

Del mismo modo, la Edad Moderna estuvo representada por el mercantilismo del Antiguo Régimen, como modo de producción de transición entre el feudalismo y el capitalismo y por el arte de las monarquías autoritarias, lo que se manifestó en la manufactura del mobiliario. Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar *estética cortesana-monárquica* (1500-1789), por los vínculos estrechos entre las manifestaciones estéticas del arte y este modo de producción.

Conforme con esta línea teórica, la Edad Contemporánea está representada por el capitalismo industrial del Nuevo Régimen (o Régimen Liberal) u orden social liberal como modo de producción y por el arte de la burguesía industrial en sus tres vertientes estéticas: no-moderna (propia de los muebles artesanales del siglo XVIII y XIX), moderna (propia de los muebles industriales de fin del siglo XIX y principios del siglo XX, como los de la Escuela de la Bauhaus) y posmoderna (representada por muebles de fin del siglo XX y principios del siglo XXI). Se pueden definir, entonces, tres estéticas en la historia para el mismo orden social liberal: estética burguesa no-moderna (1789-1939), estética burguesa moderna (1928-1959) y estética burguesa posmoderna (1960-2014).

La artesanía, como primer nivel de producción (premoderno), evolucionó a un segundo nivel denominado «manufactura» (de transición entre el modo artesanal y el modo industrial), para finalmente terminar en el tercer y último nivel de evolución denominado *producción industrial* (moderno).⁷

Entonces, ¿por qué seguir negando el análisis de los modos de producción premodernos o anteriores a la Revolución Industrial de Inglaterra? ¿Por qué la historia del diseño de muebles corresponde a un recorte de la historia? ¿Por qué seguir negando académicamente el pasado? ¿Por qué no abrirse epistemológicamente al debate sobre los métodos de enseñanza de la historia del diseño artesanal primero? De esta manera, se podría debatir con mayor profundidad sobre toda la teoría del Diseño Industrial y su praxis profesional,

y se lograría que la enseñanza del Diseño Industrial abarque toda la historia y no apenas un recorte, desde la Revolución Industrial en adelante o, más propiamente dicho, desde principios del siglo XX –con la escuela de la Bauhaus– en adelante, y el movimiento moderno en diseño.

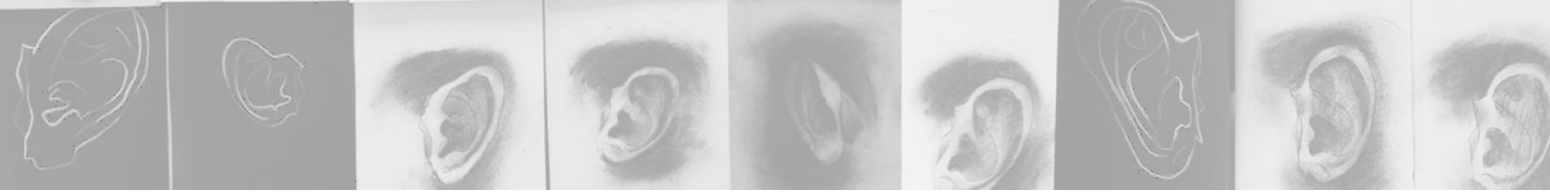
Si ambas estéticas burguesas, moderna y posmoderna, corresponden a un *orden liberal* que en lo político fue asociado a la democracia y en lo económico al capitalismo, entonces corresponde preguntar si el movimiento posmoderno en diseño de muebles no terminó siendo más democrático que el movimiento moderno; un movimiento posmoderno que se caracterizó por su oferta de variedades estéticas y por su multiplicidad de lenguajes de diseño fundamentado en la filosofía y en la crítica de la cultura.

Hay algo que queda muy claro: si fue el capitalismo el que dio origen a la primera fase de la Revolución Industrial Inglesa (y el que generó el capitalismo industrial), del mismo modo fue la cultura humana la que generó los movimientos. Esa misma cultura, entonces, direccionó los cambios a ser operados dentro de la propia industrialización para que ésta se adapte al hombre y no éste a la máquina. Por lo cual, el paradigma de certezas racionalistas, maquinista e industrializadoras entró en crisis frente al paradigma de la complejidad actual y corrió los límites del saber y del hacer, tal como la ciencia lo hace constantemente.

Conclusiones

Si el denominado «movimiento posmoderno» también permite producciones artesanales dentro de una economía capitalista industrial tardía, esto delata que el diseño de tipo artesanal está permitido dentro de las economías capitalistas e industriales más avanzadas del mundo actual. De este modo, continuar debatiendo si se debe enseñar –o no– diseño de tipo artesanal (como lo hacía Maldonado) dentro de una carrera como es el Diseño Industrial, es continuar debatiendo un paradigma obsoleto (correspondiente solo a la fase inicial de desarrollo del diseño industrial académico). Esto va a conducir, tarde o temprano, a la reformulación de los programas de enseñanza de

⁷ Las diferencias entre la artesanía, la manufactura y la producción industrial han sido diferenciadas por Karl Marx en sus estudios sobre economía y producción fabril en torno a la denominada primera Revolución Industrial de Inglaterra.



la materia de Historia del Diseño Industrial en muchas facultades de la Argentina y extranjeras. Así, se adecuará para reflejar con mayor fidelidad la diversidad real (e incluso conflictiva) de los ordenamientos socio-económicos existentes (no uniformes, sino heterogéneos) y solicitará una mayor complejidad en la manera de afrontar el problema de la mercancía diseñada. Solo de esta manera, admitiendo (no negando) la amplitud del arco de implicancias del diseño industrial actual –muy lejos de las exigencias concretas de la economía capitalista del siglo XIX europeo que dio origen a la Revolución Industrial en Inglaterra– podremos llegar a captar su importancia real, compleja, mutable que la disciplina académica del Diseño Industrial a fines del siglo XX y a principios del siglo XXI ha marcado con el Diseño Industrial de la Escuela de la Bauhaus.

Es aquí donde la historia del diseño industrial comienza a cobrar su valor central para el proyecto de diseño. Sería una actitud epistemológicamente moderna continuar negando el pasado por ser artesanal y, simultáneamente, continuar afirmando la falsa suposición de que el Diseño Industrial (académicamente enseñado en las universidades) no tiene nada que aprender de la historia y del pasado anterior a la Revolución Industrial, ya que esta postura cuasi-dogmática académica conlleva el problema de ser anti-científica (al negar la historia). La historia no debe ser negada, debe ser estudiada y, sobre su base, se debe reflexionar la teoría. En definitiva, es lo que hemos aprendido de la epistemología.

Efectivamente, podemos aprender –y mucho– del pasado y de la historia que nos da memoria. El diseño de muebles (incluso moderno, seriado, industrializado, contemporáneo) evidencia esa historia, ese pasado, esa memoria. También, se debe abandonar el pensamiento ingenuo que el diseño artesanal es solo parte de la Historia del Arte y por ello –como ya se explicó con anterioridad– nada tiene de relación con el diseño industrial (académico). Al responder a la pregunta que nos hacíamos al principio, si el diseño industrial moderno (académico), tal como se enseña en las universidades argentinas, no inventó las formas de sentarse, de dormir o de guardar objetos adentro de un mueble luego de la Revolución Industrial, nos cuestionamos el porqué de esa actitud más política que científica de negar el pasado artesanal.

Adelantamos una respuesta probable: evidentemente esta actitud epistemológica moderna (anticientífica) de negar el pasado artesanal, no tiene nada que ver con la ciencia y mucho con la postura filosófica (consciente o no) adoptada por los teóricos del diseño de la Escuela de la Bauhaus y Maldonado, ya que muchas de estas materializaciones –u objetivaciones físicas u obras o como más se desee llamarlas– existían mucho tiempo antes (aunque sea solo a un nivel material más pobre y no por ello menores en su riqueza cultural, simbólica, estética e histórica). No hay justificaciones científicas para asegurar que solo los objetos y/o productos elaborados según una manufactura industrializada –moderna– (producción en serie) sean más legítimos de aparecer en una bibliografía del Diseño Industrial. ¿Quién afirma esto y con qué autoridad? ¿Por qué razón y cuál es su escala de valores? ¿A qué filosofía, ideología, postura política y económica responde?

En definitiva, este breve ensayo desafía los límites mismos impuestos por la enseñanza académica de la carrera de diseño industrial en la Argentina (que es justamente industrial y no artesanal y, como tal, es académica y filosóficamente moderna) y busca abrir un debate epistemológico en el modo de concebir la historia del diseño, que pueda derivar en el debate institucional para la introducción de cambios pedagógicos a nivel académico en la enseñanza en las universidades de nuestro país.

La conclusión central y final es determinante: la crítica de la historia como uno de los soportes o pilares de la teoría del diseño (ya sea industrial o no) y su aplicación a la enseñanza académica conformará el origen de una nueva cátedra a ser tenida en cuenta a la hora de las reformulaciones de los planes de estudio de las carreras de diseño industrial en la Argentina, en Latinoamérica y en el resto del mundo, si se me permite pensar en grande.

Referencias bibliográficas

- Giddens, A. (1991). *Sociología*. Madrid: Alianza.
- Giedion, S. (1979). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Feduchi, L. (1946). *Historia del mueble*. Barcelona: Blume.

Hauser, A. (1977). *Sociología del arte*. Madrid: Labor.
Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*.
Barcelona: Gustavo Gili.

Referencias electrónicas

Anderson, I. F. (2013). «La estética burguesa en el diseño de sillas» [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39536/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

Anderson, I. F. (2014). «La enseñanza de la historia del diseño de muebles reconsiderada» [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/43031/Documento_completo.pdf?sequence=1>.

Patiño Puente, J. V. (2010). *Historia del mueble hasta el siglo XIX* [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <<http://es.scribd.com/doc/59241468/Historia-Del-Mueble-Hasta-El-Siglo-Xix-Unidades-Didactic-As#scribd>>.

Cita recomendada:

Anderson, I. F. (2015). «Teoría y crítica del diseño de muebles». Revista *Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 20-26. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

CIUDAD, IMAGEN Y COMUNICACIÓN

COMUNICACIÓN VISUAL EN EL ESPACIO PÚBLICO

María Branda

brandamaria@gmail.com

Jorgelina Quiroga

jorgelinaquiroga@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 10/03/2015 | Aceptado: 30/06/2015
.....

Resumen

El estudio sobre ciudad aborda la elaboración de imágenes en el espacio urbano para reconocer la dimensión significativa de esta producción en el escenario público, desde lo informativo y lo simbólico. Es una problemática situada en la comunicación visual urbana, que reconoce el panorama multicultural, que construye sentido y que registra las modificaciones del devenir de los acontecimientos sociales en el territorio. Un campo semántico que crece y que varía constantemente. Las características del contexto, los requerimientos de la población y su intervención configuran el corpus particular de la expresión ciudadana. El análisis de la ciudad y del texto urbano nos permitirá contribuir a la tarea académica en la redimensión de los ámbitos de competencia de los diseñadores y en la actualización de los trabajos conceptuales y gráficos contemplados en la currícula.

Palabras clave

Comunicación, ciudad, imagen, producción, currícula.

Abstract

The study on the city deals with the elaboration of images in the urban space to recognize the significant dimension of this production in the public stage, from the informative and the symbolic. It is a problem that exists in the urban visual communication and that recognizes the multicultural panorama, builds sense and registers the changes that result from the development of the social events occurred in the area; i.e. a semantic field that grows and varies constantly. The characteristics of the context, the requests of the people and their intervention configure the particular corpus of the civic expression. The analysis of the city and the urban text will allow us to contribute to the academic task in the restructure of the areas of the designers' competence and in the actualization of the conceptual and graphic works contemplated in the curricula.

Key words

Communication, city, image, production, curricula

El agrupamiento de habitantes en un sitio muy antiguo antecede a la existencia de las ciudades. El concepto de *territorio* como el escenario de lo público, como el lugar donde se disputan y se consolidan las identidades, se fue ampliando. Las condiciones simbólicas y materiales del accionar social a través del tiempo construyen una cultura. En las antiguas civilizaciones existían importantes concentraciones urbanas que eran el asiento del poder político y de la vida económica y cultural. Esos espacios determinaban una concepción unitaria del mundo, un universo compartido por todos los actores, bajo la hegemonía del poder político y religioso. Este orden movilizaba a los habitantes a defender la ciudad contra cualquier agresión externa que significara la ruptura a esa pertenencia y a esa identidad dentro del territorio común.

En América la ciudad precolombina tiene en su diseño una relación directa con el ambiente, con las formas de producción y con la cultura de sus habitantes. Fueron construidas en lugares propicios para sembrar, para proveerse de agua y de alimentos y para la defensa. Las creencias y las tradiciones de los pueblos estaban representadas en los templos, en las pirámides, en los centros ceremoniales, en las esculturas y en los murales que rendían culto a sus dioses. La actividad comercial y recreativa se desarrollaba en el centro cívico, que estaba rodeado por las viviendas particulares y por los lugares de siembra. Luego de la conquista, la ciudad colonial se asentó en esos sitios y mantuvo la influencia de Europa, adaptada a las nuevas condiciones geográficas y sociales y con la incorporación de elementos autóctonos.

En el mundo occidental, a partir de la Revolución Industrial y después de un prolongado proceso de cambios iniciado en el Renacimiento, la ciudad se transformó. Las mutaciones sobre lo social, lo científico y lo tecnológico ofrecieron nuevas condiciones y modificaron las viejas aldeas, para volverse más estables en su organización. La ilustración y el proyecto moderno configuraron los elementos estructurales que aun perduran.

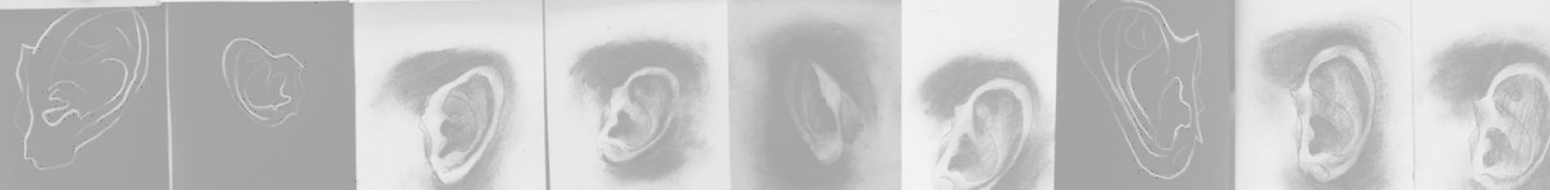
El concepto de Walter Benjamin (1973) sobre el *sensorium moderno* recuperado por Jesús Martín-Barbero (2003) plantea las modificaciones que operan sobre el modo de ser de la mirada y establecen la relación entre el cine y la ciudad. Aborda los modos en que cambian las percepciones de los ciudadanos. La industrialización

en la modernidad trae consigo actividades ciudadanas que provocan la sensibilidad masiva. La experiencia aurática, que describe el autor, como inmersión contemplativa frente a la obra de arte única, se rompe cuando la obra se vuelve múltiple por la reproductibilidad. Es decir, las innovaciones técnicas que dan lugar a la fotografía y al cine tienen un correlato que impacta sobre la esfera del arte y de la vida urbana. Las transformaciones modifican las ciudades, acelerando su ritmo. El acceso a las máquinas de producción, al automóvil y, en nuestra era, el despliegue electrónico en el espacio público y privado, generan un tipo de percepción sensible y mutable que es diferente en lapsos cada vez más acotados de tiempo. Inciden en la construcción de significados y en las formas de representación.

El cine da cuenta de estos fenómenos no solo porque representa las transformaciones de la vida urbana y su dinamismo, sino porque el mecanismo y el principio de funcionamiento exigen esta dinámica. Para Benjamin, la sucesión de imágenes veloces provoca impacto y contribuye a un modo de percepción. Martín-Barbero explica que el *sensorium moderno* reconfigura la experiencia de los espectadores con el cine desde la dispersión y a partir de la imagen múltiple. La obra de arte aurática que surge en la modernidad, en un contexto religioso, está atravesada por la técnica, que atenta contra esta relación hasta resignificarse y transformarse el aura en la contemporaneidad. El aura es, para Benjamin, «la manifestación irrepetible de una lejanía por más cercana que pueda estar» (1973: 57). La experiencia estética, según las teorías contemporáneas, se expande hasta llegar a estetizar la vida cotidiana.

Las transformaciones producidas en el siglo XX ubican a la década del sesenta como el período de mayores rupturas respecto de la tradición y de las costumbres. Las personas acceden, masivamente, a los centros urbanos que ofrecen mayores perspectivas. Las oportunidades de trabajo, la oferta cultural, la diversidad de información permiten el acceso a mejores condiciones de vida y los sitios urbanos se redimensionen. En la actualidad, en las regiones más pobladas, es necesario planificar las estructuras productivas para una distribución poblacional de mayor equidad para desconcentrar a las grandes urbes.

La ciudad inaugura, en las últimas décadas, un nuevo contexto que se complejiza, que sufre las contradicciones que acompañan



a la reestructuración social y que se adecúa a las relaciones económicas y culturales. Estos factores influyen en las dinámicas sociales. En la conferencia de las Naciones Unidas realizada en Estambul en junio de 1996. En un proyecto llamado «Hábitat II» aparece la denominación de «Megalópolis» para aquellas ciudades que superan los ocho millones de habitantes. Si bien en 1950 se reconocen como tal sólo dos ciudades en el mundo, New York y Londres, actualmente, la cifra ascendió a 25 y son más de 320 las ciudades que superan el millón de habitantes. Brasil, México y la Argentina tienen ciudades superpobladas consideradas de grandes dimensiones, que adolecen de problemas ambientales, habitacionales, de circulación, de ocupación, sanitarios, que implican riesgos para la salud y para la seguridad.

Las ideas sobre la ciudad

Orsco Gómez (1997) considera el abordaje de lo urbano como temática emergente y revisa trabajos que analizan los procesos globales de consumo y de producción simbólica, la hibridación y la industria cultural. Para ello, piensa en la mutación de las identidades, en las migraciones, en la sociabilidad de los espacios públicos y en los fenómenos de recepción.

La visión de *ciudad* en nuestro país se vincula a la Generación del 80, como corriente de modernización que provenía de Europa, que proponía ciudades ordenadas y limpias, de tamaño medio que garantizaran la calidad habitacional. Esta orientación en la Argentina tiene como un ejemplo planificado, la fundación de La Plata

Desde las revoluciones de 1848, en Europa, el problema urbano comenzó a plantearse con un sentido de proyección hacia el futuro para mejorar las condiciones de vida. Se toman en cuenta la funcionalidad, la belleza y la utilidad en el diseño del sitio. Desde las teorías de urbanización de entonces, se caracterizaba a las ciudades por las diferencias con el campo y por el trabajo no agrícola, sino secundario o terciario. En los años sesenta, la expansión urbana se asoció al crecimiento industrial, visión sustentada en el proyecto moderno.

Los protagonistas de la Bauhaus, la escuela creada por Walter Gropius, influyó en las teorías del siglo, impulsando un estilo experimental, racionalista y utópico de lo urbano, que armonizó distintas disciplinas, integradas en una propuesta innovadora. Esta corriente que se presenta como la conjunción ideal de la vida del hombre moderno, si bien se ve interrumpida por la llegada del nazismo a Alemania, influye en las ideas de cultura, arte y ciudad, del siglo XX. Le Corbusier, como parte de esta vertiente, dice en la «Carta de Atenas», en 1941, que la belleza constituye un atributo de la utilidad, es decir, de la función. De este modo, se retoman las ideas clásicas de las ciudades jardín, pero adaptadas a las necesidades de la época y al crecimiento urbano, más vinculado a la ciudad financiera y de servicios que a la industrial. Se proyectan centros cívicos y comerciales por zona, con vías de acceso rápidas, periferias verdes y espaciales. Los racionalistas negaban la generación de un estilo propio, pero con el tiempo se conformaron como un estilo altamente definido.

Los estudios urbanos en la actualidad reconocen como agente económico a los procesos informáticos y financieros (también llamados de gestión), lo cual lleva a replantear las funciones de las ciudades. Lo urbano se reordena a través de los vínculos electrónicos y telemáticos, estas transformaciones conforman una nueva idea de lo que anteriormente se entendía por ciudad. Se combina la definición social, demográfica y espacial, con una definición socio-comunicacional de la ciudad. Este marco de análisis permite entender el rol de la comunicación visual, su incumbencia y sus intervenciones en la actualidad.

Néstor García Canclini, en su libro *Consumidores y ciudadanos* (1995), reconoce una diversidad comunicacional en las urbes, que se aborda desde un abanico más amplio y también más complejo que en el pasado. Señala la variedad de los acontecimientos urbanos y sus significantes, que constituyen un escenario cambiante, que modifica y que recrea el perfil cultural de las ciudades, la mutación de las identidades y lo multicultural.

El sentido de la ciudad se construye en lo que la ciudad ofrece para la vida de los habitantes. En una época globalizada, la ciudad no solo se constituye por lo que ocurre en el espacio territorial, ya que cotidianamente intervienen mensajes, bienes e individuos

de otros sitios y de distintas culturas. Esta diversidad de sentidos contempla problemas de planificación urbana, de comunicación y de políticas públicas. La participación social, las expresiones callejeras, la producción simbólica y los procesos de significación están presentes en el territorio. Durante esta década, en la región el propósito de *progreso* y de *distribución del ingreso* no alcanzó a revertir la estructura social con cambios capaces de modificar los niveles de vida de los sectores carenciados. Las sociedades de los países emergentes son desiguales y los poderes económicos aumentan su concentración, resistiendo los cambios.

Las sociedades han crecido y han recuperado derechos y espacios de disputa, una de las características es que no hay un solo discurso, sino varios, referidos al género, a la etnia, al trabajo, a la educación, a la cultura, a la seguridad. Cada uno de estos discursos valida un conjunto de propósitos políticos sectoriales. Esto involucra a la comunicación, ya que el mensaje circula en la realidad de las audiencias y en sus posibilidades de intercambio.

En este sentido, Armando Silva y Ana Clara Torres Riberó (2004) analizan los imaginarios urbanos que dan cuenta de las demandas de los distintos sectores que operan en el territorio. Por medio de datos cualitativos, demuestra que los ciudadanos le confieren a la ciudad proyecciones imaginarias y modos de asumirla en la evocación de su historia, en la *percepción* cotidiana de sus lugares, en la visión estética, formando identidades que se exteriorizan en discursos. Las identidades se relacionan y varían. Sobre el concepto de *identidad*, Manuel Castells (1995) señala los atributos de los actores sociales en la consolidación del reconocimiento cultural. Las diferentes categorizaciones, como las formas de resistencia colectiva (la resistencia como identidad), han sido y son los rasgos más importantes en la construcción de la identitaria. Este fenómeno tiene entre lo global y lo local connotaciones visibles. En el contexto de la globalización, estos conceptos se tornan complejos en la medida que avanza *la sociedad red* basada en la disyunción sistemática de lo local y lo global. Entendiéndolos como formas que establecen conexiones y diferencias, que construyen sentido.

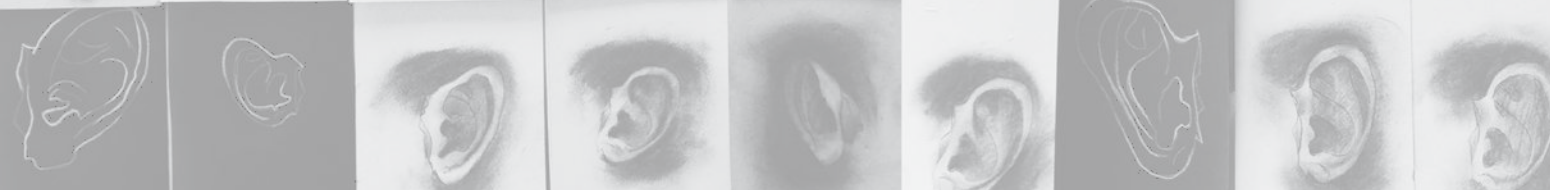
La distinción entre lo local y lo global se traduce en la problemática del barrio y los grupos minoritarios como espacios

de identificación, donde es posible sostener valores y hábitos comunes. Aunque en la actualidad, este aspecto tiende a amalgamarse, ya que la presencia del consumo y las tecnologías son acontecimientos comunes. Si bien se pueden establecer distancias y acercamientos entre la realidad barrial y la global con desencuentros y cercanías, el grado de incidencia de los relatos políticos y mediáticos conserva relación con las necesidades reales de los habitantes. Gómez señala algunas características que explican esas relaciones entre las diversas prácticas y dicotomías en el espacio urbano:

La nueva morfología de las ciudades, cada vez más está poblada por anuncios, carteles e incluso televisores hasta en las estaciones de transporte público, en los restaurantes y en las cantinas, desde donde se convoca a los ciudadanos al consumo y desde donde se trata de captar su atención a lo que no sucede ahí, a lo que no forma parte de su entorno inmediato, sino a lo que es transmitido y evocado en las pantallas y en los afiches (Gómez, 1997: 57).

La presencia permanente de mensajes producidos por diversos emisores se concreta en imágenes, en señales, en indicadores y en símbolos. El resultado es una información dirigida a los sentidos, las visiones, las escuchas y las sensaciones, que dispersan la atención de los usuarios de su entorno inmediato y que instalan un universo de estímulos que compite por conquistar las voluntades, los deseos y las necesidades.

El pensamiento polarizado, positivista, del que habla Martín-Barbero, sobre la relación entre la historia y la memoria puede incorporarse a través de las culturas regionales y de su articulación. Existe una interacción de la producción simbólica, comunicativa, que gravita en la comunidad y que aparece en formas y en medios locales, mostrando la pertenencia, la desigualdad y la cultura de la resistencia. Mientras más avanza la globalización, más se manifiestan las diferencias entre las mayorías y las minorías, entre la riqueza y la indigencia. Los movimientos sociales se organizan en luchas por la tierra, la vivienda, el salario, los derechos a la salud y la educación. A la vez, los sectores de poder se redefinen y se concentran. UNICEF dio a conocer que, en los últimos diez años,



la pobreza en América Latina aumentó un 20%. Las estadísticas de los países que en estos años alcanzaron un avance económico, muestran que aunado al aumento del PBI, subsisten franjas de pobreza. Esto ha generado resistencia, disputas en el territorio, con protestas callejeras, huelgas, pintadas y piquetes. Al respecto, García Canclini explica:

En el ámbito cultural, la proliferación homogeneizante de significantes y de significados, de discursos y de conocimientos, de representaciones y de evocaciones, tanto en los espacios físicos como en los simbólicos, en el arte, en la sexualidad, en la vida profesional, no obstante en la entropía que conlleva y la diversificada oferta que prometen, se evidencian nuevas formas de poder y de control social (García Canclini, 1989: 79).

Ante las tensiones sociales el control presenta características que se ejercen desde lo político y lo público no con represión directa, sino con otras maneras de establecer límites, de capitalizar el descontento. Michael Foucault explica que el poder y el control, más que con violencia y con autoritarismo, se ejerce de manera difusa, no directa, con sutileza y con mecanismos cada vez más sofisticados (Ávila-Fuenmayor, 2006). Los medios de información cuentan con los dispositivos idóneos para ejercerlo, para controlar y para persuadir, tienen la capacidad para trasponer los géneros tradicionales, cambiando los soportes y las lógicas discursivas. Como contrapartida, surgen organizaciones de la sociedad civil que actúan en defensa de sus intereses con diversas representaciones e identidades. El crecimiento espontáneo, descontrolado, de las ciudades es un factor que complejiza estos problemas de manera exponencial.

Gian Carlo Delgado Ramos (1999) propone una forma de atemperar los conflictos sociales y de dar participación a las identidades, de edificar ciudades que crezcan como federaciones, como un enjambre de barrios autónomos que se comunican entre sí, manteniendo su propia personalidad. En nuestra región hay centros barriales periféricos en los que se registran este tipo de fenómenos locales. Experiencias organizativas que se acentuaron desde el año 2000. En un relevamiento realizado durante el año

2013 en el barrio de Tolosa, del partido La Plata, se pudo observar una práctica social con problemáticas comunes, que resuelve sus conflictos por consenso, reunidos en asambleas barriales y con formas de organización horizontal. Desde la inundación de 2 de abril de 2013, se han formado asambleas en distintos lugares, como Los Hornos, Villa Elvira, Villa Castells, Tolosa, El Mondongo, que continúan con sus demandas y que se mantienen unidas [Figura 1].



Figura 1. Inundación 2 de abril (2014), Evelin Obregoso Nieto

El fenómeno de crecimiento, la concentración poblacional y la fragmentación acentúan las diferencias sociales. La ciudad está segmentada en niveles económicos bajos, medios y altos, con formas de vida distintas. La vivienda, el trabajo, los servicios, la recreación, marcan distancias culturales y de recursos. Al respecto, Danilo Vega (2000), en sus estudios realizados en campo, ha demostrado que los procesos de fragmentación socioeconómica y las desigualdades son formas de segregación urbana, que estimulan modificaciones en las pautas culturales de los ciudadanos. Es un proceso complejo que requiere de analizar los contextos específicos y las respuestas de los planificadores urbanos.

Alain Touraine (2009) advierte, sobre la fragmentación creciente de los ciudadanos que pertenecen a varios lugares y tiempos, que ésta implica un llamado de atención frente al consumismo

predominante, teniendo en cuenta la complejidad cultural vigente al interior de sociedades aún relativamente homogéneas, como la argentina o la uruguaya, que alcanzan mayores niveles de equidad. El autor se refiere a la fragmentación iniciada en los años noventa, que si bien ha variado desde entonces, aún mantiene diferenciación. Existen corrientes políticas y organizaciones sociales con diversas propuestas en lo local y en lo regional que se organizan desde experiencias emergentes frente a estas problemáticas.

Las construcciones regionales, las identidades y la participación grupal, vista en la comunicación pública, en la apropiación simbólica del territorio, en la producción de sentido, expresan las tensiones y los cambios que se van produciendo en la ciudad con las transformaciones sociales y económicas.

La imagen urbana

La imagen urbana es el conjunto de imágenes que circulan y que conviven en el espacio público. Con respecto a este concepto Isabel Veyrat Masson y Daniel Dayan explican: «La imagen nunca existe por sí sola, se inscribe en un contexto, tiene un antes y un después» (2010: 48). Es decir, se lee en relación con otras imágenes y se incluye en los cambios de su entorno. Se entiende que no hay imagen sin contexto, pero también que no hay imagen sin receptor, esto es, sin un sujeto o un colectivo que en virtud de sus valores, sus opiniones, sus recuerdos y sus experiencias, dispone de filtros que operan entre su apreciación y la imagen, a fin de interpretarla y de tomar distancia de lo concreto. Filtros que permiten codificar y recodificar la información que se recibe del mundo exterior, relativizando la manipulación. El destinatario es crítico y esa capacidad adquirida es precisamente lo que ha permitido que quienes consumen las imágenes, se aproximan a ellas con cierta desconfianza, como un modo de conservar el contacto con la realidad. El individuo interpone esa distancia crítica no solo respecto de la imagen, sino también del sonido y del texto, por lo tanto, de los discursos.

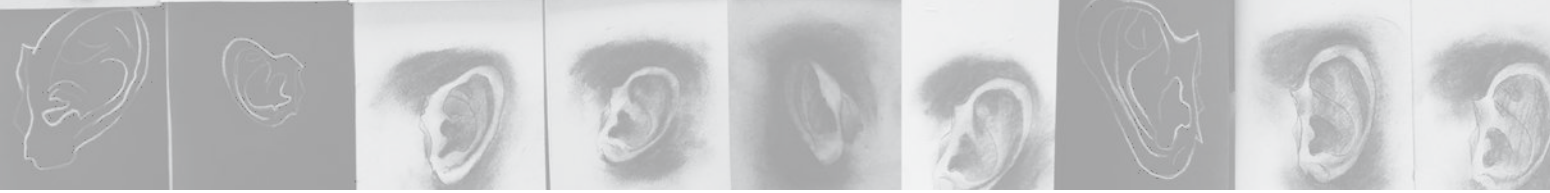
Guy Gauthier dice: «Entre el mensaje y el receptor siempre está

presente la cuestión del sujeto y sus elecciones» (1986: 46). La imagen es un producto intelectual, es el resultado de la relación entre la materia significativa concreta y su significado; es una producción y una transformación dialéctica de representaciones o de reflejos de la realidad, que se manifiesta a través de una variedad de mensajes que conforman el perfil estético y estilístico urbano.

La imagen es una construcción humana cuya expresión existe desde la presencia de los primeros hombres. Registra variantes en las distintas épocas y, actualmente, cobra nueva vigencia social por la magnitud alcanzada por la preponderancia de las comunicaciones y las transformaciones científicas y tecnológicas. La imagen, como representación mental, solo puede ser leída en un contexto y desde un universo cultural. Es una construcción, cuyas dimensiones están vinculadas a la capacidad interpretativa del sujeto que la decodifica. Una imagen está inscrita en un código, es un enunciado que tiene una estructura, homóloga o no, de un conjunto directamente percibido respecto a un espacio autónomo bidimensional, generalmente incluido en un campo visual que lo encuadra. Es un signo por cuyas características se reconocen similitudes y diferencias entre las culturas: «Las imágenes están culturalmente codificadas, sometidas a la diacronía de los procesos históricos» (Gauthier, 1986: 82). La sustancia del mensaje, en lo que se refiere a la imagen, sigue siendo la información que el receptor va a construir mediante la identificación de la forma o de la decodificación que se realiza desde la propia experiencia.

Para Veyrat la victoria de la imagen es indiscutible, es un hecho constatado por la realidad cuya preponderancia no se puede poner en duda. Muchos autores sostienen que la imagen no concientiza, mientras otros afirman lo contrario. Considerando que la significación es propia de la imagen y que produce una inmediata identificación, se la puede ubicar entre la percepción y el juicio de valor. No existe conocimiento sin relación entre los objetos. En el caso de la imagen se puede establecer un parangón con esta idea. Se aprecia la imagen desde el análisis, el conocimiento y la percepción.

Antes de la era digital, la imagen era mediación de la realidad, en la actualidad esto se modifica siendo casi un sinónimo de



mediatización. Sea fija o animada, la imagen se distancia, pierde contacto directo con la realidad, por lo tanto, disminuye el valor que le confería la experiencia. No se presenta en forma directa. Se produce una inversión de la mediación (Verón, 2013).

Una imagen se entiende en su relación con otras imágenes. Tiene un proceso, siempre relativo, toma elementos externos a sí misma y de lo icónico. Se puede diferenciar a las imágenes reales (o naturales) de las virtuales, en lo que hace a su dualidad, no son lo mismo una mujer que una muñeca o una animación realista. En la lectura de las imágenes se valora en sentido crítico. El sujeto y el colectivo aprecian valorando ideas, recuerdos. Estos filtros permiten tomar distancia, codificar y decodificar la información. En esta recepción el sujeto confiere significados. El imaginario social opera en la interpretación de la imagen como en su construcción. Es un proceso de interacción que no es lineal lo que reduce la posibilidad de manipulación, porque hay libertad interpretativa. Los códigos, los referentes, el marco cultural, hacen que las lecturas sean múltiples. Se aprecia desde el bagaje intelectual propio para aceptarla o para rechazarla. Con esta posibilidad de analizar, la situación es óptima para la crítica. La paradoja de la imagen es que evoca, apela a recuerdos, a experiencias placenteras o traumáticas, a los miedos, a las identificaciones que establecen relaciones con el mundo interno y externo.

Orozco Gómez habla de la *alfabetización visual* entendiendo que se debería proporcionar una alfabetización del lenguaje de la imagen para educar la mirada. Asimismo, Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (2006) hacen énfasis en la importancia de incorporar a la *imagen* como objeto de estudio en el campo de la educación, ya que es de consumo permanente y masivo, tanto en la historia, en la actualidad, como en el futuro. Los géneros y los productos visuales involucran a creadores, receptores y consumidores, poniendo en juego saberes que exceden lo icónico o lo puramente físico.

Conclusión

En la enseñanza de la comunicación visual urbana se implementa el aprendizaje de la imagen como un aspecto nodal a comprender

para intervenir sobre el espacio público. Aprender y generar imágenes requiere de una reflexión sobre la ciudad en la cual que se trabaja. El espacio simbólico y material, los códigos urbanos, los diálogos y las interacciones se producen en un territorio con información, expresiones y recepciones multiculturales. Comprender el ambiente y el imaginario de los ciudadanos, leer el texto urbano desde sus significados y complejidades, es necesario para realizar producciones visuales.

La imagen visual urbana es una construcción colectiva que resulta de su contexto. Las especificidades del campo semántico permiten distinguir el espacio simbólico donde se construye la sociabilidad. El universo de los signos conforma el texto urbano, las señales ordenan y regulan las conductas en el uso cotidiano. Las nuevas tecnologías, al subordinarse a las relaciones mercantiles basadas en el consumo, orientan el desarrollo de cultural, su empleo y su circulación deben adaptarse a las realidades locales.

Durante la formación de grado, como en el ejercicio profesional, la ciudad es cada vez más un espacio propicio para elaborar mensajes y construir sentido. El campo semántico, los signos, las señales y los símbolos tienen un contexto propio en cada lugar, que es parte del estudio a realizar por los diseñadores. Estas reflexiones están en proceso de elaboración para la disciplina y contribuyen a desarrollar nuevas miradas y aprendizajes sobre el tema.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Castells, M. (1995). *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza.
- Dussel, I.; Gutiérrez, D. (2006). *Educación la mirada*. Buenos Aires: Manantial.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas*. México D.F.: Paidós.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México D.F.: Grijalbo.
- Gauthier, G. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Gropius, W. (2010). *Manifiesto fundacional 1919*. Madrid: Paidós.

Gómez, O. (1997). *La investigación de la comunicación dentro y fuera de América Latina*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social- UNLP.

Martín-Barbero, J. (2003). *Estética*. Madrid: Trotta.

Torres Ribero, A. C.; Silva, A. (2004). «Impulsos globais e espaço urbano: sobre o novo economicismo». En Torres Ribero, A. C. (comp.). *El rostro urbano de América Latina*. Buenos Aires: Clacso.

Touraine, A. (2009). *Crítica de la modernidad*. México D.F.: FCE.

Vega, D. (2000). *Desigualdades sociales y fragmentación urbana: obstáculos para una ciudad democrática*. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

Veyrat Masson, I.; Dayan, D. (2010). *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Referencias electrónicas

AA.VV. (1994). «Para una carta cultural iberoamericana» [en línea]. Consultado el 12 de abril de 2015 en <www.oei.es/CARTACULTURALIBEROAMERICANA1.pdf>.

Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault» [en línea]. Consultado el 14 de octubre de 2015 en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005>>.

Delgado Ramos, G. C. (1999). Ecología política del extractivismo en América Latina: casos de resistencia y justicia socioambiental [en línea]. Consultado el 14 de octubre de 2015 en <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/posgrados/20131218030905/EcologiaPolitica.pdf>>.

Cita recomendada:

Branda, M.; Quiroga, J. (2015). «Ciudad, imagen y comunicación. Comunicación visual en el espacio público». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 27-34. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

MICROPOÉTICAS ESCÉNICAS INFANTILES PLATENSES

CREENCIAS Y DEFINICIONES SOBRE LAS PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS

Germán Casella

casellahav@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 27/07/2015

Resumen

En este artículo se analizarán las micropoéticas escénicas infantiles actuales y se las relacionará con la ley de Educación Nacional 26.206. De este modo, se reflexionará sobre tres aspectos constructivos de las mismas: el concepto de acontecimiento escénico, el rol del adulto productor y la idea de un teatro para chicos que funcione como herramienta constructora de saberes significativos. Con esto, se develarán algunas tensiones existentes en la circulación de micropoéticas orientadas a la nueva figura de niño/espectador/alumno.

Palabras clave

Micropoéticas, acontecimiento, subjetividades, experiencia, adulto

Abstract

In this article, current children stage micropoetics will be analyzed and related to the National Education Law 26.206. This way, three of its constructive aspects will be considered: the concept of the stage event, the role of the producer adult and the idea of a theatre for children that works as a tool to build significant knowledge. With this, it will be possible to reveal some tensions that exist in the circulation of micropoetics orientated towards the new figure of child/spectator/student.

Key words

Micropoetics event, subjectivities, experience, adult

«Nadie que encare un producto cultural para los niños puede declararse inocente. Debe preguntarse, por el contrario, a qué cosas incorpora, en qué cosas inicia a los niños mediante su espectáculo. Debe preguntarse cómo los deja, cómo los manda a la casa.»

Ruth Mehl (2006)

Este trabajo se desprende del proyecto de investigación para la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), titulado «Territorialidad y micropoéticas: propuestas escénicas infantiles orientadas a escuelas platenses. El caso del Concurso Municipal de La Comedia (2006-2010)».¹ La investigación tiene como objetivo reflexionar acerca de las propuestas escénicas teatrales infantiles orientadas a escuelas de la ciudad de La Plata, y se centra en los modos de producción y de circulación de micropoéticas teatrales para educandos –de nivel primario, primer y segundo ciclo–, que se promueven desde la gestión municipal de la ciudad, a partir de las obras ganadoras del Concurso de Teatro de la Comedia Municipal en el período comprendido entre 2006 y 2010.

El trabajo de Beca buscará el diálogo con las exigencias del actual Sistema Educativo. Para ello, es importante tener en cuenta que, a partir de la ley de Educación Nacional 26.206, se garantizó una educación artística de calidad a todos los alumnos del Sistema Educativo.² La Ley comprende, entre sus objetivos, la construcción de saberes socialmente productivos para la formación ciudadana. Para lograr este objetivo, se inserta a las prácticas escénicas entre las propuestas curriculares como una herramienta más para la construcción de dicho saber. Bajo esta perspectiva, se entiende como *práctica escénica* al acontecimiento ontológico (Dubatti, 2007) con fundamento en el convivio, en la poiesis y en la expectación, que funciona como zona experiencial constructora de

subjetividades y como un modo de habitar el mundo circundante.

Sobre la base de todo lo expuesto, la finalidad de este artículo es reflexionar acerca de la necesidad de analizar micropoéticas escénicas infantiles y de entender al teatro como formador de subjetividades. Así, resulta indispensable visibilizar aquellos supuestos que emergen a la hora de construir un acontecimiento escénico orientado al público infantil. Esto comprende repasar el concepto de acontecimiento escénico y revisar el rol del adulto productor de micropoéticas dirigidas a un *otro* diferenciado: el público infantil. Como resultado de este análisis, será posible pensar en un *teatro para chicos* que funcione como herramienta constructiva de saberes socialmente significativos³ y no como un modo de entretenimiento que rellena el tiempo libre.

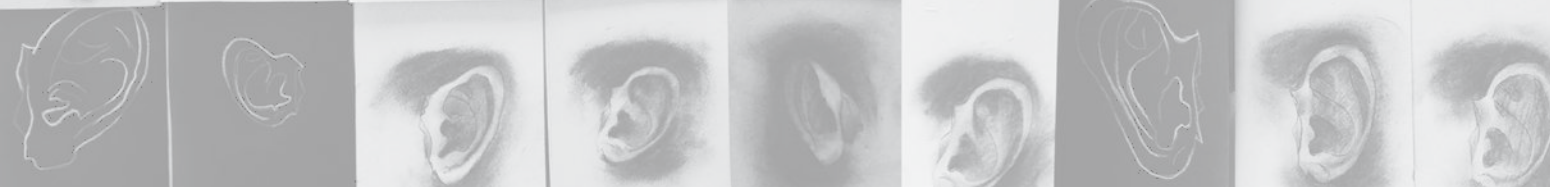
El concepto de *acontecimiento* permite comprender al hecho escénico como una zona de acción amplia que se enmarca dentro de la creación y de la producción poética. Las ideas de *convivio* (como cuerpo presente y manifestación de la cultura viviente) y la *expectación* (como toma de conciencia del acto poético), fundamentan al acontecimiento escénico como hecho poético significativo.

De este modo, se considerará para el análisis del acontecimiento teatral la división en tres subacontecimientos: el acontecimiento convivial, como copresencia corporal efímera entre colectivo teatral y público; la producción de poiesis, que entiende que todo cuerpo poético es un cuerpo nuevo, diferente de la realidad cotidiana; y el acontecimiento de expectación, que es la toma de conciencia del espectador que percibe un acto poético. Además, y dentro del concepto de *poiesis*, se tomarán como variables las tipologías de *poética*: micropoética, como poética de lo individual con su singularidad y con todo aquello que constituye el acontecimiento y el texto; macropoética, como los conjuntos de poéticas individuales que habilitan la posibilidad de formar conjuntos de poéticas con rasgos estilísticos comunes (Dubatti, 2008).

¹ Asimismo, la Beca se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación «Cartografía del campo teatral platense: micropoéticas escénicas contemporáneas (1994-2010)», dirigido por Gustavo Radice.

² Secundan esta postura la ley de Educación Provincial 13.688 y la Resolución 111/10 (La educación artística en el Sistema Educativo Nacional).

³ Ley de Educación Nacional 26.206: Artículos 8, 11, incisos b, c, d, t, Artículo 27, incisos a, b, g, h. Ley de Educación Provincial 13.688: Artículo 37, incisos a, b. Resolución 111/10, 3.1.17



Ahora bien, si el teatro es acontecimiento triádico, formador de las subjetividades que sientan las bases para habitar (Dubatti, 2007) un mundo con determinadas formas de estar, de ser y de comprender, esta mirada debe ser incorporada a la educación artística escénica como constructora de saberes socialmente valorables que permitirían una formación ciudadana autónoma, portadora de pensamiento crítico. Posturas como ésta son puestas en palabra por las normativas que regulan el Sistema Educativo. Un claro ejemplo se encuentra en la Resolución 111/10:

[cabe interrogarse sobre] cuál es el lugar de la Educación Artística, como espacio curricular imprescindible en la educación contemporánea de nuestro país, para la producción y distribución democrática de bienes materiales y simbólicos, y para la construcción de la identidad social y política [...] para la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio-histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella soberana y comprometidamente con el conjunto para transformarla (Resolución 111/10).

Frente a lo expuesto, entonces, se requiere repensar acerca de las micropoéticas escénicas infantiles actuales que se orientan a la escolaridad. Los preconceptos de un teatro para chicos como lo entretenido o lo colorido, y todas aquellas etiquetas que le restan significatividad al acontecimiento serán revisadas en este trabajo.

El rol del adulto productor de micropoéticas escénicas infantiles

Con respecto al concepto de *acontecimiento escénico*, formador de subjetividades, cabe preguntarse por algunos supuestos que están presentes al momento de construir una micropoética escénica infantil. Una de estas ideas subyacentes al acontecimiento escénico para niños y para niñas es que nace desde el puro entretenimiento y desde la necesidad de *llenar el tiempo libre* de los infantes. Así, una obra para chicos y chicas podría estructurarse en una serie de *gags*, *sketchs* inconexos, explosión de colores sin un propósito

estético y actores que gritan chistes que se ven justificados bajo la premisa del teatro infantil como mera diversión. Frente a esto, se destacan posturas reivindicatorias, como la de Ruth Mehl:

El mérito, la santidad, la justificación no se envasa en moralejas, cartelitos o frases cantadas en los últimos pasos del musical, reflexiones extemporáneas del protagonista, advertencia del relator, para pasarle una mano de pintura moralista al espectáculo. Se trata de poner las tripas, de jugarse, de encarar cosas en las que se cree y que se comparten desde el código del teatro (Mehl, 2006: 6).

Entonces, desde esta propuesta se podrían inferir una serie de cuestionamientos o de interrogantes que abarquen la necesidad de replantearse el sentido con el que se construyen micropoéticas que no guardan más propósito que ser un mero entretenimiento. Este hecho cobra relevancia en el momento en que dichas obras infantiles participan de marco de un proyecto pedagógico: ¿qué aprendizajes significativos se construyen desde la frase cantada al final del musical de una obra infantil?, ¿qué lugar ocupa el teatro como acontecimiento formador de subjetividades en una micropoética teatral inconexa en la que el relator advierte al final la moraleja propuesta? Esto lleva a una pregunta un poco más amplia, referida a la fabricación de productos culturales infantiles: ¿existe un presupuesto estético sobre *lo infantil* que impregna las producciones escénicas infantiles locales?

Hacia la década del setenta, en Chile, se publicó *Para leer al Pato Donald*, de Armand Mattelart y Ariel Dorfman. En este libro, los autores cuestionan el rol del Pato Donald y de sus amigos en un contexto de comunicación massmediática y su incidencia en el colonialismo cultural. De este modo, y al utilizar como fuente una serie de historietas de Disney, Mattelart y Dorfman develan a la figura de Donald y de sus amigos como un sostenimiento del sometimiento latinoamericano por parte de los Estados Unidos. Las relaciones y las aventuras del Pato Donald construyen un supuesto básico para los niños lectores en el que el colonialismo cultural tiene un rol central.

Este caso, aunque difiere del proyecto de investigación en su enfoque temático, funciona como un posible antecedente para la

investigación, ya que los autores justifican su trabajo deconstructivo a partir de comprender la necesidad de desandar el concepto de *niño* impuesto por el aparato discursivo de Disney. Así, advierten que «todo ataque a Disney significa repudiar la concepción del niño que se ha recibido como válida, elevada a ley en nombre de la condición humana eterna y sin barreras» (Dorfman & Mattelart, 2012: 23). Desde esta postura, los autores se descubren como transgresores por poner en duda el imaginario infantil que, para ellos, es una proyectada imagen ideal de la *infancia dorada*, como la propia necesidad de fundar un espacio mágico y alejado de la áspera realidad (Dorfman & Mattelart, 2012).

Esta interpretación de la construcción de la imagen del niño como una proyección idealizada por los adultos se relaciona con la idea de ventana *espejada*: el adulto que produce micro/macropoéticas teatrales infantiles es el que se reconoce y, a su vez, quien confirma sus aspiraciones. De esta forma, el adulto se erige como el único intérprete de la realidad y «la forma en que el chiquito colabora es prestándole al adulto su representatividad» (Dorfman & Mattelart, 2012: 26). Si esto fuera así, el imaginario infantil construido por el adulto guardaría un sentido de autorealización de sueños, de autocolonización de la imaginación adulta y comprendería la proyección de los deseos del adulto en productos culturales infantiles. Al respecto, los autores explican:

[...] la literatura infantil quizás sea el foco donde mejor se pueden estudiar los disfraces y las verdades del hombre contemporáneo, porque es donde menos se los piensa encontrar. Y ésta es la misma razón por la cual el adulto, carcomido por la chatura, defiende engeguerdadamente esa fuente de eterna juventud; penetrar ese mundo es destruir sus sueños y revelar su realidad (Dorfman & Mattelart, 2012: 28-29).

Entonces, si los productos culturales infantiles están marcados por las perspectivas adultocéntricas y proponen mundos a instaurar de manera no explícita, es necesario reflexionar sobre cuáles son los aportes del teatro para niños y para niñas –tal y como se lo plantea actualmente– con relación a la construcción de subjetividades autónomas y críticas. Si es posible afirmar que el niño y la niña prestan su representatividad al adulto, debería revisarse qué tipo de

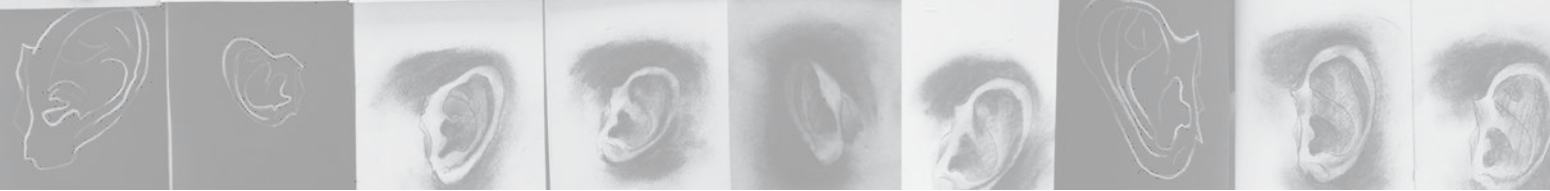
construcción identitaria se presta hacia el/la niño/a.

El teatro para niños y niñas

La visibilización de las tensiones propuestas entre un sujeto productor y otro receptor están marcadas por una diferencia etaria y, tal vez por eso, generacional. De esta forma, si se considera, con sus restricciones, una postura análoga a los planteos de Dorfman y de Mattelart frente a la literatura infantil, es necesario repensar las micropoéticas que se proponen como formadoras de subjetividades. Es muy posible que en ellas se encuentren los *disfraces* del adulto contemporáneo que, a partir de los mismos, proyectan su visión de un posible mundo en un producto cultural destinado al niño, pero que no deja de ser una estereotipación cargada de un imaginario del *deber ser* de la infancia y, por ende, del futuro adulto.

Frente a estas experiencias, es fundamental reconocer la falta de expertos alrededor del teatro para chicos y chicas y la carencia frente a cómo abordar al teatro infantil. Existen investigadores con diversos conocimientos sobre el quehacer cultural infantil, pero, al menos en un primer estado de la cuestión, no existen reglas específicas sobre cómo investigar (y fabricar) poéticas escénicas infantiles, ya que hay prejuicios, falta de acuerdos y de definiciones que dificultan un concepto plausible de *teatro para chicos*. Por lo tanto, debería considerarse prioritaria la reflexión y la historización de esta idea desde una perspectiva amplia y revisionista. Además, hay que considerar la perspectiva que se propone en la ley de Educación Nacional 26.206 con relación al aporte de los lenguajes artísticos como formadores de sujetos críticos desde la construcción de saberes socialmente significativos.

Sobre la base de todo lo expuesto, se infiere que una micropoética escénica infantil está imbuida de la postura de un adulto frente a la realidad del niño y la niña, comprendidos como destinatarios. Existe una distancia entre el productor y el receptor que, si se quiere, podría ser insuperable pues es común rellenarla con la propia experiencia de la infancia. Por este motivo, es muy probable encontrar micropoéticas escénicas atravesadas por problemáticas que hoy resultan un tanto anacrónicas o con historias que no guardan un valor de contraposición con lo contemporáneo, sino que



contienen cierta melancolía frente la supuesta pérdida de rumbo actual. Por ello, la propuesta escénica que llega al niño/alumno/espectador puede resultar ajena a él (por su realidad o por cómo esté planteada poéticamente) y, como consecuencia, existe un riesgo de no producir un saber significativo. Al respecto, Mehl explica que «cuando nos referimos al niño espectador, nos manejamos con una suerte de identikit armado con recortes muy diversos e incompletos, a veces muy lejanos de la realidad» (Mehl, 2006: 6).

Surge, frente a los supuestos contruidos alrededor del *teatro para chicos*, la necesidad de revisar las micropoéticas escénicas infantiles orientadas a escuelas: ¿cómo se comprende al niño/a y cómo se lo pone en el rol de espectador sin invitarlo a ocupar dos horas de escuela sin desafiarlo a construir un saber crítico? Al respecto, se destaca otra propuesta de Mehl: «Lo que hace falta, ya que se invita al chico al teatro, es que se haga teatro» (Mehl, 2006: 7). Y esto dialoga directamente con Dubatti (2008), quien sostiene que si todo es teatro, entonces nada es teatro, definiendo así al mismo como acontecimiento ontológico triádico. Y aquí es cuando hay que comprender lo que explica Mehl:

[...] no es cuestión de cualquier musiquita, cualquier ropita, cualquier cartón pintado y menos aún, saber actuar más o menos, y resolverlo todo en tres o cuatro ensayo [pero tampoco es cuestión de una] pantalla panorámica, humo, petardos, rayos láser, hamacas que bajan desde el cielo, títeres que saltan desde el suelo, personajes que vuelan (Mehl, 2006: 8).

En este sentido, habría que considerar dos cuestiones sobre el *teatro para chicos*. Por un lado, que el adulto productor debe saber la responsabilidad a la que se enfrenta a la hora de llevar a cabo una producción teatral infantil, por lo que es necesario salir de la idea de un teatro para chicos y chicas en el que la participación continua, como las obras a modo de animación de fiestas infantiles, no dejan espacio a la reflexión, ya que la base estructural en dichos eventos son los argumentos simples y previsibles. Por otro lado, que los montajes, a modo de *collages* o de pastiches, de los productos Disney –o el *boom* de las estrellas de televisión de turno en el teatro– aparecen como respuesta inmediata al momento de

construir una producción de carácter infantil.

Actualmente, el adulto productor no debería construir una poética previsible, inconexa, justificada en ser puro entretenimiento. Es necesario presentar problemáticas actuales desde el código teatral con el objetivo de enseñar y de darle al espectador (alumnos y alumnas, niños y niñas) estrategias y herramientas críticas para elaborar sus propias perspectivas sobre el tema y para interpretar la realidad que lo interpela cotidianamente. Además, las micropoéticas infantiles actuales deberían considerar, por ejemplo, que cada vez más padres se quedan con sus hijos en las salas, por lo que las obras deberían dirigirse también a ellos. El rol de espectador y la expectación parecen ser comprendidos desde edades tempranas, por lo que habría que preguntarse qué espectáculo hay que ofrecerle a un espectador cada vez más joven. Todas estas particularidades del teatro para chicos y chicas actual son la clave para definir un concepto común de *teatro para chicos* que propicie, en un sentido positivo y significativo, la inserción del niño y de la niña en el *mundo del arte*.

Propuestas escénicas infantiles para repensar

Reflexionar sobre el teatro como acontecimiento que promueve una experiencia formadora de subjetividades, ubica a *las micropoéticas escénicas infantiles* en lugar de diálogo con el adulto que las produce. Si son los adultos quienes (re)fabrican micropoéticas desde su experiencia y desde su proyección *disfrazada*, las mismas corren el riesgo de no construir saberes significativos. Esto trae como consecuencia la presentación de micropoéticas infantiles ajenas al colectivo espectador al que apuntan, principalmente, por la incomprensión de la nueva realidad histórico-cultural del niño y de la niña.

En esta línea, entonces, debemos comprender el rol del teatro en el proceso de enseñanza y de aprendizaje y tener en cuenta la necesidad de conocer al destinatario. Las micropoéticas escénicas infantiles actuales no pueden continuar limitándose a la sumatoria de elementos estéticos de carácter efectista, como el uso de colores, de luz y de aplausos. Es de carácter prioritario proponer

problemáticas que atraviesen la actualidad para contribuir a la formación de sujetos críticos. Después de todo, esta es una experiencia nueva para el teatro, y de sus agentes culturales dependerá no desperdiciar la oportunidad que la Escuela le otorga al teatro, depositando en él la confianza de su capacidad formativa de subjetividades.

Cita recomendada:

Casella, G. (2015). «Micropoéticas escénicas infantiles platenses. Creencias y definiciones sobre las propuestas contemporáneas». Revista *Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 35-40. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Referencias bibliográficas

Dorfman, A.; Mattelart, A. (2012). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Athuel.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Athuel.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Athuel.

Mehl, R. (2006). *Pensar en grande para chicos. Vol. 9*. Buenos Aires: Cuadernos de Picadero.

Referencias electrónicas

Consejo Federal de Educación (2010). «La educación artística en el sistema educativo nacional (Resolución 111/10)» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <<http://portal.educacion.gov.ar/modalidades/files/2010/11/Anexo-resolucion-111-10.pdf>>.

Dirección General de Cultura y Educación (2007). «Ley de Educación Provincial 13.688» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <<http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/consulta2007>>.

Ministerio de Educación de la Nación (2006). «Ley de Educación Nacional 26.206» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <http://portal.educacion.gov.ar/consejo/files/2009/12/ley_de_educ_nac1.pdf>.

LA VISITA DE LE CORBUSIER A LA ARGENTINA EN 1929

RESISTENCIA EURÍNDICA EN LA *REVISTA DE ARQUITECTURA*

María Silvia Cobas Cagnolati

maria.cobascagnolati@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 03/03/2015 | Aceptado: 15/06/2015

Resumen

En el marco de un proyecto mayor que indaga, desde una perspectiva historiográfica, acerca de los debates en torno a la construcción de una *identidad nacional* desde las revistas de las décadas del veinte y del treinta en Latinoamérica, el presente trabajo devela el posicionamiento de la *Revista de Arquitectura* frente al plan modernizador que la visita de Le Corbusier planteó en 1929.

Mediante el análisis de sus publicaciones, nos acercaremos a las disputas políticas y estéticas que se dieron dentro del campo disciplinar de la arquitectura en la búsqueda de una *arte nacional*. Atendiendo al hecho de que esta revista no dio cuenta del paso de Le Corbusier por nuestro país durante los meses de su estadía, analizaremos dos textos publicados en el primer número de la misma (1915) para poder ver si dicha omisión se debió a o estuvo relacionada con los lineamientos que la *Revista de Arquitectura* manifestó como sus bases editoriales.

Palabras clave

Arte nacional, análisis del discurso, teoría de la enunciación.

Abstract

Within a larger project that, from a historiographical perspective looks into debates about the construction of a *national identity* from the magazines of the '20s and '30s in Latin America, the present work reveals the stance taken by the *Revista de Arquitectura* towards the modernizing plan that resulted from Le Corbusier visit in 1929.

From the analysis of his publications, we will approach the political and aesthetics disputes that arose within the disciplinary field of Architecture in search of a *national art*. Focusing on the fact that this magazine did not account for Le Corbusier's visit to our country, we will analyze two texts published in its first issue (1915) in order to see whether that omission was due to or related to the guidelines that *Revista de Arquitectura* established as its editorial basis.

Key words

National art, discourse analysis, theory of enunciation

En «Los países del Cono Sur» (1994), José Emilio Burucúa y Fabián Alejandro Campagne analizan el imaginario republicano de los países de esta región y establecen tres grandes etapas en la conformación de mitos y de símbolos nacionales. Nuestra investigación correspondería a la tercera etapa de dichos *corpora simbólicos*, asociados al surgimiento y a la consolidación de las naciones americanas, es decir, a la extensa etapa que va desde 1860 hasta 1930, aproximadamente, que debe considerarse como la culminación de la formación del sistema ideológico-simbólico de las naciones americanas¹:

Por un lado, la historiografía alcanzaba una madurez equiparable a la de las culturas europeas. Pero, de nuevo, el ejercicio de un pensamiento que se pretendía racional y crítico no sólo se aplicó a la dilucidación científica del pasado, sino que también alimentó la actividad mitopoiética, la cual, por otro lado, se mostraba especialmente fértil en la recreación artística del espacio urbano. [...] El mundo mental colectivo exhibía una riqueza y una coherencia tales que bien podía pensarse que, en sus líneas mayores, la construcción de las naciones sudamericanas estaba concluida (Burucúa & Campagne, 1994: 352).

Esta *actividad mitopoiética* que señalan los autores no se realizó de forma sencilla ni unilateralmente, sino que se generaron disputas y tensiones dentro del campo político-cultural de las jóvenes naciones americanas. En el caso de la Argentina, esta lucha se dio, principalmente, en la ciudad de Buenos Aires, donde las posturas más cosmopolitas y europeístas –instauradas por la generación del ochenta– y la presencia cada vez más fuerte de las diversas culturas inmigrantes –que, como sostienen Burucúa y Campagne, suponían un riesgo para la tan imaginada identidad argentina surgida de las revoluciones y de la organización constitucional– se vieron confrontadas por las nuevas miradas que traía el Centenario. El libro *La restauración nacionalista* [1909]

¹ Las otras dos etapas son: 1810-1830, época de las luchas por la independencia y de los primeros pasos en la organización política de los nuevos Estados; 1830-1860, etapa de procesos de emancipación y necesidad de una conciencia histórica.

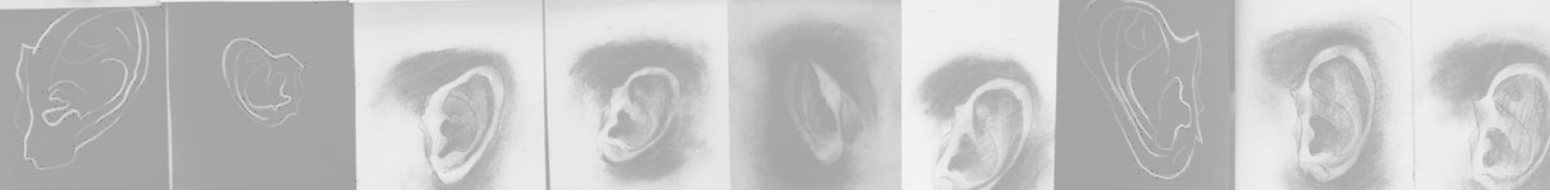
(2010), de Ricardo Rojas, propuso la búsqueda de las raíces del alma nacional en el pasado hispánico colonial. Esta propuesta tuvo grandes repercusiones –tanto positivas como negativas–, pero lo cierto es que a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX apareció, reiteradamente, en los planteos de los principales arquitectos argentinos, preocupados por generar una arquitectura original e identitaria.² Dentro de este campo de disputas y de luchas de poder, la *Revista de Arquitectura*³ también tuvo un papel activo: se presentó como un actor clave para la autonomía de dicho campo disciplinar y como órgano principal de difusión del mismo.

A partir de todo lo mencionado, no podemos dejar pasar el hecho de que esta importante revista no haya dado cuenta de la visita de uno de los arquitectos más renombrados de su tiempo: Le Corbusier. Es por ello que proponemos entender esta omisión o este silencio como una clara toma de posición frente al proyecto modernizador que Le Corbusier proyectaba desarrollar en el Río de La Plata. Creemos que esta actitud se vincula con los planteos teóricos de Ricardo Rojas sobre la identidad nacional y sobre la idea de un arte propio y original relacionado con el pasado hispánico colonial (Rojas, 1924).

La finalidad de este artículo, entonces, es analizar los posibles motivos por los que la *Revista de Arquitectura* no dio cuenta de la visita de Le Corbusier a la Argentina en octubre de 1929. Para ello, analizaremos dos textos publicados en el primer número de la Revista: el editorial, titulado «Propósitos» (1915), y un artículo de opinión firmado por el arquitecto Alejandro Christophersen, denominado «Rumbos nuevos» (1915), que refuerza la línea editorial planteada en el texto anterior. Dentro de un marco teórico constituido por el análisis del discurso y por los planteos

² Ana María Telesca, Laura Malosetti Costa y Gabriela Siracusano (1998) sostienen que la teoría de Rojas fue retomada y defendida por dos de los arquitectos más importantes de nuestro país: Martín Noel y Ángel Guido.

³ Como plantea Silvia Augusta Cirvini (2011), la Revista de Arquitectura fue uno de los principales órganos de difusión de las ideas urbanísticas y arquitectónicas. Comenzó en 1915, dirigida por estudiantes de arquitectura, y en 1917, debido al éxito alcanzado, se fusionó con la Sociedad Central de Arquitectos con el objeto de consolidar este campo disciplinar.



sobre los *dispositivos enunciativos* y la *presencia del sujeto en el discurso* –realizados por Ruth Amossy (1999), Émile Benveniste (1995), Patrick Charaudeau (2005), María Isabel Filinich (2013), Dominique Maingueneau (2002) y Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986)–, analizaremos los dispositivos enunciativos y la presencia del sujeto en el discurso. De este modo, estudiaremos, en cada uno de los textos seleccionados, la situación comunicativa, la situación de enunciación y el *ethos* (la presentación del sujeto de la enunciación). Todo ello, con la finalidad de echar luz sobre la noción de arte o sobre el tipo de arquitectura que la *Revista de Arquitectura* defendía.

Aspectos teóricos

A partir de la crítica realizada por Benveniste sobre la concepción instrumentalista del lenguaje (que propone Ferdinand de Saussure), se incorpora el problema de la subjetividad a la lingüística y se postula el rol del lenguaje en la constitución del hombre como sujeto. De esta forma, la subjetividad estaría íntimamente ligada a la posibilidad de construir discurso (carácter discursivo de la subjetividad).

No obstante, esta construcción de la subjetividad no se da sólo en el sujeto hablante o *locutor*, sino que también involucra al destinatario del discurso o *alocutario* (Filinich, 1998). Se plantea, entonces, la noción de *enunciación* para dar cuenta de la presencia del sujeto en el discurso. Siguiendo una vez más a Filinich, la *enunciación* consiste en un proceso de apropiación del lenguaje por parte de un *Yo* que apela a un *Tú* y que pone en juego los diversos aspectos de la subjetividad configurada por el propio discurso: el sujeto de la enunciación, la representación discursiva de la temporalidad, la reticulación del espacio, la actividad perceptiva y cognoscitiva del observador y la modalización del discurso. El *sujeto de la enunciación* es, entonces, según Filinich, causa y efecto del enunciado: es causa en tanto no existe enunciado sin el «acto inaugural» por el cual el sujeto se instala como locutor para apropiarse de la lengua y para dirigirse a otro (Benveniste, 1995); y es efecto del enunciado porque no está configurado de

antemano, sino que es el resultado de su propio ocurrir. Al igual que el enunciativo que se diferencia del sujeto o *emisor empírico*, el *sujeto enunciatario* también se diferencia del receptor real del enunciado. El enunciatario, como sujeto discursivo, es la imagen de destinatario que el enunciativo necesita formarse para construir su enunciado (Filinich, 2013).

Maingueneau diferencia y esclarece las nociones de *situación de enunciación* y de *situación de comunicación*. De este modo, define a la situación de enunciación –sobre la base de la teoría de Antoine Culioli– como un sistema en el que existen tres posiciones fundamentales: el *enunciativo* o primera persona: *Yo*;⁴ el *co-enunciativo* o segunda persona: *Tú*;⁵ y la *no-persona* o tercera persona.⁶ A raíz de esta definición, Maingueneau plantea la diferencia entre *situación de enunciación* y *situación de comunicación*. Mientras que la primera está ligada a una consideración del texto desde el interior, la otra implica considerarlo desde el exterior, es decir, desde la situación de discurso a la que el texto está indisolublemente ligado. Según Maingueneau, la *escena de la enunciación* o *situación de enunciación* está constituida por otras tres escenas: la englobante, la genérica y la escenografía.

Hemos visto que «la utilización de la lengua por un sujeto hablante implica, entonces y ante todo, la puesta en marcha de un dispositivo de enunciación» (Amossy, 1999: 1). El análisis de las huellas que el locutor deja –deliberadamente o no– en su discurso, es decir, de las marcas discursivas de la subjetividad, nos permite «la construcción de un *ethos* en la medida en que proyectan necesariamente en el discurso una imagen de la personalidad, de las competencias y del sistema de valores del locutor» (Amossy, 1999: 5).

Maingueneau sostiene que el *ethos* es la *presentación de sí* del sujeto de la enunciación, que articula la dimensión enunciativa

⁴ El Yo es el origen de las coordenadas enunciativas y el anclaje de referencia y de modalización del enunciado.

⁵ El Tú, en la situación de enunciación, se encuentra en el extremo opuesto al del enunciativo.

⁶ La no-persona o tercera persona responde a las entidades que se presentan como no susceptibles de asumir un enunciado, de hacerse cargo de un acto de enunciación.

con la argumentativa de un discurso. Todo ello nos permite, por un lado, desplegar el análisis del sujeto de la enunciación y, por otro, saber que el ethos se construye con la finalidad de persuadir. Al analizar el ethos del sujeto de la enunciación debemos tener en cuenta tres factores constitutivos: un *ethos prediscursivo* (lo que el o los destinatarios esperan del ethos del locutor), un *ethos dicho* (construido por el sujeto de la enunciación) y un *ethos sugerido o mostrado* a lo largo del discurso, a través de diversos mecanismos (Maingueneau, 2002).

Situación de comunicación

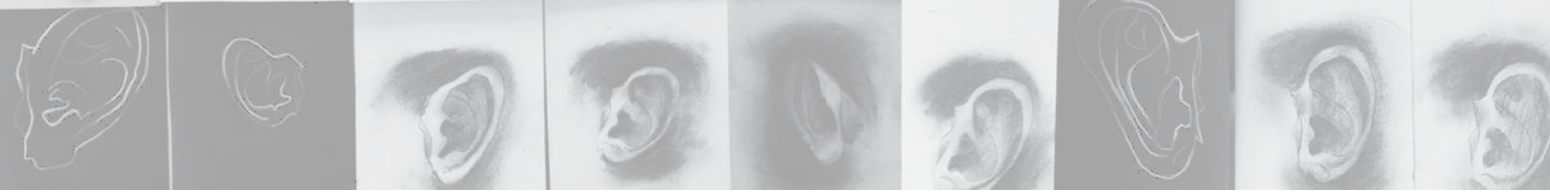
El editorial «Propósitos» manifiesta las intenciones de la Revista y supone una situación comunicativa no presencial. En esta situación, el locutor es la *Revista de Arquitectura* (como grupo o como entidad) que, a través de un dispositivo gráfico, está destinada a un *alocutario* interesado en temas de arquitectura y de urbanismo. Con una periodicidad mensual –y con una extensión de, aproximadamente, treinta páginas–, la revista contiene textos de arquitectos reconocidos de la Argentina, trabajos de la Escuela de Arquitectura, concursos y publicidad vinculada al campo de la arquitectura y del diseño (lo delocutivo). Encontramos, también, gran presencia de imágenes ilustrativas y una frecuente ornamentación de sus páginas, así como el uso de distintas tipografías con el mismo fin.

«Rumbos nuevos», el texto de opinión del arquitecto Alejandro Christophersen, aparece inmediatamente después del texto editorial, es decir, ocupa las primeras páginas, y no sólo acompaña, sino que profundiza o enfatiza lo expresado en este texto. Supone una situación comunicativa no presencial, en la que el locutor o emisor es complejo (*Revista de Arquitectura* + el arquitecto y artista plástico Alejandro Christophersen). El *alocutario* al que está destinado este artículo condice con el de la Revista. En cuanto a lo delocutivo, podemos decir que el artículo plantea que es el momento indicado para que el arte argentino tome nuevos rumbos para lograr un carácter nacional y propio.

El contexto mundial de ambos textos es bélico, un contexto de enfrentamientos entre grandes potencias mundiales o, como diría Eric Hobsbawm (2010), entre imperios. Según este autor, desde mediados de 1890 hasta la Primera Guerra Mundial (1914), la economía global experimentó una etapa de crecimiento y de prosperidad, y fue el trasfondo de la *Belle Époque* europea. Además, este período evidenció un fuerte contraste con la Gran Depresión de los años anteriores. En el libro *Historia del siglo XX*, Hobsbawm sostiene que las medidas tomadas por los diferentes países para salir de la Gran Depresión (1873-90), junto con el fortalecimiento de antiguas rivalidades políticas entre los estados y la competitividad económica entre grupos nacionales, favoreció el desarrollo del Imperialismo y la génesis de la Primera Guerra Mundial.

En cuanto al contexto nacional, se evidencia un acelerado crecimiento demográfico debido a los grandes contingentes inmigratorios y a la optimización del sistema agropecuario (refinamiento de los ganados vacunos y ovinos, y extensión de las áreas de cultivo de cereales). Se instalan y se mejoran los ferrocarriles y los frigoríficos; se experimenta un aumento de las exportaciones y, en consecuencia, crecen las inversiones en el área portuaria. En el ámbito social, se fortalecen otros sectores políticos, opuestos al tradicional conservadurismo nacional. La defensa de los intereses de este grupo se hace cada vez más difícil debido a la creciente fuerza del Partido Radical y a la del Movimiento Obrero, manifestada en las huelgas de 1909 y de 1910. Con el Centenario, se sancionan leyes de tipo social: la ley de Defensa Social y la ley Electoral de Sufragio Secreto y Obligatorio.

Con relación a este contexto nacional, la *Revista de Arquitectura* tuvo, como lo expresa Silvia Cirvini (2011), un papel muy importante en el proceso de constitución del campo disciplinar de la arquitectura: ésta adquiere una autonomía frente a otros saberes y a otras prácticas profesionales. Fundada por el Centro de Estudiantes de Arquitectura –quienes fueron apoyados por un grupo de estudiantes de Bellas Artes y de arquitectos protectores– esta revista es el primer órgano de información y de difusión de ideas con una producción conducida por estudiantes de arquitectura, con la colaboración de arquitectos y con una circulación también



orientada, en forma especial, a este grupo.⁷ Además, en este momento fundacional, la Revista tiene el apoyo y la concurrencia de otros campos de la cultura, como la literatura y las artes plásticas. A los arquitectos protectores se suman, entonces, importantes personalidades del campo de la literatura, como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones; del campo de la ingeniería, como Domingo Selva y Ángel Gallardo, e incluso, practicantes de las ciencias físico-naturales (Cirvini, 2011).

Situación de enunciación

En el caso del editorial analizado, la *escena englobante* o el tipo de discurso pertenece a la escena periodística ligada al campo disciplinar de la arquitectura. La *escena genérica*, que es impuesta por el tipo de discurso, al género editorial, mientras que la *escenografía*, que se construye discursivamente a lo largo del texto, puede caracterizarse como profesional, profética y seria. El *enunciado* está construido desde un *sujeto de la enunciación* anclado en la primera persona del plural, es decir, a través de una demarcación personal que remite a un «nosotros» como argentinos (en términos de Benveniste, persona «ampliada» o «expandida»). Sin embargo, este «nosotros» designa o incluye a distintas personas a lo largo del texto. En un primer momento, se refiere a todos los argentinos; en un segundo momento, hace referencia sólo a un sector de la población argentina: aquel que participa, activamente, en el campo de la arquitectura y, puntualmente, a los creadores de la *Revista de Arquitectura*.

Es claro que esta determinación personal está ligada a una determinación espacial: en el «nosotros argentinos» la idea de «ser argentinos» no queda limitada a nuestro territorio físico, sino que es incluida dentro de algo mayor, como herederos de la Edad Colonial y como personajes activos de la América subtropical. He

aquí una determinación espacial más amplia. Esta enunciación del espacio está marcada por el uso de *referencias anafóricas*.⁸ Éstas se diferencian de los *deícticos* por la localización del referente: si se encuentra en el texto, hay relación anafórica; si este referente está situado en la situación de comunicación inmediata, hay referencia deíctica (Charaudeau & Maingueneau, 2005).

En el editorial, entonces, si bien el *sujeto de la enunciación* no se refiere directamente al enunciatario (por el uso del nosotros inclusivo y de expresiones impersonales), le atribuye ciertos rasgos compartidos, como una idea de arte (o criterios estéticos) y (como plantea Kerbrat-Orecchioni) ciertas *competencias lingüísticas* (léxico y conocimiento de la lengua), *culturales* (conocimiento de la situación del arte en el país) e *ideológicas* (apela a que el enunciatario comparta un mismo sistema de apreciación y de valores sobre el mundo). En cuanto a la manifestación del tiempo en el discurso, podemos sostener que existe una concomitancia entre el tiempo enuncivo o narrado y el tiempo enunciativo o de la narración, lo que convierte a este discurso en un relato simultáneo (Genette en Filinich, 2013).

Con relación a lo anterior, encontramos que el enunciatario de «Propósitos» pivotea entre un presente enunciatario –que da cuenta de una realidad específica–, la expresión de acciones futuras y un futuro que refiere a deseos y a propuestas. De este modo, se caracteriza al presente como un momento clave para la formulación de una arquitectura –y de una Escuela de Arquitectura– nacional y original, que tenga en cuenta las condiciones geográficas y étnicas, y también el pasado (no todo el pasado, sino ciertos rasgos particulares correspondientes a la etapa Colonial). El futuro es, entonces, el momento en el que el arte y la técnica argentinos serán representativos mundialmente. Finalmente, el uso de conectores discursivos ayuda a la articulación de la argumentación, por medio de la cual se establece y se enfatiza en el papel de la *Revista de Arquitectura* como órgano responsable de la difusión de ideas «inteligentes y nobles» para la creación de un arte nacional (Alloa & Torres, 2001).

⁷ Si bien la Revista Arquitectura, creada en 1904, trataba temas similares, ésta no era específica del campo disciplinar de la arquitectura, ya que no dejaba de ser un apartado de la Revista Técnica, creada y dirigida por un ingeniero, Enrique Chanourdié (que también se declaraba arquitecto).

⁸ No hablamos de deícticos ya que ellos se refieren a una expresión en la que el referente es identificado a través de la enunciación misma de dicha expresión, opuesta a la referencia de tipo anafórico.

Con respecto al texto «Rumbos nuevos», vemos que tanto la *escena englobante* como la *escenografía* son las mismas que en el texto antes analizado, mientras que la *escena genérica* cambia, ya que este discurso pertenece al género de textos de opinión. Además, *enunciado* y *sujeto de la enunciación* se construyen discursiva y recíprocamente. Aquí, el *enunciado* está construido desde un *sujeto de la enunciación* anclado en la primera persona del plural, desde un «nosotros» como argentinos y como sudamericanos, pertenecientes a la cultura latina, que se opone a un «ellos» que remite a los países o a los pueblos europeos devastados por la guerra. Al igual que en el texto editorial, este «nosotros» designa o incluye a distintas personas a lo largo del texto. En un primer momento, refiere a un nosotros abarcativo o amplio: nosotros los argentinos; luego, se hará más específico: los argentinos vinculados al campo de la arquitectura; finalmente, casi llegando al cierre del artículo, el «nosotros» incluirá solo a una porción dentro de dicho campo disciplinar: los maestros o los personajes mayores. En este punto, el «nosotros» se diferencia de un «ellos» distinto: las nuevas generaciones de arquitectos que deben generar un arte nuevo, original y nacional. Esta determinación personal se vincula con la determinación espacial: el nosotros como argentinos, como sudamericanos y como latinos.

Como marcadores de la espacialidad, encontramos el uso de deícticos y de referentes anafóricos, es decir, el sujeto de la enunciación plantea un juego de idas y de vueltas entre una realidad exterior al texto y una propia de éste. En cuanto a lo temporal, hallamos el uso de un presente enunciativo –que da cuenta de una realidad específica en la cual está inscripto el sujeto de la enunciación– junto al subjuntivo imperfecto y al condicional simple –ambos expresan deseos o acciones futuras posibles–. Dicha realidad se presenta como un momento de inflexión en la historia, ya que «viene a redimir a una época de arte en decadencia» (Christophersen, 1915: 3), donde los artífices principales del cambio deben ser las nuevas generaciones de arquitectos.

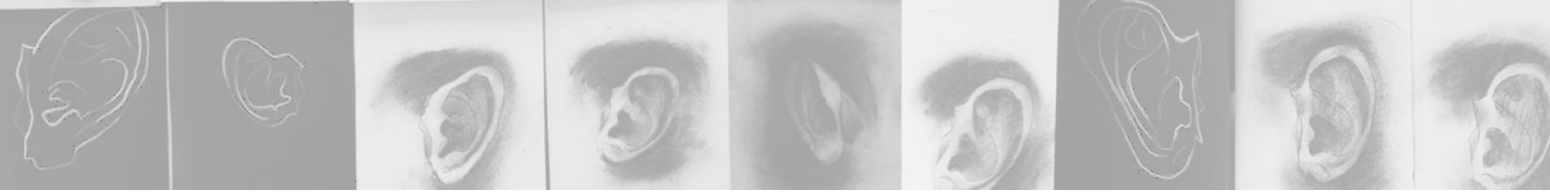
Como ocurre entre *enunciador* y *enunciado*, el *enunciatario* también se construye discursiva y recíprocamente con el *sujeto de la enunciación*, quien le atribuye ciertos rasgos compartidos, principalmente, una idea de arte –o criterios estéticos– y ciertas

competencias lingüísticas, culturales e ideológicas (Kerbrat-Orecchioni, 1986). Si bien en la mayor parte del enunciado no hay un enunciatario explícito (utilización de un nosotros inclusivo y de expresiones impersonales), hacia el final, hay un cambio en el «nosotros» que deja de ser amplio para referirse a los maestros o a las personalidades del campo disciplinar de la arquitectura que cuentan con una trayectoria. Este «nosotros» establece como «ellos» a los estudiantes de arquitectura que en este punto se transforman en enunciatarios explícitos a quienes se dirige el sujeto de la enunciación.

En síntesis, en el artículo de opinión, el *sujeto de la enunciación* se sitúa espacial y temporalmente para fundamentar su posición sobre una nueva arquitectura en la Argentina, vinculada a nuestras tradiciones y a nuestra idiosincrasia, al progreso moderno y al ejemplo del plateresco español. Esta argumentación es reforzada, también, por el uso de ciertos conectores discursivos y de otros organizadores discursivos que responden a una misma lógica argumentativa: el enunciatario relaciona dos acciones o hechos de manera que la realización de uno supone la necesaria realización del otro. De este modo, todo se encadena hasta llegar a una conclusión: el nuevo arte que debe nacer en esta parte sana del globo, debe ser fruto de las nuevas generaciones de arquitectos argentinos.

Ethos o presentación de sí

En el editorial, si bien los destinatarios previstos (es decir, los lectores de 1915) podrían no llegar a conocer el ethos previo del locutor (por tratarse de la primera publicación de la Revista), el hecho de que pertenezca al género editorial, dentro de una publicación ligada al campo de la arquitectura, induce a prejuicios que conformarían un *ethos prediscursivo* particular vinculado, quizás, a la seriedad y a la legitimidad. En cuanto al *ethos dicho*, podemos concluir que es argentino, estudioso, profesional y agente constitutivo del campo del arte. Se considera superior, ya que manifiesta pertenecer a un «ramo superior de la cultura humana» vinculado al arte. Por último, el *ethos mostrado o sugerido* es



asertivo (hace afirmaciones y no duda), ilustrado (evidenciado en el léxico), conocedor de la historia y de la arquitectura (habla de la Etapa Colonial) y positivista (Historia y Arte en términos evolutivos), por lo que entiende al arte como algo superior (engrandecimiento material e intelectual).

Podemos decir, entonces, que los rasgos morales e ideológicos que se sugieren a lo largo del discurso –o, en términos de Kerbrat-Orecchioni, las *competencias lingüísticas, culturales e ideológicas*– corresponden a un ethos vinculado a las ideas positivistas de Charles Darwin, Herbert Spencer y Hippolyte Taine, relativas al desarrollo y a la evolución de los pueblos, donde el arte, determinado geográficamente, supone un estadio superior de evolución, es decir, es propio de las sociedades civilizadas o de los Estados Nacionales. Dichas ideas, entrelazadas con una postura nacionalista, dan origen a un ideal de arte ligado al nacionalismo propuesto por Ricardo Rojas en *La Restauración Nacionalista* [1909] (2010).

En síntesis, a partir del *ethos* que el sujeto de la enunciación construyó discursivamente, podemos establecer que no sólo configura un tipo de subjetividad determinada –en este caso, una línea editorial determinada–, sino que también requiere de un destinatario que participe de ciertos valores y de saberes de ese sujeto y de una escenografía que va construyendo a lo largo del discurso para validarse progresiva y recíprocamente. Todo ello en función de que su construcción resulte confiable para, de esta forma, mantener su rol de garante del discurso que sostiene para generar confianza y acercamiento de los lectores, posibles compradores de la Revista.

Con relación al texto de opinión, al igual que en el editorial, el *ethos* de un discurso resulta de una interacción entre diversos *ethos*. En este caso, el *ethos prediscursivo*, si bien no puede saberse exactamente por ser la primera publicación de la *Revista de Arquitectura*, sí puede inferirse por tratarse de un artículo de opinión firmado por un arquitecto reconocido de la época, en el marco de una revista legitimada dentro del campo de la disciplina arquitectónica. De esta forma, podemos pensar que el *ethos prediscursivo* contemporáneo a la publicación estaba vinculado a la seriedad, al respeto y al profesionalismo. En cuanto al *ethos dicho*, vemos que se configura como parte de la sociedad argentina,

latino, estudioso, profesional y agente constitutivo del campo del arte. Se manifiesta cansado o harto de la arquitectura que predomina en la Argentina, fundamentalmente, del refinamiento del estilo francés del siglo XVIII, pero afín al plateresco español. Por último, del *ethos mostrado* o *sugerido* es asertivo, ilustrado, conocedor de la historia y la arquitectura (habla del arte de Egipto, del estilo francés del siglo XVIII y del plateresco español) y positivista (Historia y Arte en términos evolutivos: nacimiento, desarrollo y decadencia; determinismo racial).

En relación con lo antes descrito, los rasgos morales e ideológicos del enunciador que se sugieren a lo largo del discurso corresponden a un ethos vinculado tanto a las ideas positivistas, con las mismas particularidades que el editorial. De esta forma, el arte se vincula al desarrollo, a la evolución y a la adaptación al medio de los pueblos, es determinado geográficamente y racialmente, y supone un estadio superior de evolución, es decir, es propio de las aquellas sociedades civilizadas o con un grado mayor de evolución.

[...] todo lo ofreceríamos en holocausto una misión purificadora que viene a redimir a una época de arte en decadencia (Christophersen, 1915: 3).

[...] a ellos corresponde buscar esos rumbos nuevos inspirándose con sinceridad en las tradiciones del país, un arte que les hable de la patria, un arte que les recuerde cada detalle del clima, las costumbres y los materiales del suelo argentino (Christophersen, 1915: 4).

En síntesis, a partir del análisis de las huellas que el *sujeto de la enunciación* deja en el discurso, podemos decir que su *ethos*, fundado en conjunción con la escenografía que construye, configura un tipo de subjetividad determinada y, al igual que en el editorial, requiere de un destinatario que participe de ciertos valores y saberes de ese sujeto.

Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo hemos analizado los dispositivos enunciativos y la presencia del sujeto en el discurso, a través de

las huellas que el *sujeto de la enunciación* fue dejando. Como resultado de este análisis, establecimos puntos de contacto y de diferencia entre los dos textos abordados con relación al ideal de arte (de arquitectura) que buscaban establecer y difundir.

Si bien existieron diferencias, fueron sutiles, ya que en ambos discursos se postula que la Argentina y América en general, se encuentran en el momento indicado –en oposición a la situación crítica de Europa– para la formación de un arte nacional y original, con alcance universal. Coinciden en una idea de arte ligada a los principios tainianos y a las teorías nacionalistas de Ricardo Rojas (influenciado, a su vez, por varias corrientes ideológicas, entre ellas, el nacionalismo alemán de Fichte). La diferencia sutil que marcamos radica en la mayor o en la menor adherencia al pasado Colonial. Mientras en «Propósitos» existe una mayor reivindicación de esta etapa como parte de una tradición que se debe rescatar, en «Rumbos Nuevos» la valoración es distinta: si bien se reconocen ciertos valores en ella, no se la considera una fuente para la formación de un arte nacional, ya que la considera una «mala copia» del arte Europeo.

A partir de estas conclusiones, podemos inferir porqué en 1929 la *Revista de Arquitectura* no da cuenta de la visita de Le Corbusier a nuestro país, tan esperada y difundida por otros medios gráficos de la época. El proyecto modernizador que este arquitecto francés propone realizar en el Río de La Plata (su plan contempla al Paraguay y a Brasil), caracterizado por la racionalidad y por el depuramiento de las líneas en favor de un uso funcional del espacio, no encaja con el tipo de arquitectura por la que se lucha desde las páginas de la Revista, delineada desde su texto editorial.

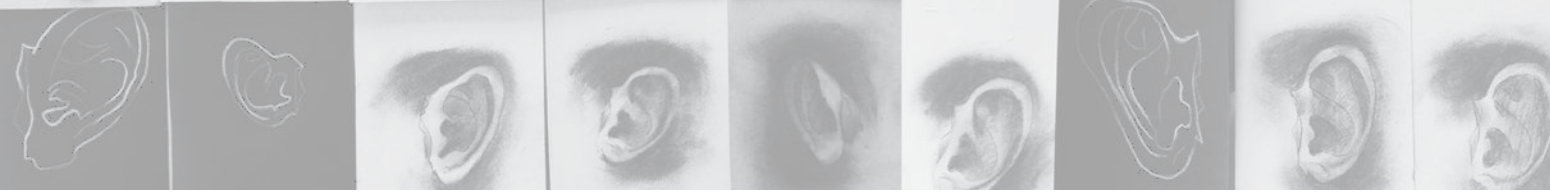
En 1929 la *Revista de Arquitectura* no sólo sigue lo expresado en 1915, sino que muestra nuevamente influencias de Ricardo Rojas, quien propone un arte *euríndico* (Rojas, 1924). Por este motivo, proponemos pensar la omisión de Le Corbusier como una forma de *silencio euríndico*, es decir, como una manera de resistencia o de combate.

Referencias bibliográficas

- Alloa, H. y Torres, S. (2001). *Hacia una lingüística contrastiva. Francés-español*. Buenos Aires: Comunicarte.
- Amossy, R. (ed.) (1999). *Images de soi. Ethos et identité verbale*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.
- Benveniste, E. (1995) «El aparato formal de la enunciación». En *Problemas de lingüística general II*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Burucúa, J. E. y Campagne, F. A. (1994). «Los países del Cono Sur». En *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*. Zaragoza: Ibercaja.
- Charadeau, P. y Maingueneau, D. (dirs.) (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cirvini, S. A. (2011). «Las revistas técnicas y de arquitectura (1880-1945). Periodismo especializado y modernización en Argentina». *Argos*, 28 (54), pp. 13-60.
- Filinich, M. I. (2013). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hobsbawn, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Kebrat Orecchioni, C. (1986). *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Maingueneau, D. (2002). «Problèmes d'ethos». *Pratiques*, (113/114), pp. 55-67.
- Malosetti Costa, L.; Siracusano, G. y Telesca, A. (1998). *Impacto de la moderna historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*. Buenos Aires: OPFYL.
- Rojas, R. [1909] (2010). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. La Plata: EDULP.
- Rojas, R. (1924). *Eurindia*. Buenos Aires: La Facultad.

Referencias electrónicas

- Centro de estudiantes de arquitectura (1915). *Revista de Arquitectura* [en línea]. Consultado el 28 de mayo de 2015 en <http://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revista_tecnica_III>.



Centro de estudiantes de arquitectura (1929). *Revista de Arquitectura* [en línea]. Consultado el 28 de mayo de 2015 en <http://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=Revista_Tecnica_III&pagenum=15>.

Christophersen, A. (2015). «Rumbos nuevos». *Revista de Arquitectura* [en línea]. Consultado el 28 de mayo de 2015 en <http://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revista_tecnica_III>.

Maingueneau, D. (2003). «¿Situación de enunciación o situación de comunicación?» [en línea]. Consultado el 25 de mayo de 2015 en <<http://es.scribd.com/doc/98809453/Maingueneau-D-2004-Situacion-de-enunciacion-o-situacion-de-comunicacion#scribd>>.

Cita recomendada:

Cobas Cagnolati, M. S. (2015). «La visita de Le Corbusier a la Argentina en 1929. Resistencia euríndica en la *Revista de Arquitectura*». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 41-49. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

IMPRESOS ARTÍSTICOS Y DIGITALIZACIÓN EN LA EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

Lorena Noemí Gago
loregago@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 11/04/2015 | Aceptado: 25/07/2015
.....

Resumen

En este texto se aborda el impacto que actualmente produce la tecnología digital en las producciones gráficas elaboradas dentro de la cátedra Grabado y Arte Impreso Básica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La prioridad será indagar acerca de la perspectiva pedagógica de los profesores y de su influencia en el trabajo de los alumnos con intervención de la computadora. Este recorrido nos lleva a pensar en las representaciones sociales que orientan las prácticas y los discursos estudiados.

Palabras clave

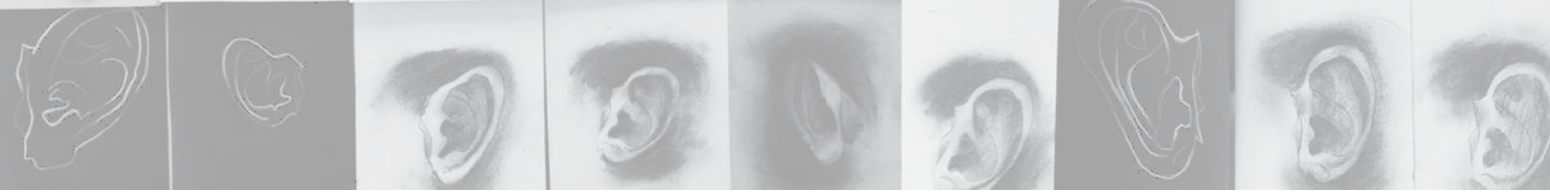
Impresos, pedagogía, tecnología digital, representaciones sociales

Abstract

This text describes the impact that digital technology is currently creating on graphic productions elaborated in the subject Grabado y Arte Impreso Básica of the Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [Etching and Printed Art, School of Fine Arts, National University of La Plata]. The priority is to question about the pedagogical perspective of the professors and their influence in the works that the students make with the intervention of a computer. This will lead us to think about the social representations that orientate the practices and discourses studied.

Key words

Printouts, pedagogy, digital technology, social representations



En la actualidad, diversos procedimientos ligados a la informática repercuten en las realizaciones de los estudiantes que cursan los cinco niveles del Taller de Grabado y Arte Impreso Básico de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En este artículo buscamos explicitar estas repercusiones al exponer resultados de la investigación denominada «Las herramientas digitales; aportes estéticos, técnicos y pedagógicos al Arte Impreso», dirigida por el profesor Horacio Beccaria.

Consideramos que la interdisciplina abona la posibilidad de interpretar la complejidad del lazo entre lo general (contexto institucional) y lo particular (sujetos). Diferentes disciplinas contribuyen a que podamos reflexionar sobre prácticas artísticas desplegadas en el ámbito universitario. La síntesis que aquí desarrollamos condensa la información obtenida por medio del trabajo de campo hecho en 2012, desde un tratamiento teórico-metodológico proveniente de la antropología. De acuerdo con los datos recabados a través de la observación participante y de la realización de entrevistas, hemos definido un conjunto de «núcleos temáticos» (Sautu, 2004). Estos núcleos temáticos son: la propuesta pedagógica desde el punto de vista de los profesores, los procesamientos de las imágenes hechos por los estudiantes, la clasificación técnica que puede hacerse de estas imágenes y la relación entre significantes y significados que hallamos en las producciones de los alumnos.

Los puntos centrales de la investigación a los que nos referimos surgen del enlace entre descripción e interpretación, abordaje etnográfico que nos aporta una mirada antropológica. Ruth Sautu explica que esta mirada, inserta en una perspectiva cualitativa, plantea la siguiente meta para el investigador:

[...] señalar el significado empírico que tiene una conclusión, patrón, afirmación; es decir el significado histórico y de la vida de la gente común y de las interpretaciones que ellos hacen de su vida. Simultáneamente consiste en establecer el significado teórico. Una conclusión-inferencia adquiere significado teórico cuando puede articularse con otros conceptos teóricos dentro del propio paradigma teórico-metodológico; es decir cuando contribuye a comprender otros conceptos, los amplía y especifica y a la vez es ampliado y especificado por ellos (Sautu, 2004: 55-56).

Para enriquecer esta manera de tratamiento de los datos fue sustancial, además, la apoyatura hallada en la sociología y en la pedagogía. Estas aproximaciones fueron complementadas con el análisis de obras, para el cual la decodificación de cada imagen estudiada tuvo la finalidad de indagar en la composición visual como manifestación significativa. Con esta intención tomamos aportes de la semiótica.

Pedagogía, didáctica de la enseñanza artística y aprendizaje significativo

Puede relacionarse el enfoque sobre la enseñanza de los docentes de la cátedra estudiada con el constructivismo. La materia se desarrolla con la dinámica de taller, que es considerada por los profesores como oportunidad para vincular el pensar y el hacer y como enlace entre lo grupal y lo individual. La práctica educativa se basa en los saberes de los alumnos y se hace énfasis en la producción de imágenes propias que superen estereotipos. Es importante el rol constructivo que la posibilidad permanente de transformación de la imagen cumple en el Taller. Si bien los alumnos parten, en algunos casos, de planteos visuales estandarizados, estos son guiados por los docentes en función de desestructuraciones y de rearmados. De esta manera, puede pensarse en los estándares visuales como oportunidad de «deconstrucción» (Derrida & Stiegler, 1998). En este sentido son trascendentes las conceptualizaciones de Ruth Amossy y de Anne Pierrot (2010) cuando afirman el carácter generador que puede desprenderse de una concepción positiva del estereotipo:

[...] el término estereotipo continúa generalmente designando una imagen colectiva cristalizada, considerada desde un ángulo peyorativo: el viejo judío avaro, la niña pura e inocente, el científico distraído. Con frecuencia, se lo asimila al cliché, cuando se insiste en su carácter trivial, su carácter automático, reductor. El uso vulgar coexiste con el uso erudito que va más allá de la cuestión de la falta de originalidad, para plantear en toda su profundidad la de las mediaciones sociales y la comunicación (Amossy & Pierrot, 2010: 34).

Las orientaciones didácticas que estudiamos explicitan cómo imágenes cristalizadas o estandarizadas (con una significación social ampliamente difundida) pueden ser tomadas como punto de partida para la creatividad, entendida como capacidad de producir signos visuales de manera innovadora. En este sentido, se concibe el impreso como instancia creativa, de experimentación. Se abordan tanto la bidimensión (trabajos planos) como la tridimensión (trabajos con volumen) en interrelación con la exploración para diversificar los dispositivos (estampas, páginas de artista, libros de artista, objetos, videos, etcétera). El dispositivo es definido por Jacques Aumont (1992) como el conjunto de los datos materiales y organizacionales que regulan la relación del espectador con la imagen. Por lo tanto, su variación intensifica desafíos constructivos y retóricos, y coloca al alumno frente a la exploración de diferentes resoluciones para integrar significantes y significados. Pero lo experimental no excluye la enseñanza del manejo de herramientas y de convenciones propias del grabado, vinculadas al oficio y al modo tradicionalmente legitimado para la presentación de estampas.



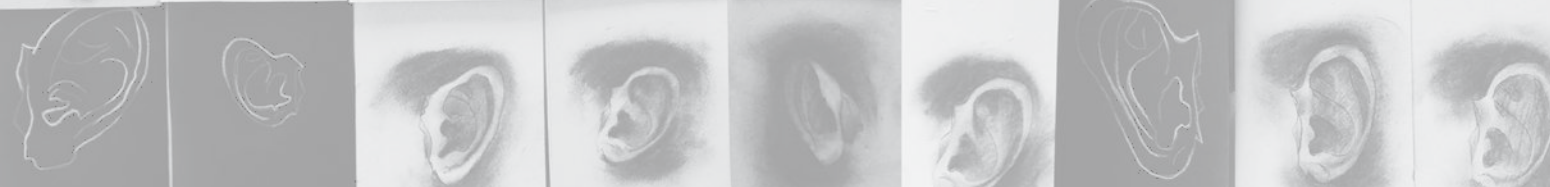
Figura 1. Obra de un alumno de Básica 3 (2012). Apropiación del diseño de un objeto que iguala, pero que uniformiza, el DNI. Electrografía, 21 x 29 cm

En las trayectorias universitarias que observamos, se generan espacios de diálogo para establecer criterios de selección de las propuestas plásticas de los alumnos y para ayudarlos a reflexionar sobre su potencial significado. Estas actividades, que se desarrollan en ciclos anuales de clases teórico-prácticas, son fundamentales como oportunidades para fomentar la originalidad. Esto coincide con una definición de la educación enlazada al constructivismo que hace José Gimeno Sacristán, retomando a Elliot Eisner. Al respecto, Gimeno Sacristán señala:

Si la enseñanza debe comenzar a partir de algún plan curricular previo, la práctica de enseñarlo no sólo lo hace realidad en términos de aprendizaje, sino que en la actividad misma se pueden modificar las primeras intenciones y surgir nuevos fines.

La enseñanza hay que verla no en la perspectiva de ser actividad instrumento para fines y contenidos preespecificados antes de emprender la acción, sino como práctica donde se transforman esos componentes del *currículum*, donde se concreta el significado real que cobran para el alumno (Gimeno Sacristán, 2008: 142).

Con respecto a la incidencia que tiene hoy en el taller el uso de la computadora, se toman como marco referencial los últimos cambios tecnológicos y su impacto sobre los modos de representación visual, que orientan a hacer convivir procedimientos manuales, fotomecánicos y digitales. Desde la perspectiva de los docentes, puesta de manifiesto en las entrevistas, los procedimientos manuales se relacionan, generalmente, con tratamientos tradicionales de la imagen; es decir, con el bocetado a través del dibujo y de la realización de matrices con incisión que se identifican con el grabado. Los procedimientos fotomecánicos están asociados con la participación de la luz en la elaboración de matrices y de impresos; dentro de las técnicas vistas en el taller se trata, fundamentalmente, del fotocopiado y de los procedimientos en los que intervienen emulsiones fotosensibles (como el *offset* y la serigrafía fotográfica). En tanto que la digitalización comprende, principalmente, el uso de la computadora, que introduce el escaneo, programas informáticos para la edición de imágenes y el recurso de probar distintas máquinas para la impresión, así como la utilización



de la fotografía digital. La fotomecánica y lo digital abren la puerta a técnicas sin incisión que son identificadas con el arte impreso.

Es preciso aclarar aquí, por un lado, el papel central de los *sistemas de impresión* en la organización curricular de los recorridos educativos que abordamos (Cátedra de Grabado y Arte Impreso, 2000). Estos sistemas se clasifican del siguiente modo: en relieve, en hueco, por estarcido, en plano, electrográfico y digital. Tal clasificación se fundamenta en la relación entre zonas impresoras y no impresoras para generar la imagen a partir de una matriz. A su vez, cada sistema de impresión incluye varias técnicas. Por otro lado, cuando mencionamos el *tiraje* hacemos referencia a un conjunto de estampas iguales que se numeran. La posibilidad de hacer tirajes se desprende directamente de la reproductibilidad que permiten las distintas técnicas del grabado y del arte impreso. La historia de las imágenes de impresas, que se empiezan a difundir masivamente en Occidente a partir del siglo XV y son impulsadas por la invención de la imprenta, es retomada por Walter Benjamin (1989) como parte de la exposición que hace de los cambios tecnológicos durante la historia y su impacto en la modificación de la función del arte. Al respecto, Benjamin explica:

En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo diecinueve. Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al agua fuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó, entonces, a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica (Benjamin, 1989: 19).

A partir de la aparición de la fotografía surgieron nuevas concepciones de la imagen artística que replantearon, esencialmente, la relación de las producciones plásticas con la mimesis o imitación del mundo concreto, que en su máxima

expresión se da en el naturalismo renacentista. La posibilidad de reproducción es una característica de la disciplina Grabado y Arte Impreso que, dentro de las orientaciones didácticas del Taller, es jerarquizada en nexos con la variación en lugar de limitarse a la reiteración al plasmar imágenes impresas. La transformación constante de las propuestas visuales planteadas en las matrices es incentivada cuando se pautan *operaciones gráficas*, que son acciones que se realizan al imprimir, como la superposición, la selección de fragmentos y la experimentación con el color, entre otras. En la actualidad, la búsqueda de mutación constante de la imagen se encuentra reforzada por los recursos digitales.

A partir de la detección de orientaciones didácticas como estas, trazamos la relación de las prácticas analizadas con el constructivismo. Ezequiel Ander-Egg (1996) sintetiza el carácter de la educación constructivista, cuyos lineamientos hallamos en los procesos de enseñanza y de aprendizaje que interpretamos. Al respecto, el autor señala:

Si el esfuerzo personal del educando para la construcción del conocimiento (que es una forma de hacer por sí solo), no puede ser sustituido por nadie, es evidente que no hay aprendizaje si el mismo sujeto no realiza una actividad autoestructurante para adquirir esos conocimientos y saberes. Consecuentemente con lo dicho, los alumnos deben estar motivados para realizar el esfuerzo necesario a fin de *anclar* la información dentro de sus esquemas de conocimiento que son los que definen su capacidad de interpretar la realidad y de actuar sobre ella (Ander-Egg, 1996: 292).

Desde una concepción similar, Paulo Freire (1980) plantea que el aprendizaje no puede ser ni completamente espontáneo ni totalmente dirigido, sino que es preciso que, para que sea auténtico, dé espacio a la libertad y, al mismo tiempo, al diálogo problematizador entre el educando y el educador.

Los procesamientos de las imágenes

En la muestra obtenida destacamos el trabajo a partir de la «apropiación» (Danto, 2006) de imágenes previas a las

realizaciones propias, provenientes de fuentes, como Internet, revistas, diarios y libros. Aduñarse y modificar imágenes con un significado y con una identidad determinada son acciones que un alumno entrevistado relacionó con las posibilidades tecnológicas que, en nuestra época, se desprenden de la existencia de Internet, y explicó que él acudía con frecuencia a sitios que contienen «imágenes en *stock*».

El protagonismo de Internet en la vida cotidiana se relaciona con una actitud de exploración constante que podemos pensar también desde las acciones de reciclaje y de navegación asociadas por Nicolas Bourriaud con la estética actual: «Ese reciclaje de sonidos, imágenes o formas implica una navegación incesante por los meandros de la historia de la cultura –navegación que termina volviéndose el tema mismo de la práctica artística» (2004: 15). Esto tiene relación con la problematización de las ideas de imagen múltiple y de imagen única, desde las cuales se piensan críticamente los parámetros de copia y de original. La convivencia entre la reproducción y la novedad tendió, en las prácticas objeto de estudio, a reforzar la incursión en lo novedoso; de ahí el alejamiento de la producción de tirajes. Al optar las consignas docentes por incluir rasgos del arte contemporáneo, se atuvieron a un planteo flexible, muchas veces surcado por la interpelación a fronteras disciplinares consideradas de modo estanco. Esta perspectiva, en relación con la tradición gráfica, plantea un quiebre con las convenciones del grabado, problemática que podemos vincular también con el pensamiento de Marta Zátanyi, quien plantea: «Cuando sucede una ruptura en el sistema de valores se genera un impacto sobre los saberes; todo nuevo saber demanda nuevos símbolos» (1997: 17).

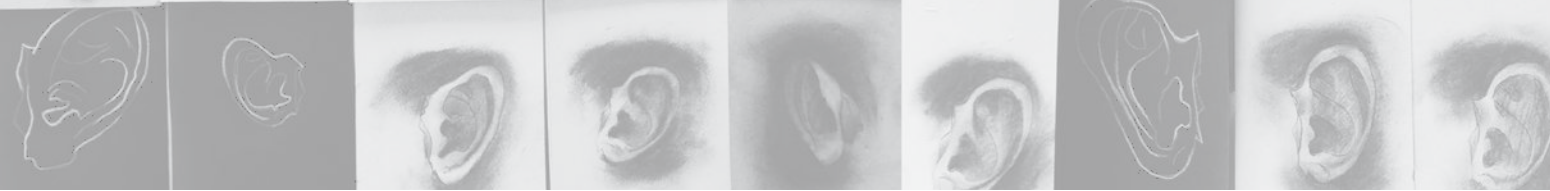
Actualmente, se esparce la discusión a partir de profundos cambios culturales en torno a la imagen plástica, sobre el estatuto del arte visual y sobre su modo de abordaje en el ámbito académico. Esto implica que los debates referidos a las funciones actuales del arte y sus esquemas clasificadores en vías de transformación atraviesan los cimientos legitimadores de una institución universitaria para la formación artística, como es la FBA. Pierre Bourdieu sostiene que «los sujetos sociales comprenden el mundo social que les comprende» (Bourdieu, 2012: 566).

De esta manera, hace referencia a «esquemas de percepción y de apreciación socialmente constituidos» que están investidos por propiedades simbólicas, convenciones que funcionan como basamento de las prácticas pero que son susceptibles de ser transformadas.

La subjetividad y la objetividad confluyen en los procesos creativos. Pero muchas veces el criterio sobre lo objetivo en el campo del arte se desdibuja y provoca desorientación. Por esto, surgen planteos como el de Mario Vargas Llosa, quien manifiesta que en el arte contemporáneo «no hay normas ni valores objetivos para medir la calidad artística» (Vargas Llosa en López Anaya, 2003: 293). Desde nuestro punto de vista, es preciso comprender la objetividad en relación con el imaginario colectivo, en el sentido de su fundamento en representaciones sociales desde las cuales se pueden atisbar definiciones sobre qué es el arte. Al respecto, Federico Schuster señala:

La objetividad presupone que hay objetos con existencia independiente, pero, al mismo tiempo, se expresa como relación con características especiales, en la que el sujeto tiene también un papel importante que cumplir (y de ahí surge uno de los límites fundamentales de la objetividad). Y si bien puede hablarse de una objetividad específica (objetividad 1) ella depende de la objetividad general (objetividad 2) en la que pueden incluirse el propio investigador (con su visión de la realidad y con las teorías que trae consigo), la situación y las condiciones en las que estudia una realidad dada o se realiza una experiencia, el estado de la ciencia de que se trate en dicho estudio o realización, el papel de la sociedad (o de una parte de ella) en la promoción y desarrollo de la investigación y en la evaluación de sus resultados (Schuster, 1990: 190).

Lo enunciado por Schuster sobre la mirada científica como construcción social se puede trasladar, también, a la perspectiva sobre el arte que, como todo campo de conocimiento, se desarrolla bajo condicionamientos materiales y representaciones sociales. El vínculo entre el sujeto y la cultura se gesta según una articulación entre las subjetividades y el orden establecido. Es decir que se trata de una relación que se sostiene sobre la base de una



tensión entre cambio y permanencia que atraviesa a la dinámica institucional cotidianamente.

Los códigos visuales como anclaje cultural de producciones artísticas impresas

En las producciones de los estudiantes se encuentran tratamientos diferenciados: digitales, fotomecánicos, por estarcido, grabados e híbridos. Predomina, en las realizaciones observadas, la *imagen híbrida*, que integra distintas técnicas. Este carácter intrínsecamente heterogéneo de las imágenes actuales fue convocado por una alumna cuando afirmó que «ahora no hay ninguna imagen pura». En este sentido la hibridación consiste en «estrategias de mixtura y de combinación de productos» (Bourriaud, 2004: 52). Por este motivo, la elaboración de composiciones por medio del *collage* es uno de los recursos utilizado con mayor intensidad en el arte contemporáneo. Estrictamente, *collage* se traduce como *encolado* y se define como «técnica por la cual se agregan al cuadro zonas “encoladas”» (Crespi & Ferrario, 1989: 17). Podemos decir, más ampliamente, que el término designa un modo de producción de imágenes en el que se combinan diversos fragmentos, con cualidades diferenciadas que se sujetan sobre distintas opciones de soporte (por ejemplo papel, tela, cartón, madera) y que pueden desarrollarse en el plano o en el volumen. Esto puede apreciarse en el registro de la tesis de grado de Mariana Cartolano:

Estas prácticas están inmersas en un entorno propio de nuestros tiempos, que es la *digitalización*. Al ser entrevistados, todos los estudiantes sostuvieron tener computadora y acceso a Internet en sus domicilios y utilizar el escáner y los programas que permiten la edición de imágenes en algún momento de sus procesos de trabajo. Los programas a los que recurrieron con mayor frecuencia fueron el Photoshop, el Corel Draw, el Paint, el Paint Net, el Illustrator, el Word y programas que configuran el funcionamiento del escáner. Para el uso de la computadora, más allá de las indicaciones dadas por los docentes, los alumnos consultaron tutoriales, modo de aprendizaje que con frecuencia ligan a las nociones de *prueba y error* y a la indagación *autodidacta*. Los supuestos más frecuentes

de los estudiantes respecto a los recursos informáticos fueron que hacen que la elaboración de la imagen sea más rápida y simple, posibilitan el registro de cada etapa del proceso de trabajo y hacen *montajes*, que, desde nuestro punto de vista, pueden concebirse como *collages* digitales. Además, vincularon estas características que encuentran en la digitalización con lo *nuevo*, con la *vida*. Al atender a estas representaciones encontramos que Diego Levis nos brinda un panorama global de la relación entre lo digital y el conocimiento humano, que ayuda a comprender mecanismos profundos que incentivan la incorporación de esta tecnología. Con relación a esto, Levis explica:



Figura 2. *Objetos de adoración* (2013), Mariana Cartolano. Diversos materiales y técnicas, como la sublimación sobre tela, permitieron pasar del plano al objeto

Las técnicas de comunicación y simulación digital constituyen la última etapa conocida de una amalgama hacia la que fluyen aspiraciones antiguas de recreación de la realidad, el milenario deseo humano de apropiarse de la llama de la vida, el deseo siempre renovado de exploración de territorios desconocidos y el deseo de controlar, reducir, hasta anularlos, el tiempo y el espacio (Levis, 1999: 17).



Figura 3. Objetos de adoración (2013), Mariana Cartolano. Detalle de tótems

Los supuestos de los profesores coincidieron con los de los alumnos al asociar los procesos de producción visual hechos digitalmente con la rapidez, y también señalaron que la computadora sirve especialmente para el bocetado, como una

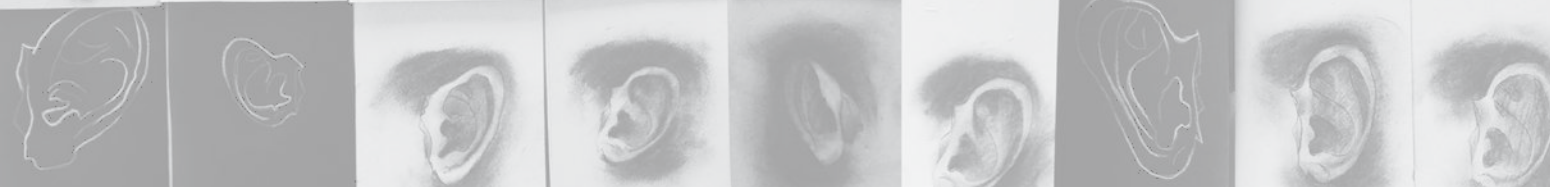
herramienta más que debe estar en función del lenguaje. En este sentido, si reconocemos que el lenguaje ordena lo real según leyes que permiten la representación (Carbajal, 1991) podemos afirmar la importancia de concebir la imagen digital como sujeta a códigos visuales. En este sentido, Nelly Schnaith sostiene:



Figura 4. Objetos de adoración (2013), Mariana Cartolano. Detalle de amuletos

Se puede hablar de los códigos de la percepción y de su representación visual, en las diferentes culturas, de los códigos del saber en la vida cotidiana según el contexto histórico, etc. En cada época los diversos códigos culturales mantienen complejas interrelaciones (Schnaith, 1987: 26).

La apertura que posibilita los saberes contemporáneos sobre las imágenes visuales hace que el grabado, identificado por la mayoría de los profesores y de los estudiantes con las técnicas más antiguas y con el trabajo manual, empiece a ser pensado, también, como arte impreso. Éste, que concebido desde la técnica es asociado a las *nuevas tecnologías* (fotocopiado, escaneo y edición digital), pensado desde la estética puede abarcar todas las operatorias que, por medio de la impresión, permiten construir significado. Con relación a esto, los profesores coincidieron en que cualquier procedimiento para plasmar impresos, más allá de la técnica, puede ser, en cuanto a su planteo formal y conceptual, tan actual como obsoleto.



La relación entre teoría y técnica en la formación de los alumnos

Lo conceptual, en relación con la técnica en las producciones de los estudiantes, puede tratarse, básicamente, sobre dos ejes. Por un lado, el de los contenidos o temáticas en conexión con los planteos formales de la imagen. En la Básica 1 y en la Básica 2 encontramos oscilaciones en la importancia otorgada a lo técnico o a lo temático. En la Básica 3 que, como dijimos, comprendió como núcleos las temáticas de la identidad y de lo público y lo privado, los alumnos indagaron acerca del nexo entre idea y forma, y se ejercitaron en la apropiación de los asuntos tratados. Con respecto a la Básica 4, hubo mayor integración entre temáticas y técnicas, y, así, se afianzaron los conceptos como motores de la producción. Finalmente, en la instancia de elaboración de la tesina de Licenciatura, encontramos una actitud de investigación teórico-plástica en función del desarrollo del propio pensamiento sobre la obra plástica proyectada.

En el marco de estas tendencias surgidas en cada nivel a partir de la interrelación entre docentes y estudiantes, seleccionamos obras realizadas por los alumnos para analizar sus facetas poéticas. Incorporamos una perspectiva semiótica que fue nutrida, en especial, por Helena Beristáin (1995) y Marian Cao (1998) para la definición de figuras retóricas que se incorporaron a la interpretación de las imágenes elegidas para su interpretación. En relación con el uso de la persuasión en el planteo de las imágenes, acordamos con el *Grupo μ* cuando delimita las figuras retóricas como «aquellas operaciones que persiguen efectos poéticos (en el sentido jakobsoniano)» (*Grupo μ* , 1987: 86). Al respecto, Roman Jakobson sostiene:

La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística (Jakobson, 1981: 348).

A esto agregamos que, si en el caso de una producción visual nos orientamos al análisis de su estructura formal y al significado

que de ella se desprende, entonces la representación plástica también es susceptible de identificarse con la función poética del lenguaje, aquella que atiende al modo de formulación del mensaje en un discurso.

Por su parte, Eliseo Verón (1993) hace énfasis en las condiciones productivas de los discursos como eje para analizarlos a partir de las huellas particulares desde las que se pueden describir características de su engendramiento o de sus efectos. Huellas que rastreamos en las operaciones o estrategias compositivas a las que recurrieron los estudiantes.

Por otro lado, estableciendo un segundo eje, advertimos que es incompleta la *articulación entre materias teóricas y prácticas*. La mayoría de los estudiantes no recordó contenidos vinculados al trabajo con bibliografía dada en asignaturas de la Facultad. Esta cuestión nos sugiere la necesidad de una planificación institucional que refuerce la conexión consciente entre conceptos y procedimientos en torno a la imagen visual en general y los aportes de la computadora en particular. Entendemos que para esto hace falta un diagnóstico sobre los obstáculos que encuentran los alumnos para el desarrollo de teoría en torno a sus producciones.

Conclusiones

Al focalizar los aspectos que vinculan la Cátedra de Grabado y Arte Impreso con el constructivismo, destacamos vínculos entre el pensar y el hacer que promueven, en las prácticas de taller abordadas, la experimentación y la innovación. Aquello que los sujetos implicados en esta investigación enseñaron y aprendieron enlazó singularidades con tradiciones. Comprendemos lo tradicional, en términos de Stuart Hall (2003), como una construcción cultural que debe leerse no como una reiteración incesante sino como prácticas donde lo establecido y lo cambiante se encuentran.

En cuanto a lo técnico, hallamos una naturalización en el uso de la tecnología digital, que se debe a su omnipresencia en la vida cotidiana. Esto genera la insistencia de los docentes en hacer su uso intencional y en fomentar su relación con códigos visuales.

Finalmente, al pensar el vínculo entre la imagen y el sentido en la contemporaneidad, coincidimos con la definición de la capacidad estética como posibilidad de «captar relaciones entre símbolo (la obra) y simbolizado (los objetos o conceptos a los que remite)» (Jullier, 2004: 90). A partir de esta delimitación de los signos artísticos, concebimos a la gráfica como oportunidad de construcción poética, como un puente hacia el significado.

Referencias bibliográficas

- Amossy, R.; Pierrot, A. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ander-Egg, E. (1996). *La planificación educativa*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- Bourriaud, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cao, M. (1998). «La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen». *Arte, individuo y sociedad*, Nº 10, pp. 39-62.
- Carbajal, E. (1991). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Cátedra de Grabado y Arte Impreso. (2000). «Grabado: un vacío disciplinar». *Arte e Investigación*, Nº 4, pp.56-61.
- Crespi, I.; Ferrario, J. (1989). *Léxico técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: Eudeba-Colihue.
- Danto, A. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J.; Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gimeno Sacristán, J. (2008). «El curriculum: ¿Los contenidos de la enseñanza o un análisis de la práctica?». En Gimeno Sacristán, J.; Pérez Gómez, Á. *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata.
- Grupo μ . (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Hall, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jullier, L. (2004). *La imagen digital. De la tecnología a la estética*. Buenos Aires: La Marca.
- Levis, D. (1999). *La pantalla ubicua. Comunicación en la sociedad digital*. Buenos Aires: La Crujía.
- López Anaya, J. (2003). *Ritos de fin de siglo*. Buenos Aires: Emecé.
- Sautu, R. (2004). *El método biográfico*. Buenos Aires: Lumiere.
- Schnaith, N. (1987). «Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual». *Tipográfica*, Nº 4.
- Schuster, F. (1990). «Los límites de la objetividad en las ciencias sociales». En Gaeta, R. y Robles, N. (Comps.). *Nociones de epistemología*. Buenos Aires: Eudeba.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Zátonyi, M. (1997). *Arte y creación. Los caminos de la Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Cita recomendada:

Gago, L. (2015). «Impresos artísticos y digitalización en la educación universitaria». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 50-58. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

LA PRÁCTICA IMPROVISATORIA EN LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

Manuel González

manuelgonzalezponisio@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 24/03/2015 | Aceptado: 07/07/2015

Resumen

Desacralizar el acto de improvisar le quita el mote de búsqueda espontánea, de momento mágico y único, y le da la posibilidad a quien lo transita de conocer las músicas desde perspectivas grupales e individuales donde la tradición es puesta en conflicto y la innovación relativizada. En este trabajo, entonces, se presentan los avances realizados sobre el concepto de *improvisación* y sus implicancias en los distintos procesos que se presentan en la música popular latinoamericana tanto en la producción como en su enseñanza.

Palabras clave

Improvisación, interpretación, música popular latinoamericana

Abstract

Demystifying the act of improvisation means taking out the spontaneous search, the magical and unique moment, and gives the one who goes through it the possibility of knowing the music from group and individual perspectives in which the tradition is a source of conflict and the innovation is arguable. Therefore, the advances made on the concept of *improvisation* and its implications in the different processes that exist in Latin American popular music, in its production as well as in its teaching, are described in this article.

Key words

Improvisation, interpretation, Latin American popular music

El siguiente trabajo presenta los avances realizados en la investigación que llevamos a cabo acerca de los distintos procesos que se presentan en la producción de la música popular latinoamericana. Puntualmente, abordaremos el concepto de improvisación y sus implicancias en la producción y en la enseñanza. La apertura de las carreras de licenciatura y de profesorado con orientación en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) abarca un campo de tradición incipiente dentro de la educación universitaria; es por esta razón que la inclusión de saberes específicos y de formas de acceso al saber musical necesita ser pensada en este nuevo contexto. La improvisación, así como la producción grupal o los procesos como tocar o sacar de oído, han tenido poco espacio en las academias de formación específica tanto en aspectos pedagógicos como investigativos, al tiempo que son prácticas habituales en aquellos que producen música popular en el contexto latinoamericano. Creemos, entonces, necesario ahondar en la definición de este concepto y redefinir su relación con los procesos de producción musical y de enseñanza.

Definiciones

El concepto de improvisación no es absoluto y varía según el contexto en que se presenta. No es lo mismo la improvisación de un saxofonista de jazz en una jam session¹ que la de un bombista que acompaña una chacarera en una peña². Las dos

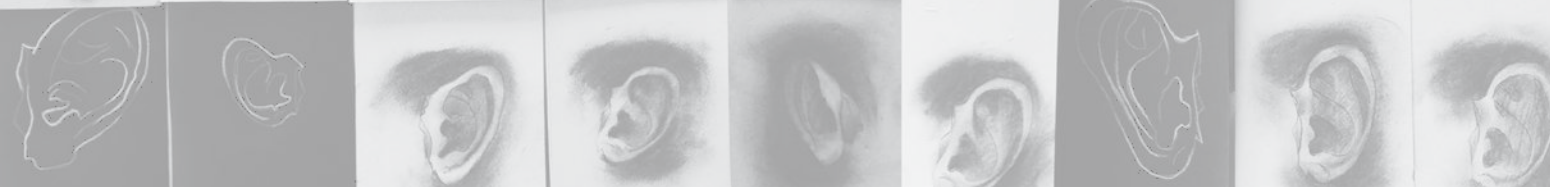
¹ Entendemos por jam session el encuentro de músicos en espacios públicos en los que se improvisa a partir de músicas relacionadas con el jazz, tales como canciones (definidas como estándares de jazz), blues u otras músicas afines. Generalmente, quienes asisten conocen el lenguaje de jazz y existe un repertorio común que la mayoría de los músicos conocen que sirve de punto de partida para tocar. Por lo general, cada músico tiene su espacio para improvisar en cada música abordada.

² Denominamos «peñas» a aquellos eventos donde se presentan grupos musicales con propuestas que generalmente apuntan a lo que denominamos, de manera genérica, «música folclórica», aunque podrían incluirse tanto el tango como la cumbia u otras músicas, dependiendo del contexto en que se desarrolle. Generalmente existe una oferta gastronómica y el público tiene un rol activo, principalmente vinculado al baile.

tienen aspectos en común: lo que tocan no está escrito, sino que está determinado por aspectos estilísticos o de género, y pueden tener distintos matices o cambiar totalmente según el contexto en que ellos producen. Cada músico puede tener un estilo propio, conocer un arreglo y aplicarlo con mayor o menor rigurosidad, acordar distintos aspectos con los músicos con los que va a tocar o, simplemente, contar cuatro (o tres) y comenzar. Sin embargo, no se trata de lo mismo.

Existe una diferencia en cuanto a la función que cumple la música en estos casos. Generalmente, las jam sessions de jazz apuntan a un público que escucha, aunque muchas veces funcione como música de ambiente. Por un lado, la música que se produce en peñas es tomada para bailar, con las implicancias musicales que esto conlleva, aunque ocurra en muchas ocasiones que el público escuche con mayor o con menor atención. Por otro lado, en la música popular latinoamericana muchas veces encontramos prácticas improvisatorias, que se diferencian de la improvisación entendida como un acto con alta expectativa de creatividad, ligada más a la idea de genio clásico-romántico que al proceso observado en distintos contextos de producción. Asimismo, la tradición del jazz se diferencia sustancialmente del folklore en cuanto a que existe un espacio claramente delimitado para la improvisación individual, aunque ésta sólo sea posible a partir de la interacción con el resto de los músicos. Volveremos sobre estos temas más adelante.

Más allá de que estas generalizaciones nos sirvan sólo para introducir el tema, existen implicancias relacionadas con la función que el arte latinoamericano tiene que resultan estructurales. Como propone Adolfo Colombres (2011), las obras de arte en Latinoamérica –como en gran parte del mundo– muchas veces tienen una función social y no exclusivamente estética. En su Teoría transcultural de las artes visuales, Colombres desarrolla los conceptos de arte y de estética y el intento por parte de la teoría del arte europea de tratar a todas las obras analizadas, incluso las de otros continentes, con los mismos cánones con los que se estudia el arte tradicional europeo, con un claro interés en mostrar la superioridad y la madurez de este último en relación con el arte periférico y, supuestamente, primitivo del



tercer mundo. Tomando la visión kanteana³ del juicio estético, Colombres el autor señala:

Kant, partiendo de la diferencia y no de la similitud entre el arte y la naturaleza, [lo] llamó juicio estético, caracterizado por el desinterés (categoría no sólo referida a lo utilitario, sino a la ausencia de otro tipo de interés intelectual ajeno, como puede tener, el historiador o el restaurador), su finalidad sin fin ni propósito y también su carácter de universal y necesario. Un objeto puede tener una función utilitaria, pero el juicio estético prescindirá de ella [...] El juicio estético es también, según Kant, esencialmente contemplativo, amoral y exento de todo pragmatismo (Colombres, 201: 241).

Las funciones sociales y rituales adquieren en este contexto un valor negativo y, sobre todo, no se establecen categorías pensadas para analizar expresiones artísticas con estas características. Desde esta perspectiva histórica, y teniendo en cuenta las cosmovisiones que representa, es que proponemos analizar el concepto de improvisación a partir del análisis comparativo de diversos autores, para luego contextualizarlo en la producción y en la enseñanza de algunas músicas populares latinoamericanas.

A partir de la definición de improvisación como forma de acceso al saber musical, tomamos las palabras de Eleanor Stubley (1992), quien considera que la improvisación es un acto único que se diferencia tanto del acto de componer como de ejecutar y la establece como una forma de acceso distinta. Esta definición le da a la improvisación un carácter particular y contradice la idea instalada en distintos ámbitos, tanto formales como informales, de que improvisar es componer en tiempo real.

Dave Matthews (2012) propone diferenciar la improvisación de la composición y de la interpretación. Al compararla con la composición señala que el compositor elabora un producto y el improvisador expone el proceso de elaboración. En palabras de Pablo Gianera (2011), la improvisación pone en primer plano

el acto que lo constituye. Para Mathews, el compositor tiene la posibilidad de modificar la perspectiva del tiempo, puede dejar de escribir o tocar unos días, comenzar desde tal o cual lugar, etcétera. Esta diferenciación es más nítida en la música de tradición académica, aunque también podría pensarse con relación a la música popular. En cambio, el improvisador, por un lado, trabaja inevitablemente sin estas posibilidades. Desde una perspectiva borgeana⁴ podemos decir que esto no indica una perspectiva del tiempo lineal; es decir, que el pasado y el futuro forman parte del presente y lo condicionan. Aun así, se trata del minucioso presente. Por otro lado, el improvisador comparte con el público su proceso de producción y puede modificarlo en vínculo con el contexto y así adquirir una perspectiva que el compositor sólo tiene una vez terminada la obra.

Mathews considera que la interpretación es más cercana a la improvisación. En principio, diferencia la interpretación de obras del período barroco de aquellas producidas a partir del siglo XIX, siempre en el contexto académico, donde existen especificidades cada vez mayores por parte de los compositores, y limita la interpretación a una decodificación cada vez más sofisticada. Podríamos hablar de intérpretes activos y pasivos. En este sentido, la categoría de intérprete activo se acerca bastante a lo que ocurre en muchos espacios de producción en la música popular latinoamericana. Tomemos como ejemplo la interpretación de La vieja por parte de Peteco Carabajal en el programa Encuentro en el estudio. Aquí vemos cómo la melodía pasa a ser un soporte sobre el cual el intérprete realiza variaciones, incluso con muchas licencias tanto desde las alturas como desde lo rítmico. Algo similar ocurre con el bombista que lo acompaña quien, a partir de una estructura preestablecida que le da el género, improvisa sobre el acompañamiento. Por el carácter de lo que se escucha puede especularse con que no hay un acuerdo previo a la producción: no hay arreglos o marcas acordadas.

³ Crítica del juicio, escrita por Kant en 1790, es considerada fundante de la estética moderna.

⁴ En su ensayo Nueva refutación del tiempo editado en *Otras inquisiciones* (1952), Borges hace un análisis de la concepción del tiempo tomando las ideas de Hume y Berkeley.

Por otro lado, sabemos que ambos tienen experiencia en prácticas de este tipo. Podríamos hablar de una interpretación improvisada o de una perspectiva improvisatoria. Queda claro que lo que ocurre en el ejemplo citado se diferencia sustancialmente de la interpretación en el contexto académico de las obras del período barroco. Por una parte, aunque no podamos saber con exactitud cómo se desarrollaba la interpretación en el siglo XVI, la escritura tenía un desarrollo importante y, en general, se tendió a un desarrollo en las alturas que la chacarera La vieja no tiene. Esto permite aprenderla de memoria fácilmente y el soporte escrito queda en segundo plano, si es que este último existiera. Por otra parte, lo que se respeta principalmente es la estructura formal y queda el esquema melódico en segundo plano, lo que les permite a los músicos tener puntos de referencia para cierres de frases. Es posible pensar que el hecho de respetar la estructura formal también se relacione con la coreografía de baile; aun cuando en este caso no haya nadie bailando existe una vinculación implícita. Finalmente, podríamos decir que, en general, el desarrollo rítmico queda en primer plano, sobre todo si lo comparamos con el desarrollo armónico.

Bruno Nettl y Melina Russell titulan su libro dedicado a la improvisación En el transcurso de la interpretación (2004), en línea con Matthews. El compendio de Nettl es, sin dudas, uno de los trabajos más importantes en relación con el tema. La propuesta de Nettl centra su atención en lo que sucede con la improvisación en distintas culturas, más que en buscar una definición única. Desde una perspectiva sociológica carga las tintas contra la mirada que la cultura occidental tiene de la improvisación. Se refiere a los cánones tradicionales europeos, a los que se suma a Norteamérica, y nosotros podríamos incluir en este perfil un sector del mundo musical académico latinoamericano, para quienes la improvisación se define como carente de planificación y de disciplina, como un arte menor o un oficio ligado a culturas foráneas. Este concepto contrasta con la rigurosa planificación que suponen las obras del acervo tradicional académico.

La perspectiva sociológica de Nettl describe un proceso por el cual la improvisación es valorada desde una posición dominante, noción compartida por Matthews. En línea con esta mirada, Silvia

Carabetta (2008) observa que las prácticas relacionadas con la música popular⁵ quedan fuera de la educación formal en los conservatorios de la provincia de Buenos Aires. Esta situación se reproduce en gran parte de las instituciones de enseñanza específica del mundo occidental. Tomando la categoría que utiliza Pierre Bourdieu (1967) de *habitus*,⁶ Carabetta asigna a los espacios de educación formal la capacidad de selección arbitraria de conocimientos y de actitudes, proclamadas como dignas de ser transmitidas, al tiempo que omite otras. Esta selección sigue el paradigma tradicional europeo que concede a la música de tradición académica un valor mayor al que tendría la música popular y, por lo tanto, sus prácticas.

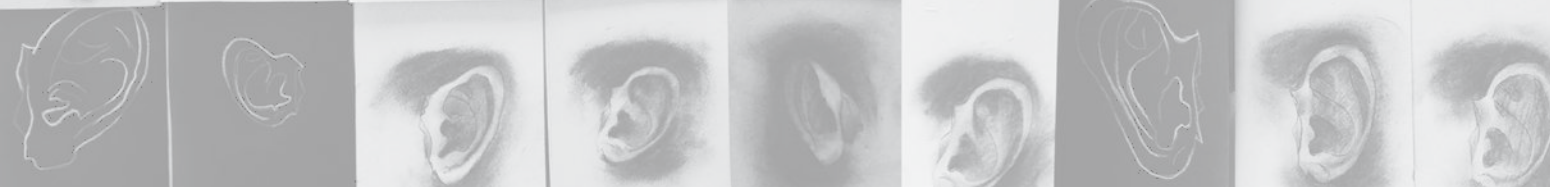
Adolfo Colombres es más tajante y plantea que el concepto de arte que impone la estética tradicional busca universalizar la mirada del arte través de procesos de dominación. Es universalizante. En relación con lo ocurrido en los distintos procesos de colonización por parte de las potencias europeas el autor señala:

No se trataba, en la mayoría de los casos, de una simple irradiación cultural adoptada libremente por el resto del mundo, sino de una acción dirigida a desvertebrar y a colonizar los sistemas simbólicos ajenos, pues ésta siempre fue un arma de fundamental importancia para cuanto pueblo se propusiera someter a otro a su hegemonía (Colombres, 2011: 367).

Esta mirada universal conlleva dos problemas con relación a nuestro tema. El primero es el hecho de no dar lugar a la improvisación como una categoría válida, como ocurre en el contexto descrito por Carabetta, por Nettl y por Matthews. Aun suponiendo que tenga sentido tomar una definición única y

⁵ La autora utiliza el término música popular sin diferenciar lo que ocurre en Latinoamérica de lo que ocurre en Norteamérica y en Europa.

⁶ La autora define *habitus* como un concepto bisagra que permite articular lo social y lo individual. El *habitus* representa la interiorización de las estructuras objetivas del mundo social a partir de las cuales el agente va construyendo un mundo de sentido común. Se define como un sistema de cognición y de evaluación, de percepción y de apreciación del mundo social y como un sistema de producción de prácticas sociales.



universal de la improvisación, ésta es desestimada. El segundo problema es que la idea de definición única del concepto de improvisación, como ocurre con otros conceptos aplicados a la música, sin tener en cuenta los contextos musicales y las distintas dimensiones sociales, resulta compleja. La experiencia realizada en la materia Introducción al Lenguaje Musical⁷ de las carreras con orientación en Música Popular nos da la pauta de que es necesario repensar las categorías tradicionales para abordar gran parte del repertorio de música popular latinoamericano.

Al retomar la revisión del concepto de improvisación consideramos las palabras de Derek Bailey (2010), quien plantea una línea similar a la de Mathews. En este caso, el autor hace referencia al concepto de composición instantánea como idea peyorativa utilizada por los detractores de su uso. Con relación a con la dicotomía improvisación-composición, Bailey propone la hipótesis de que los mismos improvisadores evitan decir que improvisan dada su carga social negativa. Al referirse al encuentro de improvisadores ocurrido en Ámsterdam en 1987, el autor cuenta que, luego de producirse una mesa de debate acerca de lo que significa improvisar, los participantes concluyen en que la improvisación no se diferencia en gran medida de la composición. Bailey entiende que este hecho se debe a que los improvisadores evitan exponer sus prácticas y las asocian a un concepto socialmente más aceptado, como es el de la composición. Finalmente, acerca de estas dos prácticas el autor establece:

Esta clase de generalizaciones suele ocultar, quizá deliberadamente, más que lo que muestra, pero ni siquiera cuando se la lleva al límite logra borrar la diferencia fundamental que hay entre la composición y la improvisación [...] La composición parece un fenómeno rarísimo, como una especie de herejía, tanto en el nivel práctico como en el teórico. La improvisación, en cambio, es un instinto básico, una fuerza esencial y vital, sin la cual nada sobreviviría. Como medios de expresión de la creatividad, son actividades difícilmente comparables (Bailey, 2010: 252).

⁷ Ver el programa de la materia Introducción al Lenguaje Musical de las carreras con orientación en Música Popular de la FBA de la UNLP.

Más allá de la valoración que establece Bailey de una y de otra práctica –que acaso no compartimos– es interesante tanto la diferenciación de los dos términos como el matiz que introduce acerca de la mirada por parte de los mismos músicos sobre de la improvisación, algo que también hemos percibido en entrevistas informales que realizamos a distintos músicos de la ciudad de La Plata. Quizás sea un reflejo de aquello que describe Nettl como la desaprobación del mundo occidental acerca de esta práctica.

Bailey también realiza una diferencia entre la improvisación idiomática y la improvisación no idiomática. La segunda hace referencia al free jazz y a las prácticas de improvisación libre ligadas a la música de tradición académica y contemporánea. La referencia al idioma tiene un claro sesgo estructuralista con el cual nos permitimos discrepar en algunos puntos. Estos enfoques adjudican a los objetos estudiados una estructura que parte de los elementos mínimos y simples hasta llegar gradualmente a la complejización de los mismos a partir de sus relaciones, lo que muchas veces deja de lado líneas divergentes y presta poca atención al contexto en que la música ocurre. Si bien el análisis estructural puede ayudarnos a establecer características generales, también puede vedarnos la posibilidad de entender cómo se desarrolla la producción en determinados contextos, aunque tampoco pretendamos darle al contexto un peso excesivo.

En este sentido, Arnold Hauser, citado por Daniel Belinche, establece que «todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente» (Hauser en Belinche, 2011: 44). El enfoque de Mathews se asemeja al de Bailey y propone un modelo discursivo para hacer referencia a la estructura que contiene cada proceso de improvisación. Mathews critica la diferenciación que hace Bailey y propone un modelo que engloba todas las prácticas improvisatorias.⁸ Lo interesante de Mathews es que no se detiene en el análisis estructuralista, sino que va más

⁸ Si bien Mathews acepta que existe una diferencia entre la improvisación libre y otras improvisaciones, critica el término no idiomático, ya que entiende que la improvisación libre ha adquirido rasgos estructurales. Así puede diferenciarse lo que ha ocurrido con el free jazz en Europa de lo que ocurrió en Estados Unidos, por ejemplo.

allá. Al referirse al marco formal, hace referencia a lo tradicional en relación con los géneros. Aquí la tradición suele entenderse como algo estático, contra lo que se opone la innovación. Mathews discute con esta idea y explica:

En ciertos círculos, el término tradicional puede entenderse hasta un eufemismo referido a un arte que se contenta con reproducir convenciones sin más. Pero la innovación no se produce en un vacío, tiene que producirse en relación con algo, y en las músicas tradicionales ese algo es la tradición en sí, que funciona como modelo discursivo sobre el que se improvisa. Así, estas músicas son cultas no sólo porque pertenecen a una cultura, sino porque tienen su propia cultura, y su público es culto porque entiende esa cultura (Mathews, 2012: 41).

La dicotomía tradición-innovación resulta fundamental para entender lo que sucede en la música popular latinoamericana. En este sentido, Santiago Romé (2013) propone como características de la música popular, por un lado, las predeterminaciones implícitas construidas socialmente, que estarían en parte exteriorizadas en los géneros musicales y, por otro, el protagonismo del intérprete, aunque su aporte no sea estructural. Es decir que el músico popular contribuye en sus producciones al colectivo, más que producir una ruptura individual. La música popular, atravesada por lo tradicional, produce cambios, pero estos son graduales y colectivos. Aunque no profundicemos en este tema ya que excede nuestro trabajo, diremos que los círculos a los que se refiere Mathews tienen una fuerte representación en los sectores tradicionalistas y conservadores en Latinoamérica, y el cambio y la innovación van en contra de sus propios intereses.

Finalmente, tomamos las palabras de Pablo Gianera, quien parte justamente del marco del que se nutre la improvisación en música popular. Al decir que pesa sobre la improvisación la superstición de la libertad inmoderada, también establece la relativa falsedad de este postulado y, citando al escritor Wystan Hugh Auden, propone: «Benditas sean todas las reglas métricas que nos prohíben respuestas automáticas, nos obligan a pensar dos veces, libres de las cadenas del yo» (Auden en Gianera, 2011: 1). Desde su mirada, enfatiza el marco por sobre el proceso de creatividad. Gianera

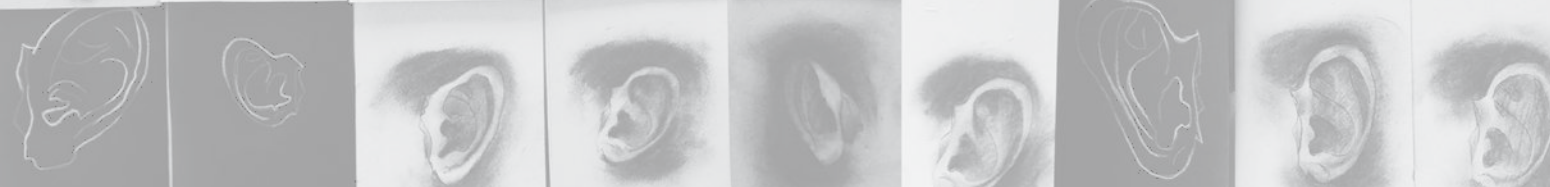
agrega que la verdad es que todo lo improvisado se subordina a la regulación de ciertas leyes tan ineludibles como deseables.

La improvisación en el contexto pedagógico

Al referirnos a la educación musical en espacios de formación específica de Latinoamérica nos encontramos con una valoración de las prácticas improvisatorias atravesadas por los paradigmas tradicionales. La mayoría de los conservatorios en Latinoamérica dejan de lado prácticas de producción propias de la música popular latinoamericana por diversas razones que ya hemos mencionado. Sin embargo, en la educación musical la improvisación suele asociarse por un lado al jazz y, por otro, al expresivismo.

La improvisación asociada al jazz y a sus subgéneros se aleja, en gran medida, de lo que sucede en la música popular latinoamericana. De gran expansión en el mundo y con una extensa variedad bibliográfica, el jazz ha avanzado en los espacios de educación musical ante la ausencia de propuestas alternativas dentro de la educación musical formal. El abordaje de la música popular con las categorías propuestas por la pedagogía del jazz⁹ dio respuestas rápidas frente al abismo en que se encontraba la educación musical y tuvo su explosión en los años ochenta. Pero, finalmente, mostró sus limitaciones, como era de esperarse, al abordar músicas pertenecientes a tradiciones distintas, aun cuando quizás tuviera algunos puntos de encuentro. A su vez, el jazz se alimentó de sus mitos, de aquellos músicos-genios que se destacaron y marcaron el rumbo. Esta idea se acercó definitivamente a la tradición romántica europea, al tiempo que dejó de lado lo que ocurría en ámbitos distintos al que transitaban estos referentes. Las categorías propuestas por la pedagogía

⁹ El epicentro de la educación orientada al jazz es la escuela de Berkley, la cual ha recibido un gran apoyo por parte del estado norteamericano y ha ganado espacios físicos y simbólicos en todo el mundo. Esto puede observarse en sucursales asociadas a la institución en distintos lugares del mundo, en su influencia en los planes pedagógicos de materias vinculadas a la música popular, en la aprobación por parte de los músicos populares que encontraron un plan sistemático para abordar tanto la producción como la educación formal e informal.



del jazz pueden analizarse desde la perspectiva de Colombres y Carabetta, de la misma manera que se lo hacen con la estética y enseñanza de tradición europea.

A su vez, la improvisación se relaciona, muchas veces, con la libre expresión del individuo. Esto tiene su raíz en la tendencia expresivista que se dio a partir de los años sesenta en la educación artística de gran expansión en nuestro país a partir de la década del ochenta. Como observa Daniel Belinche, esta tendencia marcó la educación artística en la Argentina. El autor la describe de la siguiente manera:

La sobrevaloración de la expresión libre, la generación de climas cálidos y contenedores en los que el alumno pudiera manifestarse sin ataduras, crearon las condiciones para la descalificación del docente y la enunciación de contenidos vagos y confusos. [...] Ser creativos, sensibles, vivenciar el arte y estereotipos por el estilo invadieron el vocabulario de los docentes durante años, sin poder precisar qué aprendizajes concretos resultan de estos postulados. La fantasía del artista indisciplinado, nocturno y bohemio, sensible e inestable, más cercano a la inspiración que al trabajo, encontró en este marco teórico su morada (Belinche, 2011: 165).

Encontramos aquí una relación directa con la mirada de la improvisación como un espacio lúdico carente de planificación y sin reglas claras, idea criticada por Mathews, Netti y Gianera. Llevado al campo pedagógico, el docente pasa a ser un moderador y su rol queda en una zona gris, sin un rumbo claro aparente. Desde esta perspectiva, la improvisación puede desempeñar un papel nocivo y desdibujar el rol del docente. Sin embargo, lo que ocurre en la producción musical poco tiene que ver con lo antes expuesto. Como vimos, existe una compleja red que atraviesa las prácticas improvisatorias que contrasta con la supuesta falta de disciplina o de marco de contención.

Desde una perspectiva pedagógica, resulta seductor un espacio que le permita al alumno explorar aquello que comienza a conocer. Sin embargo, también puede ser contraproducente la ausencia de elementos y de relaciones explícitas que permitan esta exploración. Belinche considera que «las consignas de la libre

expresión han resultado no menos paralizantes que las rígidas recetas del conductismo» (Belinche, 2011: 165).

Podemos establecer que es esencial para la improvisación en el contexto de la música popular latinoamericana conocer, en distintos grados de profundidad, los puntos de partida desde los cuales comenzar a producir música. Esto implica un estudio sistemático, tanto en lo individual como en lo colectivo, sin lo cual no tendría sentido proponer un espacio de improvisación. Por ejemplo, en una cuerda de candombe estudiar un toque de tambor de manera individual, sin el resto de los tambores, sin el colectivo, puede resultar inocuo con relación al sentido que cada uno tiene en relación con los otros. Aquí se presentan aspectos tímbricos y temporales que surgen de la interacción colectiva. Es por esa razón que una vez que se adquieren ciertas habilidades desde lo individual, hace falta un desarrollo en lo grupal. Una vez que comenzamos a conocer el marco, tiene sentido improvisar. Ahora bien, cuando se establece una situación de prueba y de exploración en un campo limitado, ¿puede hablarse de juego? ¿Hay un intento de sacar aquello que viene de lo más profundo de nuestro ser? Creemos que lo que se presenta es un espacio de exploración donde se ponen en juego las estructuras y sus líneas divergentes; la propuesta estética entra en conflicto con las estructuras y cada músico trabaja sobre ese conflicto.

Existen distintas tradiciones y marcos en la música popular latinoamericana. Sin embargo, podemos decir, que no hay grandes espacios destinados a la improvisación, sino, más bien, existen prácticas improvisatorias que se presentan en la interpretación tanto en los planos principales como en los acompañamientos. En general, encontramos elementos concretos que podríamos caracterizar como propios de la música popular latinoamericana. La austeridad y la repetición predominan en la escena. La concepción de lo rítmico es profunda y la superposición de acentos, habitual. Las tradiciones se mezclan, lo urbano dialoga con lo rural, lo masivo es puesto en conflicto con lo popular. El baile impone sus estructuras formales, la poesía las suyas, y desarticulan especulaciones estrictamente musicales. Sin profundizar en cada una de estas temáticas, entendemos que todas deben estar presentes en alguna medida cuando

abordamos una producción musical en este contexto, aun cuando elijamos omitir alguna de ellas.

Entendemos que tanto la producción grupal como la producción prescindiendo de la partitura o la improvisación son herramientas que podrían acercarnos a la música popular latinoamericana, a entender sus procesos de producción y a establecer criterio pedagógico-didácticos adecuados, asumiendo que la perspectiva pedagógica institucional implica siempre re-contextualizar el espacio de producción. Resulta, entonces, fundamental tener en claro el papel que desempeñan el género y la tradición en el contexto improvisatorio, entendidos estos como ámbitos no sólo musicales sino culturales, donde la poesía, el cuerpo y el baile adquieren un valor preponderante. Los conceptos de contexto y punto de partida en las prácticas improvisatorias reúnen a grandes rasgos aquello que entendemos como prioritario para abordar la improvisación en la música popular latinoamericana. Desacralizar el acto de improvisar le quita el mote de búsqueda espontánea, de momento mágico y único, y le da la posibilidad a quien lo transita de conocer las músicas desde perspectivas grupales e individuales donde la tradición es puesta en conflicto y la innovación relativizada.

Referencias bibliográficas

- Bailey, D. (2010). *Improvisation, its Nature and Practice in Music* [La improvisación. Su Naturaleza y su Práctica en la Música. (M. Pierou, traducción)] Ashbourne: Moorland Pub.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.
- Bourdieu, P. (1967). «Campo intelectual y proyecto creador». En Pouillon, J. y otros. *Problemas del estructuralismo*. Coyoacán: Siglo XXI.
- Carabetta, S. (2008). *Sonidos y Silencios en la Formación de los Docentes de Música*. Ituzaingó: Maipue.
- Colombes, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. La Habana: ICAIC.
- Gianera, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Debate.

Mathews, M. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones.

Nettl, B.; Russell, M. (eds.) (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Madrid: Akal.

Stubley, E. (1992). «Philosophical foundations». En Colwell, R. (ed.). *Handbook of research in Music Teaching and Learning*. Reston: mencl Shirmer Books.

Referencia electrónica

Romé, S. (2013). «¿Existe la música popular? Aspectos generales y debates en Latinoamérica» [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en <<http://www.mediafire.com/download/4q8jj8a06f9rq7f/CD+4+Congreso+2013.zip>>.

Cita recomendada:

González, M. (2015). «La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 59-66. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

POSIBLES CONTINUIDADES DE LA CONDICIÓN ROMÁNTICA

Gerardo Guzmán

cucoguzman@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 28/04/2015 | Aceptado: 11/08/2015

Resumen

El presente texto sitúa algunas continuidades de la condición romántica del arte del siglo XIX, especialmente, el musical, a partir de las nociones de subjetividad y de identidad vigentes en dicha centuria. La relación Sujeto-Estado, de implicancia nodal en la modernidad, permite establecer examinaciones y continuidades tanto en aquellas nociones como en las ideas actuales de arte, de artista, de obra, de materiales, de narratividad, de intérprete, de enseñanza y de público. El mundo neocapitalista, globalizado y posthistórico aporta novedades en la interacción, en la interpretación, en la circulación y en la significación de los bienes estéticos. Éstos generan interesantes tramas y tensiones con las excedencias de aquel mundo romántico.

Palabras clave

Romanticismo, subjetividad, sentimiento, continuidad, innovación

Abstract

This text establishes some continuities of the romantic condition of the 19th-century art, especially music, from the concepts of subjectivity and identity existing in that century. The relation Subject-Estate allows the examination and continuity of those concepts as well as the current ideas of art, artist, artwork, materials, narration, interpreter, teaching and audience. The neo-capitalist world, globalized and post historical provides with novelties in the interaction, interpretation, circulation and meaning of aesthetics goods. These generate interesting links and tensions with the romantic world.

Key words

Romanticism, subjectivity, feeling, continuity, innovation

El romanticismo del siglo XIX suele considerarse como el espacio tiempo en el que se condensan con eficacia y contundencia las introyecciones afectivas del sentimiento y la subjetividad del individuo occidental y moderno. La detentación de un estado racional/emocional –propio y casi paradigmático de la clase productiva e interpretativa centralmente burguesa de aquella centuria– espeja actualmente un corpus de posibles persistencias cognoscitivas y fácticas. Su origen se remonta al implantamiento estatal y burgués de cuño liberal, generado a partir de la Revolución Francesa y de la Segunda Revolución Industrial. Por éste, se promueven diversos procesos cimentados en juicios y en actitudes, a su vez, alineados y articulados en interesantes mismidades contemporáneas.

Se listan, entonces, dos posibles continuidades en procesos y en condiciones actuales, más allá del avance de omni-estados alcanzados por la lógica de los mercados globales (la actual zona Europa, por ejemplo): las lógicas de base de las políticas estatales, sociales y culturales (sujeto, derecho, trabajo, salud, educación, progreso, tecnología); y ciertos modelos epistemológicos y conductuales verificados en las concepciones artísticas, cristalizadas modélicamente en el siglo XIX (artista, obra, enseñanza, expresión, sentimiento, talento, examen, público, tópicos románticas).

El Psicoanálisis, por ejemplo (en tanto paradigma explicativo sobre el estudio supra histórico de la organización y del comportamiento psíquico), admite una gestación y un desarrollo que no es casual que se haya producido en el siglo del romanticismo. Como tal, resulta teñido por marcas burguesas y positivistas. Sin embargo, este modelo, atento y acicateado por las c(s)imas alienantes y complejas del psiquismo decimonónico, se hace cargo de la crisis manifiesta entre el hombre, la sociedad, la naturaleza y la libido.

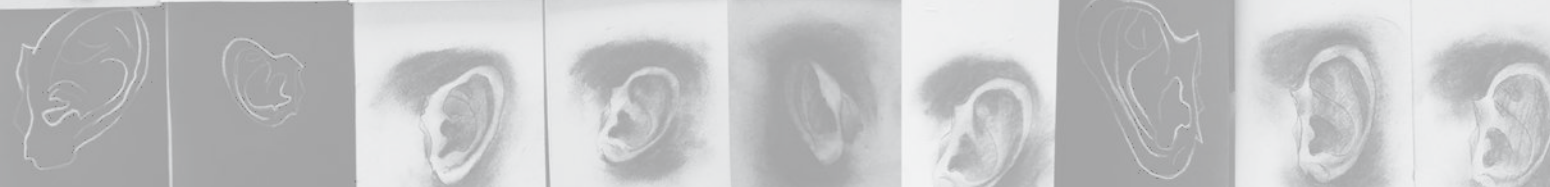
El paradigma moderno postula las ideas de evolución, de desarrollo y de progreso y acentúa una carga real y simbólica sobre la razón intelectual, en déficit de contenidos inconcientes y emocionales. Definitivamente, desde Freud, tal paradigma detona en numerosos frentes y bajo síntomas y experiencias críticas, y a menudo traumáticas. Éstas son arrojadas y reinstaladas, explicativamente, en un nuevo marco epistemológico.

El vigor y la validez del corpus psicoanalítico en la actualidad (más allá de reparos a su inserción y episteme totalizante, en un paradigma social que puede ser o vislumbrarse como marcadamente *otro*), refiere al hecho de que el estado fenoménico-psíquico del individuo romántico puede presentar, con un alto grado de probabilidad, las mismas condiciones aprehensivas y comprensivas de las circunstancias de vida que aun hoy se verifican en los propios seres pensantes, al menos, en aquellos alcanzados por las urbanidades más o menos hibridadas de nuestra habitabilidad contemporánea.

Los estudios sobre la música académica

En el campo más situado de la música y en los últimos tiempos, los tratadistas, los críticos o los músicos académicos abordan diversos contenidos de aquélla con una reinstalada atención y ponen énfasis en los niveles cercanos a una *estética del contenido*. A esto contribuye el aporte realizado por disciplinas y por líneas, como la Psicología, la Etnomusicología, la Hermenéutica o la Sociología, o los autores del Nuevo Criticismo. Dentro del campo bibliográfico específico, reingresan los estudios sobre tópicos que responden a criterios y/o a condiciones cuestionados en la aséptica concepción estructuralista de los años sesenta o setenta. Los conceptos de individualismo, sublimidad, vida privada, género, angustia, ritualidad, sentimiento, fantasía, genialidad, innovación, experimentación, originalidad, ensoñación, crisis, bohemia y rebeldía establecen un *ranking* habitual para el abordaje de los estilos musicales desde la modernidad, incluso, en artistas urbano populares contemporáneos y no únicamente para los relativos al arte romántico.

La investigación contemporánea sobre las artes musicales propone, a menudo, una especie de vuelta a la palabra por sobre la misma música, es decir, la atención y el uso de una lingüística ficcional o novelística de los eventos. ¿Qué pretende significarse con esto? ¿Una sospecha o abolición de los parámetros técnicos como ejes esenciales de los niveles productivos y explicativos? ¿Una refundación de la teoría? ¿La desaparición de la experticia y el



avance de una doxa generalizada en músicos y en historiadores? ¿El contagio de la música académica, de registros y de condicionantes de otros andariveles creativos o performáticos?

La historia—pactada hoy como un relato diversificado y fragmentado—, la imperativa vivencia de un mundo globalizado, la emergencia de los estudios relacionales, la duda por una identidad humana —fuerte, indómita y granítica—, ha generado en algunos casos, una conflictiva interpenetración y visibilidad de los niveles de lo público, lo privado y lo íntimo. Específicamente, ciertas continuidades de lo romántico, actuantes en nuestro cotidiano, como el valor sagrado de obras y de autores, y el respeto por tradiciones pedagógicas e interpretativas, vuelven a conectar a los individuos de hoy con un mundo que se presuponía casi mágico, a través de diversas estrategias personalistas y directas. Dicha sacralidad atribuida (no sólo) a los artistas románticos del siglo XIX, puede seguir vigente; en ciertos casos, destina a los artistas, las obras y la interpretación al umbral del rito reiterado e inmóvil a fin de cumplimentar más una liturgia que un juego. En esta línea, la Hermenéutica parece haber avanzado por sobre una semiología aséptica, dominante de las décadas pasadas.

El mundo actual, incierto en el borde de una era que parece declinar, tal vez reedita aquellos momentos históricos en los que el arte y los discursos en torno a él se vuelven naturalistas, emocionales, subjetivos y hasta decadentes, tal es el caso de los autores del Nuevo Criticismo o del polémico Slavoj Žižek.

Junto con las habituales ideas de glosa, de traducción y de deconstrucción, los procesos ligados a la revolución y/o a la evolución pugnan hoy por dialogar y por establecer acuerdos, como ocurría en el siglo XIX. Algunos circuitos productivos reestructurados sobre la base de una irradiada tendencia a lo figurativo, así como las emergencias de los sistemas políticos hegemónicos (que no sólo se resisten al cambio de los tiempos y de los derechos sociales, raciales e identitarios, sino que se aproximan a formas hipertrofiadas y aberrantes de su intrínseca estructura y de su funcionamiento), se muestran como posibles telones de fondo para esta manera actual de construir conocimiento.

Como sea, aquel estilo reinaugurado e indicado más arriba implica no sólo refundar una teoría de la cultura y del arte, sino dotar a ésta de la palabra y del concepto resignificado.

Esta mirada no obvia la adjetivación por sobre el sustantivo, no descrece del hálito inspirativo, no renuncia a la autobiografía, al drama, al contexto o al símbolo. Autor, intérprete y oyente se reensamblan en dichas redes idiomáticas secretas, a la manera de mutuos y de íntimos traductores. Técnica y semántica buscan, arduamente, constituirse como lecturas no opuestas, sino complementarias.

La música, al menos desde su estudio sistemático y académico, aunque también poético, se perfila nuevamente como una materia sonora depositaria y vehiculizadora de ideas expresivas, gestuales y sentimentales. En rigor de verdad, esta situación puede revestirse de ciertos equívocos y falacias a la hora de indagar y de establecer pautas creacionales e interpretativas —como ocurrió en el siglo XIX— respecto de los lenguajes y de los estilos anteriores. El discurso sobre la música romántica (y no sólo) que se presume en nuestro presente, se instala como tránsito narrante, macro o micro histórico, genérico o situado, público o privado, pero siempre formulado en el ámbito de una intersubjetividad. Por ello, requiere de no ser sonorizado únicamente con la misma música, sino relatado y convalidado con el andamiaje lingüístico, prelingüístico, corporal y relacional (Nattiez, 1987), (Tarasti, 1996), (Fridman, 2011), (Johnson, 2007), (Martínez, 2010), (Bourriaud, 2008). Esta condición del aparato y del dispositivo verbal, oral u escrito, define una de las marcas de nuestra contemporaneidad: aquella que indica al lenguaje, pese a sus equívocos y fracturas, como un elemento válido para contrastar y para equipararse con el también (siempre) connotado andarivel de lo estético.

Lejos está hoy la atribución de transparencia entre mundo, lengua y habla. En todo caso, los discursos artísticos juegan con el lenguaje una equivalencia epistemológica, a través de los intercambios de ambigüedades y de conflictos. Los mismos no se rechazan o no interfieren, sino que se aceptan como formas posibles de referenciar, en este caso, al arte en un contexto de actuaciones sociales plagada de desplazamientos diversos, de validaciones, incluso, de quiebres de pactos sociales genuinos como supone Jean Baudrillard (2007). Este crecimiento de la masa crítica atenta contra un romanticismo reinstalado. Sin embargo, no implica la atribución de romántico a cualquier manifestación, al menos de la tradición europea.

Los equívocos decimonónicos son soslayados, en parte, por los estudios de la música de los siglos XVI, XVII o XVIII, los cuales han establecido con mayor certeza o rigor, un estilo interpretativo propio. Si bien el concepto de expresión, de sentimiento o de pasión se encuentra validado en estas músicas (y aun sean estas alcanzadas por tópicos atribuidos como romanticismo, tales como el amor o la naturaleza), su pragmática se revela particular y válida para cada tiempo y estilo. Estas modalidades expresivas operan desde los estándares de la producción, la escritura musical, hasta la interpretación.

Los materiales musicales

Las vanguardias más radicales del siglo XX destituyeron, en buena parte, las nociones de representación, de regularidad métrica, de simetría y de tonalidad. En mundos periféricos territoriales y/o simbólicos a la hegemonía europea –y en algunas artes populares– estas nociones, lejos de transparentarse en una lógica equivalente, mantuvieron ciertas regulaciones sistémicas. Evitando dar cuenta con especificidad y con totalidad de las verificaciones posibles (acerca de elementos técnicos románticos activos en obras del presente o del pasado cercano), puede decirse que en muchas manifestaciones rurales o urbanas, por ejemplo de América, buena parte de la forma, de la armonía o de la métrica tradicional se alistaron como rasgos constructivos de primer orden, derivativos de aquel período.

La armonía tonal (en especial, la del romanticismo temprano o medio), ciertamente se encuentra vigente en el tango de los años treinta y cuarenta, en las especies folklóricas argentinas y en otras músicas urbano-populares, como la marcha brasileña o el vals peruano, las músicas mexicanas del centro del país, el bolero y otras especies caribeñas, algunos estilos del rock country, el jazz rock o ciertas músicas denominadas genéricamente «melódicas».¹

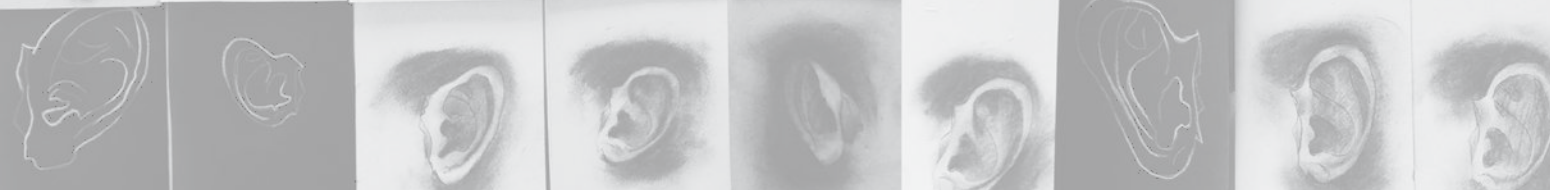
¹ Esta relación supone, no sólo, una regulación sistémica general, sino que proviene de la impregnación estética de tópicos literarios y musicales, atentos a establecer una correspondencia estilística entre el romanticismo y las líneas de producción específicas desarrolladas en América. Igualmente, esto ni implica la imitación estricta, sino la traslación a idiolectos específicos.

En especial, los conceptos de desplazamiento tonal hacia la dominante, las dominantes auxiliares, los descensos verificados en la región de la subdominante, los acordes de 7ma. disminuida, las cadencias o las progresiones y/o las secuencias, forman parte de estos repertorios. Las líneas melódicas también cursan un estilo fraseológico equivalente, principalmente, en algunas músicas urbanas o folklóricas. En estas melodías, la regularidad, la secuencia o la organicidad se advierten como rasgos recurrentes, así como los tipos de saltos melódicos, disonancias o diseños melódicos. Asimismo, las formas estróficas afines a las canciones europeas se verifican en estas mismas especies y géneros. A su vez, todas ellas se contagian de isocronías métricas en las ideas de compás, de fraseo y de articulación, pese a mostrar peculiaridades, como los conceptos de aditividad, de hemíolas o de compases equivalentes, determinantes, en muchos casos, de un género o de una especie popular.

Un rasgo, un material, resultan insuficientes para atestiguar una continuidad absoluta. Las sintaxis, las semánticas y las pragmáticas involucradas completan la ontología de una determinada obra o estilo. Por ello, el posible romanticismo (que también en ciertos casos puede constituir una adherencia a marcas del Barroco tardío) de las manifestaciones consignadas tal vez colapsa cuando se analizan sus datos particulares dentro de una totalidad de eventos, de circuitos y de alcances comunicativos. De hecho, y aun con otra significatividad, persiste algo que estructuralmente puede dar cuenta de un aspecto totalizante de lo romántico: el sentido del arte como nítida y superlativa expresión de sentimientos, la vigencia sustantiva de una expresión emocional por sobre un sustrato material.

Interpretación, tópicos y críticas

En los concursos académicos actuales de canto o de instrumentos prevalece la idea sacerdotal y romántica de los intérpretes por sobre la de *compositores divinos*, a los que deben devoción, lealtad y un servicio casi religioso y confesional. En estos casos, la subjetividad del intérprete es cooptada por las intenciones productivas de un



autor omnisciente y carcelario. El examen igualmente, suele reducirse a una exposición, no tanto de desempeños subjetivos como de una mimesis poética por la cual el ejecutante o el cantante se desprende de posibles intenciones propias, en favor de constituirse en una materia psicomotriz afectiva, prendada y raptada por la voluntad de un autor supuestamente inmóvil o un canon eterno e inmutable.²

Sin embargo, en otras circunstancias coyunturales o bien en proyectos sistémicos, se promueven modos comunicativos más abiertos, innovadores, cercanos, democráticos y dialoguistas entre los protagonistas del contrato comunicativo, nuevas indagaciones textuales y, asimismo, interesantes pactos interpersonales y colectivos entre compositores, traductores y destinatarios. Además, resulta interesante mencionar cómo en otros circuitos de la crítica y del gusto, particularmente en la cotidianeidad del término (y posiblemente como una herencia del *modo* francés o incluso español, de tanto predicamento en nuestras tierras), la concepción del vocablo romántico respecto al arte, a la moda y a la vida vincula su estatuto con el amor y con el romance; amor lánguido, angustioso o apasionado. Dentro de este universo, la tendencia latina ha sido una de las corrientes sociales y estéticas que más ha desarrollado una tipicidad potente, encarnada en folletines, en telenovelas, en estilos disímiles de diseñadores de ropa, en filmes y en músicas que, habitualmente, impactan sobre el llamado «gran público».

En estas manifestaciones –en las que se combinan además del amor, temáticas tales como una naturaleza pródiga, el calor, el Caribe, las noches de luna, las playas o una tendencia por momentos genéricamente kitsch– debería pensarse (más allá de posibles defecciones que podrían explicarse y “corregirse” en términos académicos) si las músicas de Luis Miguel, de Ricky

Martin, de Gal Costa, de Martirio, de Sandro o de Roberto Carlos, entre otros u otras, no se posicionan hoy como las verdaderas, las difundidas y las aceptadas *músicas románticas*, equidistantes de las propias de Beethoven, de Berlioz, de Chopin o de Schumann o, en todo caso, conformantes de un corpus distinto y autónomo.

Después de todo, también puede pensarse en que el romanticismo del siglo XIX encontró variados anclajes y equivalencias, a veces forzadas y posiblemente desnaturalizadas, en rastros del pasado medieval, en la caballería, en la naturaleza o en el universo exótico de Oriente. De la misma forma, las escuelas americanas nacionalistas pudieron hacer uso y abuso tanto de temáticas como de registros y de imágenes de dichos contenidos.

En otro orden, y en tanto importantes niveles mediáticos, de extravagancia, de bohemia, de inconformismo o como quiebres en la conducta social convencional, algunos músicos del jazz o del rock, incluso del tango, pueden ser considerados herederos y representantes de aquel supuesto narcisismo e irrenunciable individualismo de los músicos académicos decimonónicos. En estos artistas suele pervivir, por su propia actividad o bien por una atribución pública, la conducta y la emergencia de *lo romántico* como actitud inspirativa, extática, egotista, extremadamente comunicativa; por el contrario, retraída y sospechosa de la exposición pública o, en otros casos, desbordante y cercana a los extremos, ubicadas en el territorio de urbanidades más o menos complejas.

Conflictos infantiles, traumas, incompreensión, adicciones, estados psicológicos de inquietud, desórdenes emocionales, vidas agitadas, aventuras y desmanes amorosos y existencias a menudo tronchadas, perfilan un errático devenir vital, más propio de los artistas del siglo XIX que, por ejemplo, cualquier compositor atildado, prolijo, académico o preocupado por sus logros y por sus méritos profesionales de nuestro tiempo.

El aura impactante de estos ídolos, lo *glam* o lo *camp*, hacen pensar también en ciertas continuidades románticas en las que los niveles comerciales y mercantiles tienen una influencia altamente visible; este sería el relato correspondiente a los primeros grandes mediáticos del romanticismo: Meyerbeer, Paganini, Berlioz, Liszt, Wagner o Beethoven. No se habla aquí de axiologías, de

² El Concurso Chopin de Varsovia del año 1980, en el que participó el pianista yugoeslavo Ivo Pogorelich, se transformó en escándalo cuando éste abordó las obras del autor polaco con una libertad interpretativa extrema para los jueces. La anécdota es que uno de los miembros más relevantes del jurado, Martha Argerich (ganadora absoluta en 1965 del mismo premio), renunció (su voto elogioso contradecía al de sus colegas) y consagró al joven pianista rumano pese a haber sido eliminado en una de las rondas semifinales (Bellamy, 2011).

logros o de niveles de invención o deproducción, se señala la actitud artística implícita en el modo en el que los convenios performáticos y públicos parecen convalidarse o encabalgarse a los propios de la producción misma. Esta cuestión adquiriría una posible certidumbre toda vez que en los músicos recién nombrados convivían experticias creativas e interpretativas, tal como ocurre en muchos de los artistas populares de la actualidad.

Los criterios de narratividad

La novela o el cuento romántico se estatuyen como modos ejemplares y modernos de proveer de un discurso encadenado, continuo y referencial interno o externo del sujeto creador o lector. Los criterios de narratividad de la novela moderna son afines a la historia y su explicación o su señalización del mundo, su dirección, sus métodos y sus finalidades posibles. Por su parte, la ciencia espeja en sus dispositivos criterios (si bien formales) de implicancia discursiva.

Las artes visuales –desde la construcción de una retórica narrativa, la danza en su decantación argumental, el teatro centralmente argumentativo y la música, con el afianzamiento de la tonalidad– efectúan similares ejercicios y anclajes en una lógica procesual con características narrativas. El ir de un lado hacia otro de un modo lineal y deductivo o dialéctico, a través de diferentes procedimientos técnicos, proporciona a las imágenes acústicas o visuales una direccionalidad especial, propia y probadamente decodificable. Las diferentes vanguardias del siglo XX tendieron a derribar estos modos narrativos. Pero se restituyen en prácticas diversas, generalmente, presentes en manifestaciones urbanas genéricamente denominadas «populares» o «masivas», a menudo dependientes de prácticas mercantiles.

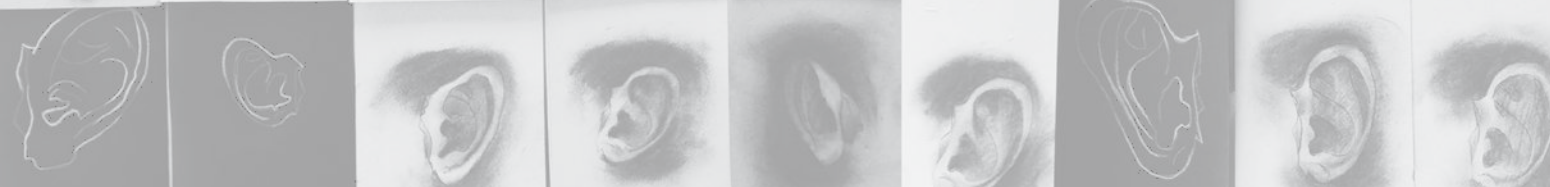
El cine, la radio, la televisión, los videojuegos, entre otros lenguajes y/o dispositivos, constituyen modos productivos y comunicativos marcados por la vanguardia y por la acomodación a modos discursivos más convencionales. Podría pensarse que cuando un determinado lenguaje adquiere o se embarca en una estética experimental, críptica o elitista, el mercado, la moda

o ciertas apetencias de los públicos propicia la existencia de lenguajes recuperadores de una narratividad que, ciertamente y aún con importantes modificaciones léxicas, parece una vez más resguardar comportamientos tradicionales. En este sentido, podrían mencionarse algunas continuidades románticas en el cine comercial afín a las sagas heroicas, mezclas postmodernas de héroes y de dragones, folletines amorosos contemporáneos o recreaciones de clásicos, como las novelas de Jean Austen, de Mary Shelley o de Bram Stoker, además de las recién mencionadas manifestaciones musicales románticas de nuestro tiempo.

Actualidad innovadora: algunas conclusiones

Ciertamente, en el mundo contemporáneo (y a partir del siglo XX) la noción genérica de red, la inconsistencia territorial absoluta y temporal de un determinado fenómeno cultural, su fruición, la nueva socialización y su significatividad dispersa, relativizan los niveles de acceso asociados, tradicionalmente, a tal o cual experiencia del poder mediático (Yúdice, 2007). Asimismo, las condiciones de desterritorialización, el avance de los conceptos de multiculturalidad, las movilidades rizomáticas, la introducción de las culturas originarias y conurbanas a las grandes ciudades, y la contaminación mediática y mercantil de formas y de géneros, desperfilan una idea genérica y de tradición principalmente europea que alimenta el concepto de *romanticismo*, en este caso, asociado a una cultura burguesa, aria y capitalista. Desde este, lugar la posible continuidad romántica antes señalada prescribe un extraño y vacilante valor. En efecto, su vigencia se promueve más que como un paradigma validado en la producción como una forma sistematizada, confortable y aprobada de continuidad procesual de los fenómenos culturales.

El concierto, el museo, el examen, el espacio áulico o la noción mostrativa y espectacular de los procesos culturales, en este caso estéticos y pedagógicos, se mantienen en su expectación, en su arraigo y en su usufructo social, y finalmente en sus resultados *románticos*, posiblemente por acceder o por aludir a circunstancias repetitivas, probadas en su supuesta eficacia comunicativa,



neuróticas y ritualistas en su ocurrencia, y garantes del circuito binario entre productor y destinatario. Estos hechos, altamente modernos en su concepción vectorial e histórica, pueden resultar andamiados, incluso en una impactante tecnología (en teoría opuesta a las nociones antes expuestas), pero no por ello dejan de mostrar indicios o marcas de la ritualidad propia del romanticismo.

En el caso de la música, aún las formas históricamente desplazadas o cuestionadas por los grandes mercados o *majors* (Yúdice, 2007) –en tanto su factura es considerada pobre y su adherencia a estratos culturales «vulgares y desclasados», como la cumbia y la música caribeña en general–, cobran una irradiación y un impacto mediático fulgurante (en este caso de modo también «oficial») que atraviesa fronteras culturales, aun las de las élites más cerradas y prejuiciosas. En ellas, la supuesta simplicidad de los códigos constructivos permite una rápida lectura y decodificación. Valor, moda, mercado, gusto. Una compleja red de factores concomitantes. En este tránsito las estéticas experimentales y vanguardistas parecieran caducar. La instalación de una nueva simplicidad, la utilización de la cita y el estilo genérico de la deconstrucción o los circuitos de red recién señalados, efectúan interesantes cruces idiomáticos entre estéticas y géneros pasados y presentes. De esta manera, el concepto *experimental* queda reducido a ciertos márgenes o bien se incluye en experiencias multimediales, donde la evasión de la narratividad convencional no performa tanto en los lenguajes particulares que integran el fenómeno como en la interacción innovadora del dispositivo tecnológico que los agrupa, los secciona y los rearma; tal es el caso ejemplar del video clip.³

Nuevamente, no se establecen aquí juicios o axiologías, salvo, tal vez, las correspondientes a las lógicas del mercado, por las cuales se coloca neuróticamente a lo innovador en el margen y a lo convencional y lo probado en el campo de lo redituable. En este

análisis, entonces, se examinan algunas posibles continuidades de un estilo de comunicación, de interlocución y de comprensión del mundo que puede ser categorizado con otros indicadores, aunque al mismo tiempo, puede pervivir en el registro de lo palpable.

Referencias bibliográficas

- Bellamy, O. (2011). *Martha Argerich*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Baudrillard, J. (2007). *El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fridman, P. (comp.) (2011). *Esto lo Estoy Tocando Mañana*. San Isidro: Grama.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martínez, I. (2010). «Música, Corporeidad y Prácticas de Significado: Vinculaciones entre la Reflexión y la Acción para una Ontología de la Música como un Modo Expresivo de Conocimiento». En Actas I Jornada de Reflexión Producción y Práctica Docente en Música. La Plata: Conservatorio Gilardo Gilardi.
- Nattiez, J. J. (1987). *Music and Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tarasti, E. (1996). *Sémiotique Musicale*. Limoges: Pulim.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas Tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Cita recomendada:

Guzmán, G. (2015). «Posibles continuidades de la condición romántica». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 67-73. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

³ Si hay, tal vez, un modelo cultural innovador que tiende a destituir las continuidades y las identidades de la modernidad es el proveniente de las redes diaspóricas culturales, constituidas alrededor y en directa oposición a los grandes mercados y estados. Tal es el caso de los formatos digitales, de las comunicaciones vía Internet, de las redes de transmisión global y anónima o del concepto de DJ.

EL CUERPO EXO-DISEÑADO

Julio César Longarzo

matriz@iwinds.com.ar

María Florencia Longarzo

florlongarzo@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Universidad Nacional de Noroeste de Buenos Aires

Argentina

.....
Recibido: 11/03/2015 | Aceptado: 22/07/2015

.....

Resumen

Si el diseño se expresa visual y materialmente en el contexto del consumo y se gestiona mediante lo que el consenso social, en un determinado momento de una determinada sociedad, define como gusto y motorizado por el deseo, nos interrogamos acerca de cómo debería ser el diseño para aquello que no es deseado. De este modo, en el trabajo se analiza la relación entre el diseño de objetos tecnológicos protésicos, dirigidos a sujetos con capacidades limitadas, la mirada antropológica del cuerpo y la deriva social que ello implica.

Palabras clave

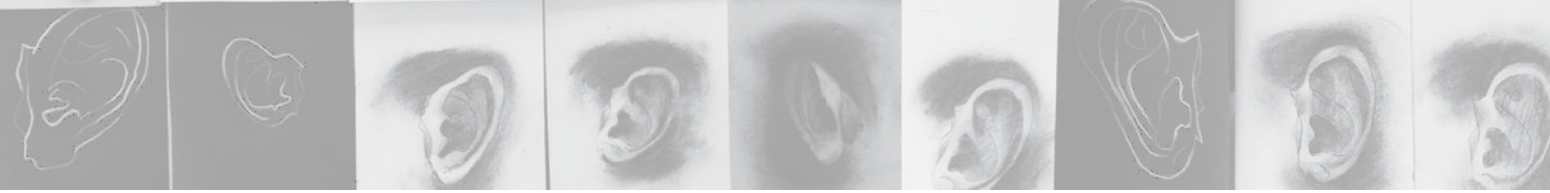
Diseño, estética social, inclusión, desarrollo, aplicación

Abstract

If design is expressed visual and materially in the context of consumption, as well as it is driven by the desire and is managed through what the social consensus defines as taste at a certain moment in a certain society, we ask ourselves about what the design would be like for that which is not desired. Thus, in this work we will analyze the relationship between the design of prosthetic objects, addressed to disabled people, the anthropological view of the body and the social adrift that it implies.

Key words

Design, social aesthetics, inclusion, development, application



El presente artículo forma parte de algunas reflexiones que derivan del proyecto de investigación «Diseño: del deseo al objeto ¿Cómo proyectar para aquello no deseable?», desarrollado por un equipo de integrantes de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La propuesta de análisis surgió a partir de la integración de distintas disciplinas del conocimiento que participan del proyecto, con un enfoque centrado en la innovación tecnológica, en el diseño de objetos protésicos y en los parámetros dominantes en algunos momentos de la sociedad dirigidos, principalmente, a la disminución cognitiva y a la discapacidad motriz en adultos mayores.

La investigación establece un recorte del universo social centrado en la población adulta, pero no deja de analizar, de manera sesgada y tangencial, aquellos casos en los que debido a accidentes cerebrovasculares, accidentes laborales y accidentes viales que, junto a las cuestiones relacionadas con los modos de vida –como obesidad, sedentarismo, patologías producidas por el uso de los nuevos artefactos con que se relacionan los individuos–, incrementan los números de sujetos con capacidades físicas disminuidas o movilidad limitada.

A la par del aumento sostenido de la esperanza de vida que se ha experimentado a nivel mundial, se agregan factores de riesgo ocasionados por las nuevas pautas culturales y por la vertiginosa rutina cotidiana. Esto resulta en un importante segmento social con secuelas y con impedimentos y, sumado al incremento de la población adulta, aparecen sectores sociales con limitaciones en el uso del espacio y del hábitat.

Las posibles miradas sobre el cuerpo

Se puede entender que el cuerpo es un tema de interés antropológico ya que pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre. En *Antropología del cuerpo* (2002) David Le Breton analiza cómo a través del tiempo se instala una concepción paradójica del mismo. Por una parte, se ve al cuerpo como soporte del individuo, frontera de su relación con el mundo y, por otra, como disociado del hombre al que le confiere su

presencia a través del modelo privilegiado de la máquina. El autor desarrolla reflexiones acerca de cómo el racionalismo científico que caracterizó la modernidad profundizó esta idea dual del ser humano. El cuerpo, en esta tradición, se concibe como un conjunto de estructuras orgánicas, alejado de su condición psíquica, espiritual, sociocultural y política; y regido por leyes generales que le garantizan su movimiento. Al respecto el autor explica:

Sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico, que éste encarna. [...] La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que los distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones de su definición y los modos de existencia que tienen en diferentes estructuras sociales (Le Breton, 2002: 7).

Específicamente sobre el cuerpo moderno, este antropólogo francés considera que pertenece a un orden diferente, que «implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos, consigo mismos» (Le Breton, 2002: 8). Para Le Breton, el cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto y rescata la idea de Durkheim donde el factor de individuación en colectividades en las que la división social es la regla. Con relación a esto, señala:

Nuestras actuales concepciones del cuerpo están vinculadas con el ascenso del individualismo como estructura social, con la emergencia de un pensamiento racional positivo y laico sobre la naturaleza, con la regresión de las tradiciones populares locales y, también, con la historia de la medicina que representa, en nuestras sociedades, un saber en alguna medida oficial sobre el cuerpo (Le Breton, 2002: 8).

En sociedades occidentales, entonces, el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción dentro de un sistema/estructura. Al considerar al cuerpo como un *signo*, entendemos entonces que está para alguien, para un interpretante. Si en la visión signíca peirceana el signo define al objeto, y si el

cuerpo es el signo del individuo, se deduce que el cuerpo define al individuo. Pero, para Le Breton, la condición humana es corporal, el hombre es indiscernible del cuerpo que le otorga espesor y sensibilidad de su ser en el mundo y la medicina se ocupa de la máquina humana, es decir, del cuerpo y no del enfermo, del hombre en su singularidad.

La visión semiótica del cuerpo puede establecer que las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma. Hablar de cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas significa referirse al saber anatómo-fisiológico en el que se apoya la medicina moderna y, además, implica suponer un consenso en torno del saber y de las prácticas subyacentes. Con respecto a esta última observación, Georges Balandier explica que se olvida lo siguiente:

Las sociedades nunca son lo que parecen ser o lo que pretenden ser; se expresan en, al menos, dos niveles; uno, superficial, presenta las estructuras oficiales [...] el otro, profundo, permite acceder a las relaciones reales más fundamentales y a las prácticas reveladores de la dinámica del sistema social (Balandier, 1993: 7).

El cuerpo rediseñado

«Desde siempre –o al menos, desde el momento en que los hombres han podido llamarse de tal manera– hemos vivido en un ambiente construido en parte por nosotros mismos.»

Maldonado, 1970

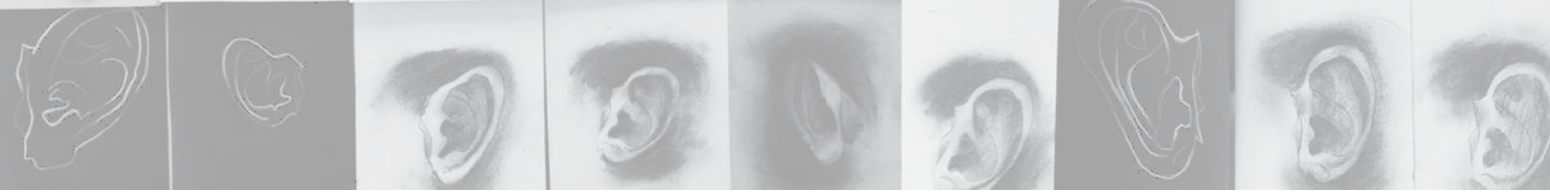
En la película de ciencia ficción *Alien* (1979), la teniente Ripley, protagonizada por Sigourney Weaver, se enfrenta a un monstruo utilizando una mezcla de máquina industrial y exoesqueleto. El 12 de junio de 2014, 25 años después de la película mencionada,

se inauguró el mundial de fútbol en Brasil, transmitido en vivo y televisado en todo el mundo, con una demostración única: un adolescente parapléjico se levantó de su silla de ruedas, caminó 25 metros y pateó una pelota de fútbol diseñada por Adidas desde el centro del campo de juego. Del mundial participan los futbolistas físicamente más aptos y lo financiaban grupos económicos multinacionales, por eso, el objetivo fue despertar el interés de posibles patrocinadores y demostrar los logros de la ciencia que posibilitan el acercamiento de oportunidades para las personas con impedimentos físicos. Esto fue posible por la ayuda de un nuevo exoesqueleto controlado por el cerebro diseñado por un equipo de más de cien científicos. El invento no es una novedad en lo que respecta a estos ensayos, ya que en gran parte del mundo se vienen haciendo experimentos con este tipo de instrumentos. Pero lo que sí resulta relevante es la magnitud que se le otorgó al suceso, ya que se lo eligió como el espectáculo deportivo más visto en el mundo para la demostración.

Por un desentendido en la transmisión en vivo, las cámaras sólo captaron dos segundos la caminata del exoesqueleto y esto repercutió con fuertes críticas negativas en los medios y en usuarios de las redes sociales. A partir de estos acontecimientos, es posible reflexionar sobre si están cambiando las representaciones sociales que se le asignan al cuerpo y cuáles pueden ser los aportes del diseño en estas nuevas representaciones.

Este proyecto, conocido como Walk Again Project (Andar de nuevo), ha sido recientemente adoptado por Brasil como una de sus mayores apuestas científicas de los últimos años. Su máximo responsable es el neurocientífico brasileño Miguel Nicolelis, quien trabaja desde hace años en la Universidad Duke de Estados Unidos. El Gobierno de Brasil quiso demostrarle al mundo que ese país no es sólo fútbol y samba y, por ello, financió el proyecto de Nicolelis en enero de 2013. Este instrumento ha generado esperanza en aquellos que se encuentran impedidos de movilizarse por sus propios medios, pero, a la vez, cierto reparo en este tipo de aparato, sobre todo porque sus cuestiones formales lo asemejan más a una herramienta industrial que a un objeto integrado al cuerpo que envuelve.

Irving Caplan, un británico de 55 años, emocionó a su hija cuando se puso de pie para dar un discurso durante su boda en



Inglaterra. Para lograr el emocionante acto, contó con la ayuda de un traje exoesquelético. «Es una pena terminar en silla de ruedas, estar a una altura diferente de los demás, pero poder levantarme y hablar para todo el mundo no tiene precio» (*Las Provincias*, 24 de septiembre de 2014). La noticia fue publicada por varios medios internacionales, como *The Times*, y levantada por *Infobae* en su edición *online* del 22 de setiembre de 2014. Caplan, quien quedó tetrapléjico tras romperse tres vértebras en octubre de 2012, utilizó un costoso traje de Rex Bionics manejado a control remoto, que le prestaron por el día, gracias a una colaboración entre la empresa y *Aspire*, una organización por los derechos de los discapacitados a la cual apoya desde hace años.

En los casos anteriores sobre el desarrollo de exoesqueletos, se entiende que toda tecnología aplicada a la mejora de la funcionalidad de las personas con algún tipo de insuficiencia debe ser integrada en el marco de comprensión de tales individuos, puesto que ya no se trata de erradicar una insuficiencia, sino de adecuar una herramienta a una determinada vivencia subjetiva de la propia discapacidad. Frente a este debate es que hay que preguntarse si es el momento para que el diseño haga su aporte en estas interfaces hombre-máquina.

De acuerdo con este complejo axiológico, se analizan cuestiones que confrontan el diseño como objeto de deseo frente al diseño para aquello que no deseamos. Tomás Maldonado en *Speranza Proyectuale* expresaba que «nuestra realización del mundo humano es inseparable de nuestra autorrealización humana. Hacer nuestro ambiente, en realidad, y hacernos a nosotros mismos ha sido filogenéticamente y ontogenéticamente, un único proceso» (Maldonado, 1970: 5-8).

La creación de formas útiles ha sido un hecho esencial de la modernidad racionalista para el progreso de la humanidad y este progreso se ha medido, históricamente, por la capacidad de creación de formas. Los métodos productivos, la revolución tecnológica, el aumento del consumo, exigen un rápido y permanente suministro de formas nuevas y novedosas que es, en la mayoría de los casos, de manera autónoma de los métodos de detección de necesidades. La búsqueda de satisfacción de deseos a partir de la validación y de la consolidación de pautas

estéticas sustentan los planes estratégicos, pergeñados en el buró mercadotécnico, apoyado por la prominente producción de formas que el diseño ha puesto en consideración en la moderna sociedad de consumidores.

Nos podemos preguntar, incluso, si todas esas herramientas que facilitan el acceso de los discapacitados al uso de elementos ultra tecnológicos no estarán, en lugar de ayudándolos a integrarse en un modo de actuación crecientemente imperante, imponiéndoles, por el contrario, como una manifestación más de la opresión social de la que son objeto; un patrón cultural que atiende intereses de la mayoría no discapacitada en el cual el uso de tecnología es sinónimo de normalidad, y que el sentido de su propia diferencia en cuanto discapacitado pasa, muy al contrario que por la integración en dicho uso, por el rechazo visceral como modo de reivindicación de su identidad (Ferreira & Rodríguez Caamaño, 2004).

Es decir, ¿dichas herramientas ayudan realmente a solucionar una dificultad derivada de la discapacidad o bien contribuyen a incrementar la exclusión social del discapacitado y evidencian que es diferente y que, por eso, ha de servirse de ortopedias tecnológicas? ¿Quiénes son los que están en condiciones de poder alcanzar este tipo de tecnologías? Teniendo en cuenta que este tipo de tecnologías aún se encuentra en estado de desarrollo y pruebas empíricas, no existen datos significativos que demuestren las incidencias sociales que su uso puede acarrear. En este sentido, es relevante interrogarse si los diseños tecnológicos de este tipo sustentan su desarrollo en estudios orientados a determinar las auténticas necesidades de la población a la que están destinados. ¿Existen diagnósticos que evalúen las consecuencias y/o impacto que genera la imposición de tales tecnologías sobre la identidad y sobre las dimensiones sociales de sus usuarios? Asimismo, ¿se conoce si los usuarios percibieron una mejoría en su situación gracias al uso de estas tecnologías?

La aceptación de que la discapacidad se constituye como un fenómeno social implica automáticamente que toda actuación demande un estudio que ponga en evidencia la particular sensibilidad, determinada por el contexto socio-cultural, con la que la van a recibir los sujetos a los que está destinada (Ferreira & Rodríguez Caamaño, 2006).

La discapacidad y el fenómeno social

La precariedad en la que se encuentra el colectivo de personas con discapacidad motora en la Argentina se evidencia por el hecho de que la gran mayoría de quienes lo integran no posee el certificado oficial de discapacidad, así como por las sustanciales diferencias con respecto a la población sin discapacidad en lo tocante al nivel educativo alcanzado. Cabe describir esa situación como de *vulnerabilidad social* (Ferrante, 2010). No obstante, tal situación no es homogénea: la experiencia de vivir la condición varía de acuerdo con la trayectoria social del individuo y, especialmente, con el carácter ascendente o descendente de la misma.

Las significativas diferencias en cuanto al nivel educativo entre las personas con discapacidad motora y las personas sin discapacidad en la Argentina son un dato significativo; no solo porque la simple deficiencia fisiológica no sirve como argumento explicativo –dado que la discapacidad motora no implica impedimentos intelectuales para la asistencia a establecimientos de enseñanza formal–, sino, más aún, lo es por el hecho de que el capital cultural institucionalizado es uno de los principales factores que determinan la posición de los individuos en el espacio social. Tal es el caso con la discapacidad. Es necesario analizarlo desde una perspectiva sociológica, que trate de reconducir adecuadamente el sentido que comúnmente se le atribuye a la discapacidad como fenómeno y, sobre todo, a la persona que la sufre. En este caso, el problema teórico se deriva de la primacía de una interpretación errónea de la discapacidad, según la cual ésta sería una insuficiencia atribuible en exclusiva a la persona discapacitada.

Cuando lo cierto es, sin embargo, que *discapacidad* es un término o un concepto que adquiere un sentido eminentemente cultural y que, como tal, depende del sentido asignado a otros conceptos culturalmente próximos, fundamentalmente a la idea que se nos impone de normalidad. Dicho de otra forma, la discapacidad no es una característica objetiva aplicable a la persona, sino una construcción interpretativa inscrita en una cultura en la cual, en virtud de su particular modo de definir lo normal, la discapacidad sería una desviación de dicha norma, una deficiencia, y como tal,

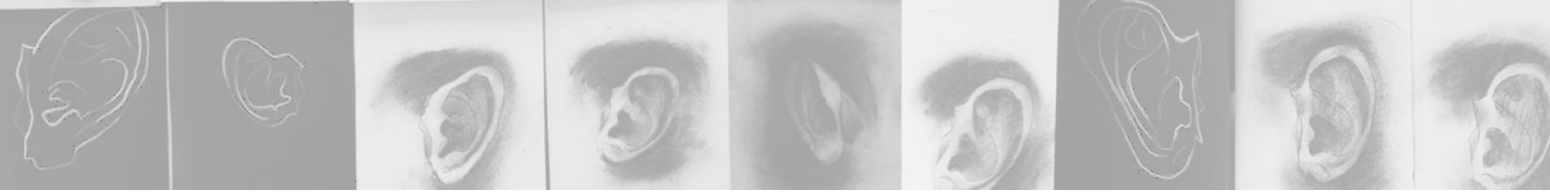
reducible al caso particular de la persona concreta que la padece (Ferreira & Rodríguez Caamaño, 2006).

A su vez, la situación de la disminución motriz-cognitiva no sólo conlleva la afectación del sujeto que la padece, sino que involucra en su afectación a la totalidad de la comunidad, dado que es causal de marginación social, laboral y productiva (se entiende que la capacidad de valerse por sí mismo e interactuar social y económicamente es una actividad productiva no necesariamente vinculada con lo laboral). Asimismo, son afectados por dicha condición individuos y/o familiares encargados de asistir al damnificado. Ellos también trasladan la sobrecarga y el estrés que provoca dicha situación a su propio campo social y productivo, y manifiestan una disminución en todas sus potencialidades.

El diseño, parte del proceso de institución social de las representaciones

Un análisis histórico y contextual puede establecer que el concepto moderno de diseño no tuvo una difusión generalizada en los países centrales hasta mediados del siglo XX. En América Latina, y especialmente en la Argentina, se instala el concepto en épocas más recientes (a pesar de que las primeras escuelas de formación sientan sus orígenes a principios de la década del sesenta). La idea de infundir las imágenes y los objetos de ciertos rasgos estéticos y funcionales como medio para atraer y para satisfacer las necesidades de consumidores y de usuarios está vinculada al desarrollo de lo que se ha denominado «sociedad moderna». Esta evolución fue acompañada como resultado directo de la expansión del mercado de productos de consumo y de la democratización del gusto.

La democratización del gusto a partir de la producción de objetos con diseño incorporado, que reemplaza lo que el trabajo artesanal en mobiliario, cerámica, vidrio, metal, ropajes, estampas y carruajes habían cumplido en muchas funciones en la vida de los miembros de clases con poder económico, actúa como indicador de decoro, como signo visible de la moda, el buen gusto y las aspiraciones de poder (Sparke, 2010).



A medida que la modernidad absorbe cada vez a más personas, el diseño, en tanto componente conceptual y visual de las imágenes y de los productos producidos en serie que acompañan la vida diaria de la gente, contribuye a darles sentido. Los productos, así como los ambientes artificiales, son formas organizativas visualmente perceptibles de un orden social y las repercusiones sociales de los mismos pueden someterse a un análisis crítico. Sin embargo, apenas se llegan a concienciar las relaciones de dependencia mediadas o establecidas por estas formas industriales, en la medida en que se presentan como fenómenos casi naturales, propios de una edad técnica y como el resultado de una productividad incrementada, como fenómenos. En fin, llegan a percibirse, aunque rara vez se comprenden desde una perspectiva de sus consecuencias sociales (Bourdieu, 2010).

Por lo demás, existe la convicción de que la composición de objetos técnicos constituye, asimismo, un problema de orden estético y, por ello, también cultural, cuya resolución habría avanzado sensiblemente en nuestros días si se la compara con la situación en épocas pasadas. No hay duda de que en la actualidad los componentes estéticos de los objetos desempeñan, a menudo, un papel más relevante en la competencia de mercado o en la esfera de consumo que en su mismo principio de construcción y en su valor utilitario.

Las estrategias para dar satisfacción, para mantener y para expandir el mercado de usuarios y de consumidores subsumieron la cuestión del diseño mediante su creciente importancia en la publicidad, en el marketing y en los puntos de venta, sustentado en la elaboración visual, como respuesta al deseo de los usuarios, lo que incorporó un mayor atractivo a los nuevos productos a la par de las innovaciones tecnológicas (Sparke, 2010). Con relación a esto, Zygmunt Bauman explica:

Las necesidades nuevas necesitan productos nuevos. Los productos nuevos, deseos y necesidades en la nueva sociedad líquida [...] advenimiento de una sociedad de consumidores, se distingue por un aumento permanente en la intensidad y volumen de los deseos. Este hecho genera una producción de bienes que salen con vencimiento fijo, una inestabilidad en los deseos y la insaciabilidad de las necesidades en

un corto plazo. Lo más factible, es que un objeto termine en la basura antes de haber dado alguna satisfacción a quien lo deseaba (Bauman, 2010: 52).

Juan Becerra en su artículo «Entre vidrieras, tentaciones y contracultura» (21 de septiembre de 2014) expresa que «no hay capitalismo de la necesidad –quien puede saberlo a esta altura– sino de lo superfluo, lo innecesario, lo frívolo y lo inútil». Ante esto, cabe preguntar, entonces, ¿cuál es la cultura social de la imagen y de los objetos destinados a aquellos usuarios donde el paradigma constructivo no es precisamente el deseo? ¿Hay una cultura social del producto destinado a usuarios que demandan una relación de dependencia con el objeto a tal punto que ven sublimadas sus posibilidades de comunicación, de desplazamiento y de realización? Aparte de las necesidades funcionales, ¿cómo son vividos los objetos realizados para esas franjas o grupos etarios con capacidades limitadas? ¿Existe un sistema donde dialogan significados, más o menos coherentes, de los objetos, destinados a usuarios con capacidades limitadas?

Entonces, ¿esto supone un plano distinto del sistema hablado del resto de los individuos, con estéticas discriminatorias? El plano tecnológico, como abstracción que gobierna las transformaciones radicales del ambiente, ¿opera como eje de generación que sublima la poética discursiva a un mero funcionalismo estructuralista? La concepción del *diseño* como práctica social estrechamente vinculada a la producción de la cultura material, ligada y relacionada interdisciplinariamente con otros saberes puede abrir otras puertas que posibiliten otro discurso en la producción de objetos destinados a usuarios con capacidades limitadas.

Conclusión

El desarrollo de *dispositivos inteligentes* (Norman, 2003), capaces de leer el pensamiento, de atender nuestros deseos, de cuidar a nuestros niños y ancianos, a las personas hospitalizadas e, incluso, al resto de nosotros, que cocinen y que hablen con nosotros, está en constante crecimiento en una industria que

cada día va por más. Estos instrumentos han generado esperanza en aquellos que se encuentran impedidos de movilizarse por sus propios medios, pero, a la vez, cierto reparo en este tipo de aparato, sobre todo, porque sus cuestiones formales los asemejan más a una herramienta industrial que a un objeto integrado al cuerpo que envuelve.

En este sentido, y dentro del marco del capitalismo industrial característico de la modernidad, el diseño dialoga en una doble relación entre la producción y el consumo. Pero el presente proyecto propone pensar en una relación entre necesidad, producción, consumo y apropiación subjetiva del objeto que contemple la singularidad del sujeto. Si el diseño se expresa visual y materialmente, sobre todo en el contexto del consumo, y se gestiona mediante la intervención del gusto, que sustenta la elección del consumo, es necesario hacer una revisión sobre la intervención que el diseño ha tenido y tiene, y sobre el modo en el que se formula e incide la elección de paradigmas morfológicos en el contexto socio-económico y cultural, cuando los destinatarios pertenecen a una franja etaria con limitaciones e impedimentos motrices, a una cultura y a una problemática diferente a la de los generadores de dichos productos.

Referencias bibliográficas

- Balandier, G. (1993). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Z. (2010). *Vida de consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bohigas, O. (1990). *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maldonado, T. (1970). *Esperanza Proyectuale*. Turín: Einaudi.
- Norman, D. A. (2010). *Diseño de los objetos del futuro. La interacción entre el hombre y la máquina*. Barcelona: Paidós.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y Cultura, una introducción desde 1900*

hasta la actualidad. Barcelona: Gustavo Gili.

Referencias electrónicas

- Becerra, J. (21 de septiembre de 2014). «Entre vidrieras, tentaciones y contracultura» [en línea]. Consultado el 20 de octubre de 2015 en <<http://pasado.eldia.com/edis/20140921/Entre-vidrieras-tentaciones-contracultura-septimodia1.htm>>.
- Ferrante, C. (2010). «El habitus de la discapacidad: la experiencia corporal de la dominación en un contexto económico periférico» [en línea]. Consultado el 20 de octubre de 2015 en <http://www.um.es/discatif/documentos/PyS/6_Ferrante_Ferreira.pdf>.
- Ferreira, M.; Rodríguez Caamaño, M. J. (2006). «Sociología de la discapacidad: una propuesta teórica crítica» [en línea]. Consultado el 20 de octubre de 2015 en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/13/ferreiracaamano.pdf>>.
- Las provincias (23 de septiembre de 2014). «Un tetrapléjico se levanta para dar un discurso en la boda de su hija gracias a un traje robótico» [en línea]. Consultado el 20 de octubre de 2015 en <<http://www.lasprovincias.es/sociedad/201409/23/tetraplejico-levanta-para-discurso-20140923175613.html>>.

Cita recomendada:

Longarzo, J.C.; Longarzo, M. F. (2015). «El cuerpo exo-diseñado». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 74-80. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

LA BELLEZA DE LA SOMBRA

Alejandra Maddonni
amaddonni@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 17/07/2015
.....

Resumen

Este trabajo aborda una aproximación al estudio sobre la sombra en las artes visuales como tema, motivo y discurso estético. Se intenta mostrar cómo, a lo largo de la historia, la sombra ha ganado autonomía a partir de la gradual valoración de sus cualidades narrativas. En este sentido, su vínculo con lo siniestro aparece con fuerza durante el Romanticismo, período durante el cual también surge lo sublime como categoría estética. La sombra en el arte abandona, de a poco, su rol complementario respecto a los efectos de la luz para adquirir una poderosa carga significativa propia. Su relación con el sujeto referente la muestra como el doble que nos presenta el otro lado del ser y, en otras ocasiones, como signo indicial de un cuerpo iluminado.

Palabras clave

Cuerpo, sombra, silueta, arte

Abstract

This work deals with the study on shading in visual arts as subject, purpose and aesthetics discourse. It is intended to show how, throughout history, shading has gained autonomy from the gradual valuation of its narrative qualities. In this sense, its bond with the sinister has a strong presence in the Romanticism, a period when the sublime also appears as an aesthetics category. Shading in art abandons, little by little, its complementary role regarding light effects in order to acquire its own powerful significance. Its relationship with the reference subject shows it as the double that introduces the other side of being and, in other occasions, as an indicial sign of an illuminated body.

Key words

Body, shading, silhouette, art

Una estrategia poderosa al momento de interpretar y de producir obras visuales se constituye al conocer en profundidad el amplio abanico de elementos que ofrece el lenguaje visual para que el artista/productor y/o estudiante de arte proceda, a través de una cuidada y exhaustiva selección de los mismos, en virtud de su universo simbólico. En este sentido, por ejemplo, reflexionar y operar desde una perspectiva estética con la luz nos permite intervenir –con una intención determinada– perfiles seleccionados de las producciones artísticas y construir nuevos sentidos discursivos. El estudio y la experimentación de las posibilidades simbólicas, morfológicas y constructivas de su contrapartida pocas veces son abordados en las clases de educación artística. A pesar que su devenir histórico, la sombra aparece cada vez más alejada de su función –estrictamente vinculada a la ilusión de volumen en la bidimensión– y más cercana al universo simbólico que es capaz de construir con su sola presencia en algunas producciones visuales. Durante buena parte de la historia del arte de Occidente, se instaló el estereotipo de su oscuridad macabra, inquietante, sórdida y siniestra. He aquí la contradicción que, en principio, encierra el título de este texto.

Breve mirada a una historia sombría

En el Museo Thyssen-Bornemisza, durante el año 2009, Víctor Stoichit, autor de *Breve historia de la sombra* (1999), fue curador de la exposición *La sombra*, que funcionó a la manera de correlato del texto citado. Organizada en dos secciones, una de ellas recorre su devenir desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, mientras que la otra aborda su presencia en el siglo XX.

Mientras en Oriente la sombra era protagonista en hogares, en objetos de uso cotidiano y, en el arte, representaba magia, intensidad y belleza; en Occidente se comenzaba a reflexionar filosóficamente acerca de la representación de la realidad como espejo (la pintura) y de lo oscuro, lo que se desconoce, lo más alejado de la verdad, como sombra. Para la estética tradicional japonesa, lo bello reside en la yuxtaposición de diferentes sustancias que generan modulaciones de la sombra. En tanto, para

buena parte de la historia del arte de Occidente, la luz fue símbolo de belleza y reveladora de verdad (Tanizaki, 2008).

Junichir Tanizaki afirma que lo bello es un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias. La belleza se crea al hacer nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. «Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra» (Tanizaki, 2008: 69).

El mito del origen de la pintura, relatado por Plinio en la enciclopedia *Historia Natural*, establece su inicio en la fijación de la sombra a través del dibujo de los contornos y no por medio de la observación directa del referente. En ocasión de la partida del amado hacia un lugar lejano, la doncella corintia acerca una vela para generar la proyección de su sombra en la pared y dibuja su contorno a fin de retener su *presencia* durante la *ausencia*: sombra como un modo de presencia; aunque no es el cuerpo mismo, es su indicio, huella de lo real [Figura 1].

Durante el Renacimiento, se intenta dar respuesta al problema de la figuración a través de la perspectiva y de la representación del volumen en el espacio. La luz modela las formas y la sombra se convierte en una herramienta visual poderosa en la organización espacial de la obra. La luz revela, completa, hace comprensible; su contraparte promueve la ubicación de las figuras en el espacio. Sin embargo, ambas no gozan de carga simbólica o expresiva. En el Barroco su fuente se integra al cuadro, el claroscuro de este período nos muestra una acción de iluminar que busca conmover, pero que, al mismo tiempo, oculta a través de la penumbra que genera en las figuras. Luz y sombra se encuentran unidas y complementarias. El Romanticismo inaugura la categoría de lo sublime de la mano de lo amenazador y de lo siniestro en torno de la penumbra y de la oscuridad. La sombra es la emanación del otro lado del ser, la anunciación de lo fatal. Esta idea será la que prevalecerá, con mayor o con menor éxito, en la estética de Occidente.

Tiempo después, el surrealismo, a través de algunos de sus representantes más inquietos y destacados por su incansable labor experimental, ofrece nuevas miradas sobre el tema. El multifacético

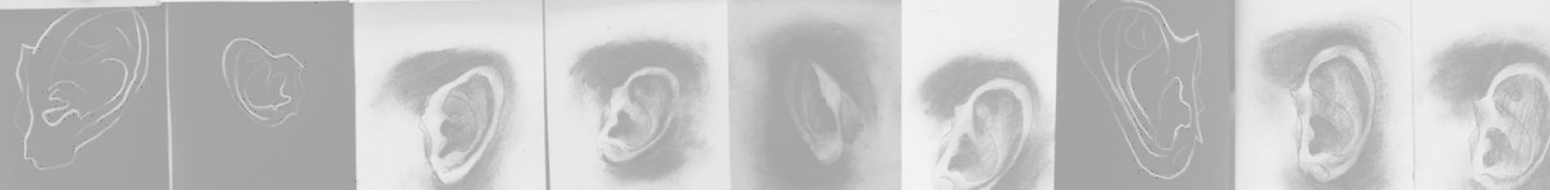


Figura 1. *La doncella corintia* (1782-1784), Joseph Wright de Derby

artista norteamericano Man Ray goza de trabajar directamente con la luz. Sus experimentos fotográficos, subvierten reglas, materiales y procedimientos. Instantáneas fortuitas, composiciones cuidadas y encuadres resignificaron referentes y sombras y exceden largamente una actitud propensa al accidente y al error legitimada por su perfil surrealista. Sus trabajos dan cuenta de un cuidado proceso de producción y de interpretación. Los rayogramas o los fotogramas de Man Ray –obtenidos a través de la disposición de objetos sobre el papel sensible que es expuesto a una luz móvil– dan cuenta de un aprovechamiento de la gradación de tonos de grises de las figuras en pos de la construcción de espacio dentro de la composición fotográfica. Según la ubicación de la luz respecto del objeto, logra inquietantes sombras blancas del referente. En tanto, sus solarizaciones obtenidas a través del negativo expuesto a la luz blanca durante el revelado se producen, esencialmente, sobre la base de tomas de figuras humanas. Esta técnica de inversión de las zonas oscuras en luminosas genera imágenes casi fantasmagóricas, suspendidas en fondos simples y planos, con zonas de contrastes convertidas en gruesas y en heterogéneas líneas de contorno de las siluetas.

Giorgio De Chirico instala la sombra como protagonista en la obra y retoma su perfil romántico. Su proyección, ese doble que no acompaña la forma del referente o que huye de las leyes de la perspectiva, revela la sustancia íntima de las cosas. Tensiona hacia lo dramático, lo alienado y lo siniestro.

Una, doble, múltiple

El doble no auténtico que casi reemplaza al original es estudiado por Victor Stoichit (1999) a través de la serigrafía «La sombra», de Andy Warhol, del año 1981. Este desdoblamiento entre referente y sombra –ya transitado, por ejemplo, por Giorgio De Chirico y Marcel Duchamp–, instala una sombra cuya dimensión, actitud y contundencia no son correlato de la presencia real y retoma la problemática de los dobles del ser. Una enorme sombra de su perfil, en parte, se recorta nitidamente del fondo y, en otra parte, se pierde plana y sin profundidad y así ocupa buena porción del cuadro. Hacia la derecha está su rostro casi de frente, casi fuera

de cuadro, fundido en el rojo del fondo. Frente y perfil de uno mismo presentan la difícil escisión del ser y, también, su todo. Monumentalidad e hiperrealismo a través de los métodos de ampliación, de multiplicación y de desdoblamiento.

Andy Warhol retoma del maestro De Chirico la sombra que se repite y, en su continuidad y en su contigüidad, expresa y significa. Pero su presencia ya no relata, sino que muestra lo aparente. En efecto, en 1978, el artista realiza 66 telas que expone al año siguiente bajo el título *Sombras*. Trabajadas a partir de fotografías de las sombras proyectadas de siluetas producidas por él y por su equipo a través de procesos serigráficos y polímeros acrílicos, la disposición y el ritmo cromático de los cuadros de esta serie le confieren un sentido de fuerte unidad [Figura 2]. La huella del trazo y la sombra tensiona la noción de original. El mismo año, en

«Autorretrato», su rostro, en negativo fotográfico, se repite en dos agrupamientos. En cada uno de ellos, la figura se presenta en tres momentos espaciotemporales distintos: perfil, semiperfil y tres cuartos de perfil. Multiplicación de lo mismo, pero diferente. Lo que allí se encuentra representado no parece ser su persona, sino su otro lado, su negativo repetido en dos agrupaciones de figuras que, por su disposición, dialogan con otro igual, pero diferente.

Las artes audiovisuales se sirvieron de la riqueza de la sombra en varios momentos de su historia. Es tan extenso y variado su devenir en este sentido, que excede largamente los alcances de este texto.

En la piel de la sombra

«Lo más profundo que hay en el hombre es la piel.»

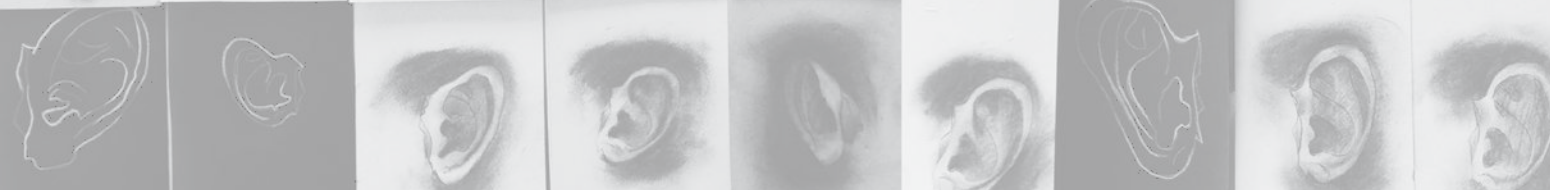
Paul Valéry (1954)

¿Puede haber profundidad en una piel definida como superficie expuesta, como límite de los cuerpos? ¿En qué estadio de su relación mediadora entre el espacio y el cuerpo adquiere su espesor? En el contexto que venimos analizando podríamos aventurar que sus sentidos se renuevan cuando la sombra es inherente a ella al apartarse de la luz y al sumergirse, casi amorfa, en una oscuridad que la desdibuja. O, cuando mira hacia su proyección, su doble, en un espacio animado que se construye una y otra vez en esta relación.

En el universo de la indumentaria existen primeras, segundas y terceras pieles. Todo depende de su relación, de su distancia con el cuerpo. La piel en su grado cero es uno de los mejores soportes que han utilizado algunos artistas para proyectar sombras que se ven obligadas a transitar los accidentes del cuerpo. Una vez más, citamos a Man Ray. Su empeño en mostrar la piel como superficie reveladora, elevada a un estatus de infinita poesía se puede apreciar, por ejemplo, en *Retour à la raison* (1923) [Figura 3]. Los estudiados encuadres de esas pieles intervenidas por texturas sombrías subvierten lo real,



Figura 2. *La mañana angustiada* (1912), Giorgio De Chirico



desmaterializan los cuerpos retratados. En *La Plegaria* (1930) y *Anatomie* (1938) las sombras ya no improntan los cuerpos, sino que recortan y rodean parte de ellos y dejan al descubierto todo el misterio que esas pieles portan.



Figura 3. *Retour à la raison* (1923), Man Ray

A esta altura de nuestro estudio, no podemos hablar de sombras y de cuerpos sin reflexionar sobre las siluetas como presentación misma de los cuerpos en relación con el espacio y como matriz de representación. De este modo, Andrea Saltzman (2009) aborda el concepto de *silueta como* espacialidad, como vínculo entre el sujeto y su medio. Refiere a la silueta que conforma el indumento como piel y que permite modelar el cuerpo y recrear su anatomía. Toma partido sobre el cuerpo enfatizando, insinuando,

deslocalizando u ocultando sus formas; revela y significa un modo de estar en el mundo. A simple vista, pareciera que esta definición, está muy alejada de la que Eduardo Grüner señala en *El Siluetazo*:

[...] idea de una forma objetivada que contiene un vacío que nos mira [...] intentos de representación delo desaparecido: es decir, no simplemente de lo "ausente" –puesto que, por definición, toda representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer (Grüner, 2008: 31).

Me atrevo a afirmar que, para los argentinos con memoria y que se constituyen a través de su pasado histórico, la primera definición de la palabra silueta que asalta sus sentidos se vincula con lo que Grüner explicita como huella universal de aquel que está desaparecido.

En una de las acciones artísticas más significativas de nuestro país, el Siluetazo del año 1983, se retoma la producción colectiva de siluetas como matriz de representación de la ausencia. Como si revisitáramos, de algún modo, el mito del origen de la pintura, cada silueta es dibujada y *retenida* por el contorno de un cuerpo que se presta a la acción. Pero en este caso, es signo indicial de dos cuerpos que no están, el de quien lo prestó para dibujarla y el cuerpo de un desaparecido. Cada figura es uno y todos los desaparecidos, es una y múltiple. La sólida oscuridad de las siluetas sombreadas aquí se transforma y se multiplica a través de contornos de trazos urgentes que encierran blancos vacíos llenos de significados. Entonces, podríamos decir que tanto las siluetas de Salsztman como las del Siluetazo revelan una postura política, ideológica y cultural de los cuerpos comprometidos.

Son variadas las acciones y las manifestaciones artísticas que precedieron y que inspiraron al Siluetazo. Para el caso, citaremos parte de la obra de un artista de la vanguardia argentina de la década de los setenta, Alberto Greco, quien consideraba al cuerpo como un objeto estético, por lo cual, hacer obra con el cuerpo, poner el cuerpo, implica, según Cristina Piña, un acto de *estetización* de la vida (Piña, 2012). En las «incorporaciones de personajes a la tela» traza el contorno de la silueta de una persona apoyada sobre una tela blanca que se configura como

la huella de su presencia pasada. La obra *cobra vida* a través de los cuerpos vivientes.

En todo caso, podríamos decir que Greco retoma lo que, muchísimos años antes, entre 1775 y 1778, Johann Kaspar Lavater afirmaba en sus fragmentos: la silueta puede ser la imagen más verdadera y más fiel que puede darse de un hombre [Figura 4] (Lavater en Burucúa & Kwiatkowski, 2014). De este modo, el teórico suizo ponderaba cómo una imagen, en apariencia tan débil y vacía como el dibujo del contorno de una sombra proyectada

en la pared, puede significar el modo más preciso de presentar el carácter y la naturaleza del hombre. Asimismo, proclamaba a la sombra como la voz de la verdad (Burucúa & Kwiatkowski, 2014). Las siluetas de perfiles trabajados por Lavater remiten al gusto de Duchamp por presentarse a sí mismo desdoblado y/o a través de su silueta de perfil. Estas obras se constituyen como la firma del artista; sus autorretratos en positivo y negativo marcan una dualidad complementaria y también una escisión del ser (Stoichit, 1999).

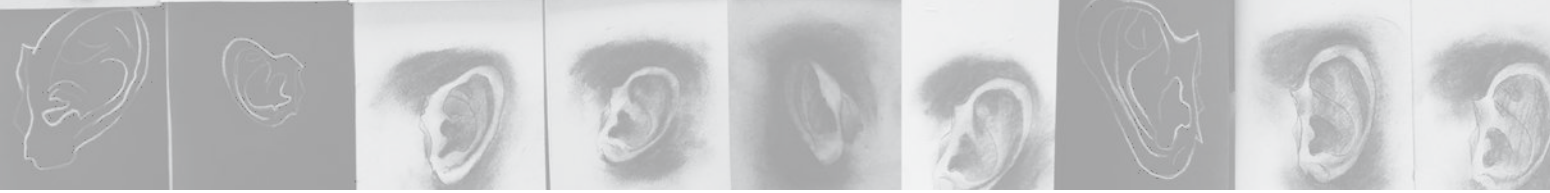
Finalmente, para cerrar este recorrido, resta vincular estas últimas perspectivas vitales de la sombra con la obra de Malevich, *Cuadrado Negro* (1915). Este cuadro es ideado a partir de los telones diseñados por el artista para la ópera futurista *La victoria sobre el sol*, que ponían en escena el triunfo de las tinieblas y la noche sobre la luz. Malevich, en una carta de 1915, expresa que el cuadrado negro del telón del primer acto significa el embrión de todo lo que se puede generar en la formación de terribles potencias, el principio de la victoria (Malevich en Stoichita, 1999). La oscuridad de la figura, grado cero de la representación, retoma la idea de sombra no como fin, sino como la posibilidad de un nuevo origen (Stoichita, 1999). Su silencio cubre las infinitas posibilidades de la representación. Sólo restaría develarlo, levantar el telón.

Referencias bibliográficas

- Burucúa, N.; Kwiatkowski, K. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Grüner, E. (2008). «La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos». En Longoni, A.; Bruzzone, G. (comp.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Piña, C. (2012). *Límites, diálogos y confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Saltzman, A. (2009). «Cuerpo. Vestido. Paisaje». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* (Nº30), pp. 63-74.
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la Sombra*. Madrid: Siruela.



Figura 4. *Encarnación Heredia mujer sufriente* (1964), Alberto Greco. Incorporación de personajes vivos en tela



Tanizaki, J. (2008). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Valery, P. (1954). *La idea fija*. Buenos Aires: Losada.

Cita recomendada:

Maddonni, A. (2015). «La belleza de la sombra». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 81-87. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

LA VOZ EN LA COMPOSICIÓN DE *HISTORIA DEL LLANTO*¹

Carlos Mastropietro

carlos.mastropietro@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 25/06/2015 | Aceptado: 28/06/2015
.....

Resumen

La línea de investigación en la que se inserta este artículo propone, entre otras actividades, volcar en la composición de obras cuestiones surgidas en la investigación como instancia de profundización de los estudios. Este trabajo presenta las cuestiones relacionadas con el tratamiento de la voz y de la instrumentación desarrolladas en la composición de la obra *Historia del llanto*. El análisis trata el diseño de las conformaciones vocales o vocal-instrumentales y sus posibles resultados, incluida la inteligibilidad del habla, de acuerdo con los modos vocales utilizados.

Palabras clave

Instrumentación, voz, composición, homogeneidad, inteligibilidad del habla

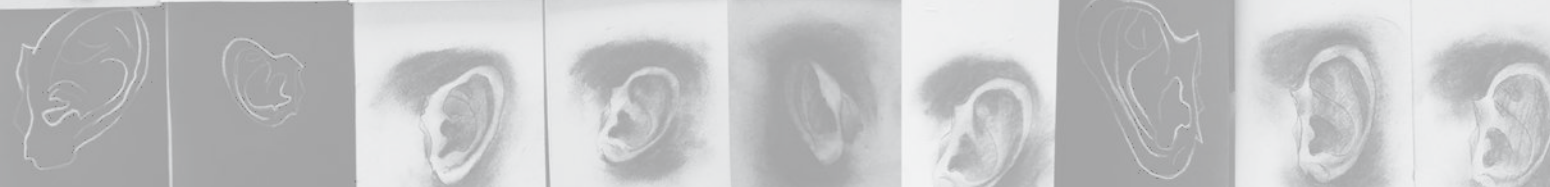
Abstract

The area of research in which this article is inserted proposes, among other activities, including in the work composition questions arisen in the investigation as a stage of deepening studies. This work presents the issues related to the treatment of the voice and instrumentation developed in the composition of *Historia del llanto*. The analysis deals with the design of the vocal or vocal-instrumental conformations and their possible results, including speech intelligibility, according to the vocal modes utilized.

Key words

Instrumentation, voice, composition, homogeneity, speech intelligibility

¹ Revisión y ampliación de la ponencia presentada en las *X Jornadas Estudios e Investigaciones* del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (2012).



Este artículo se encuadra en una investigación que ensaya complementar, desde una orientación esencialmente tímbrica, los materiales existentes para el estudio de la instrumentación. El trabajo se desarrolla a partir de diferentes actividades entre las que se destaca la creación como herramienta de profundización, de crítica y de ajuste de los resultados. De esta manera, a partir de observaciones preliminares, por un lado, se elaboran variaciones de instrumentación del material analizado a fin de cotejarlas con el original de estudio y, por otro lado, en forma complementaria y, a la vez, independiente, se aborda la composición de obras. Esta tarea toma cuestiones surgidas en la investigación realizada, como también provenientes de las propias composiciones. En la etapa de creación, además, surgen nuevas problemáticas, complementarias a las inquietudes compositivas iniciales y frecuentemente se generan nuevas líneas de trabajo o derivaciones de las mismas.

El presente texto introduce el tratamiento de la voz en la composición de la obra *Historia del llanto*, donde algunas de las ideas trabajadas surgen y se apoyan en la línea de estudio desarrollada acerca de la voz en la instrumentación.

La voz en *Historia del llanto*

Historia del llanto. Un testimonio (Mastropietro, 2011) es una obra musical escénica,² basada en la novela homónima de Alan Pauls (2010), de poco más de una hora de duración. Está escrita para dos voces femeninas agudas, un bajo, un actor y un conjunto de instrumentos: flauta baja, clarinete bajo, corno, dos trombones bajo, percusión,³ acordeón, viola y contrabajo.

El tratamiento de la voz desplegado en la composición está dirigido, en gran medida, a generar diversos niveles de integración de las voces entre sí y con los instrumentos y, simultáneamente, a manipular el entendimiento del texto, concebido como claridad o

inteligibilidad del habla.⁴ En este escrito en particular, solamente se hace referencia a la inteligibilidad del texto y no del habla, dado que el mismo aparece cantado, además de hablado, y en un contexto musical y no verbal. Los modos vocales utilizados en la obra pueden enumerarse en un recorrido que va desde el habla hasta lo instrumental: texto hablado, texto cantado-hablado, texto cantado, canto vocalizado y silbido. A estos modos vocales también se les aplican diferentes técnicas de interpretación.

En relación con el texto, se emplean frases, palabras aisladas, sílabas y fonemas que aparecen utilizados de acuerdo con sus características semánticas y/o fonéticas. A gran parte de los textos asignados a los cantantes se les modifica la dicción, de modo que se indica pronunciar el inicio de la sílaba o del fragmento de palabra en forma rápida y enfatizar la consonante final.⁵ Derivado de esta característica, surge también el uso de consonantes sueltas tanto de aquellas que pueden cantarse con altura determinada (l, m, n, r, etc.) como de aquellas que no (s, j, t, p). Las consonantes del primer grupo aplicadas al canto aportan una característica instrumental a las voces y promueven una mayor integración con los instrumentos.

En cuanto a los diferentes grados de inteligibilidad del texto, en este ensayo se mencionan las intenciones volcadas en la etapa de creación de los materiales musicales en los que intervienen las voces, sin considerar aspectos como la coexistencia de otras capas instrumentales, lo que indudablemente afecta a esta variable en el resultado final.

Algunos modelos de instrumentación con la voz

A lo largo de la obra, se trabajan con diferentes niveles de complejidad las conformaciones⁶ donde participa la voz. En

² En un sentido amplio, una ópera de cámara.

³ Las voces también participan en la ejecución de instrumentos del grupo de la percusión, como crótales, lijas frotadas, silbato y matraca.

⁴ Para ampliar información sobre este concepto, ver: Owens Corning (2015) y Ecophon (2015).

⁵ En la partitura se escribe (*un*, (*tra*)); (*mo*)*m*, etcétera y, de esta manera, se indica pronunciar o cantar la parte entre paréntesis de forma rápida, de modo que la letra fuera del paréntesis ocupe la mayor parte del sonido (en el caso de una nota larga se debe sostener durante todo el valor).

este sentido, los modos vocales aparecen combinados7 para la composición de complejos sonoros (con la participación de instrumentos o sin ella) con diversos grados de amalgama vocal-instrumental e inteligibilidad del texto.8 Las características recurrentes, en la mayoría de las conformaciones que persiguen la homogeneidad,9 son la equivalencia del parámetro de duración para los componentes participantes, el desarrollo en ámbitos registrales acotados y el uso de duplicaciones.

Un modelo de amalgama vocal-instrumental puede verse en el comienzo del fragmento de la Figura 1. Allí se identifica un complejo sonoro integrado por el bajo a cargo del texto cantado-hablado,10 la soprano 2 –cantando cualquier nota grave fuera de su registro habitual–11 en concordancia rítmica con el bajo y, en un grado de integración menor por la distancia registral, el corno en su tesitura aguda. En este modelo se da la cohesión de los componentes por igualdad rítmica y por similitud de notas. Si bien la soprano, de acuerdo con la indicación, puede cantar una nota diferente a la del bajo, el hecho de que sea una nota grave fuera del registro habitual la homologa con el tipo de emisión del bajo (cantado-hablado) y la integra a la resultante. Esta combinación de modos vocales y de instrumentos también procura disminuir el grado de claridad del texto, en este caso, a cargo del bajo.

Imbricado con este inicio, surge un segmento con dos etapas, distinguido por la superposición de diferentes modos vocales (Figura 1, compases 2 y 3). La soprano 1 canta durante esos dos compases el texto sobre una sola nota mientras en el comienzo se superpone un complejo sonoro generado por la soprano 2 pronunciando s y la flauta con sonido de aire (eólico), simultáneo al bajo que canta (tra)-je en una nota grave a elección. En este último, los momentos de tonicidad son muy cortos12 por

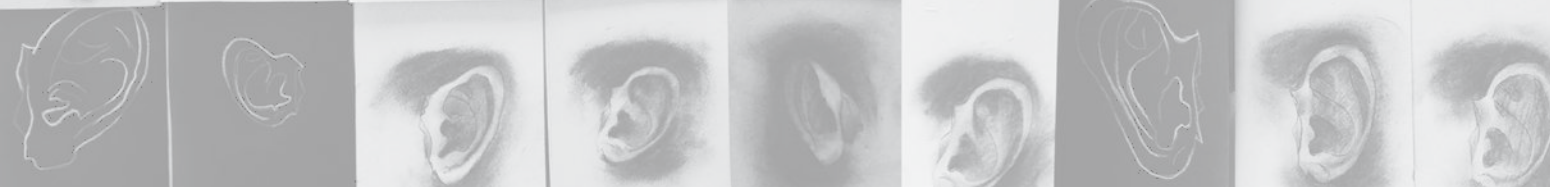
la prolongación de la j. Este sonido no tónico (j), por su componente de ruido blanco, complementa al el complejo de flauta y a la soprano 2, a la vez que el conjunto se distingue de la soprano 1. Luego de esta instancia, la soprano 2 y el bajo cantan13 un texto diferente entre sí y con la soprano 1 (Figura 1, final del c. 2 y c. 3). Esta última característica, las notas prolongadas, la pronunciación resaltando las consonantes (todas con tonicidad) y la velocidad del canto de la soprano 1 persiguen disminuir, en buena medida, el grado de inteligibilidad. En relación con la primera etapa del segmento, en el momento final las tres voces están integradas para usar el mismo modo vocal. El pasaje culmina con las tres voces y el contrabajista aspirando sonoramente «(h)ah».

The musical score is arranged in six staves from top to bottom: Flauta/bajo, Corno, Sop. 1, Sop. 2, Bajo, and Contrabajo. The Flauta/bajo staff has a 3/8 time signature and includes the instruction 'con s 2 edico'. The Corno staff starts with a dynamic of *p* and later *ff*. The Soprano 1 staff has lyrics: 'en una bur-da si-mu-la-ción de vue-lo, pa-to/en-ta-bi-lia-do (h)ah'. The Soprano 2 staff has lyrics: 'a a a a a a s so-(ná) - - (bu) - o (h)ah'. The Bajo staff has lyrics: 'que ba-je de/lu - na vez (tra) - je (mo) - mia (h)ah'. The Contrabajo staff has lyrics: '(h)ah'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 1. Partitura parcial de un fragmento de la página 1 (sólo se muestran los instrumentos participantes de las distribuciones mencionadas)

Un complemento importante es la ubicación espacial de los intérpretes para colaborar con la fusión de voces y de instrumentos. En el caso del bajo se indica «cerca del contrabajo» (para la primera parte de la sección) y en la flauta «con la soprano 2». Igualmente, es deseable la cercanía de los cantantes entre sí.

El fragmento de la Figura 2 corresponde a un modelo donde las tres voces con diferentes textos cantados trabajan en conjunto



con los trombones y con el corno. Las voces entre sí generan una textura homogénea por la similitud rítmica y por la duplicación (octava o unísono) entre, al menos, dos de ellas. Por momentos queda alejada de esta conformación alguna voz por cantar un glissando (Sop.1 c.4 y Bajo c.5) o por la participación en otro objeto sonoro, como es el caso del pronombre él de la soprano 1 (cc. 1, 6, 7, 8 y 10). A su vez, el corno y los trombones participan duplicando voces o complementando notas, para asegurar que se conforme una tercera en el registro de las sopranos y en el del bajo (Do#-Mi / Do-Mi). En esta conformación se procura generar cierta integración entre cada voz y los instrumentos que tocan en conjunto con ellas, simultáneamente a la estratificación de las voces por la superposición de textos.¹⁴ Si bien este último aspecto disminuye la inteligibilidad, se puede especular con que el eventual entendimiento de determinados fragmentos de diferentes voces (en forma paralela o sucesiva) posibilita la comprensión del contenido dada la complementariedad de los textos.



Figura 2. Fragmento de la página 14, partitura parcial

A lo largo de la obra se presenta reiteradas veces una variedad de distribución vocal que apunta a trabajar diferentes grados de inteligibilidad. Estas conformaciones se caracterizan por la superposición de diferentes textos con significado en modo cantado-hablado a los que se sobrepone texto hablado por el actor u otro cantante y, en ocasiones, el canto de alguna voz. Un ejemplo puede verse en el fragmento de la Figura 3, donde una voz femenina y el bajo participan con cantado-hablado (nota con cabeza de triángulo), la otra voz canta y el actor habla con

indicación rítmica. En forma similar a lo descrito para el segmento de la Figura 2, en el modelo de la Figura 3 se especula con la posible comprensión no lineal del contenido del texto por la sumatoria de percepción de diferentes fragmentos del mismo, dado que pertenecen al mismo párrafo del libro y son complementarios.



Figura 3. Página 21, compases 9-10, partitura parcial

Conformaciones recurrentes

Otras conformaciones características en las que participa la voz son los objetos sonoros recurrentes. En ellos, el texto está integrado por fonemas, por sílabas o por pocas palabras y reaparecen a lo largo de la obra, repetidos o con pequeñas modificaciones, manteniendo su identidad. Un modelo es el pronombre él, presente innumerable cantidad de veces. Como ejemplo de funcionamiento, puede verse el pasaje de la Figura 2 donde aparece cinco veces a cargo de la soprano 1 (Figura 2, cc. 1, 6, 7, 8 y 10). Los componentes característicos de este objeto son: el ataque único, la nota Fa# y el crótalo (a cargo de la cantante). En estos casos particulares, se complementa con el Fa# a la octava del trombón o del acordeón. Otra variante de este elemento, aunque carente de su texto típico, ocurre en el último ataque del compás final del fragmento, donde puede verse una distribución instrumental que remite al objeto él. Esta distribución, conformada por el acordeón (Fa#-Mi), por el crótalo y por el trombón (la

soprano canta r iniciada en un ataque anterior), retoma como características la segunda mayor presente en el ataque él del c.1 de la Figura 2 (Sop. 1 y 2 Fa#-Mi) y el Fa# a la octava (Tb.1) como en los ataques precedentes. Esta aparición, aún sin el texto específico, apunta a identificarse con el modelo.

En el mismo segmento de la Figura 2, puede verse la presencia de otro de estos objetos: la palabra «pa(d)r» de la soprano 1 en el último compás. Además de la voz, este objeto está formado por un ataque simultáneo de clarinete bajo, silbato (no graficados en la figura) y acordeón y aparece en forma similar a lo largo de toda la obra.

En el fragmento de la Figura 4 se reflejan las primeras apariciones del objeto sonoro correspondiente a «bondad humana», que procura constituirse en una conformación homogénea. En esta y en otras oportunidades, además de las voces, participan algunos instrumentos que no forman parte estable del objeto. En este caso son la flauta, el clarinete, el corno y el trombón que aportan unísonos y octavas con las voces y, de manera similar a lo que ocurría en el pasaje de la Figura 2, actúan para completar la aparición de terceras¹⁵ en el ámbito agudo y en el grave durante la presencia de las voces. Las características recurrentes de la parte vocal de este elemento son el movimiento de alturas de solamente un cuarto de tono y que presenta fracciones de las palabras bondad humana en las que se resalta la consonante (por ejemplo (a)n, (b)n). Otro elemento fijo de esta conformación, además de los intervalos y del texto, es la participación de la viola con trémolo. Un aspecto que surge frecuentemente en las subsiguientes apariciones es la participación de instrumentos con notas largas. La primera caracterización (Figura 4, compases 1 y 2) está precedida por dos frases (pronunciadas simultáneamente por la soprano 2 y por el actor, no graficadas en la Figura¹⁶) que culminan en el «bondad humana» expresado por el actor en el compás 1. Este diseño procura aportar significado al objeto sonoro en cuanto complemento de las frases precedentes.

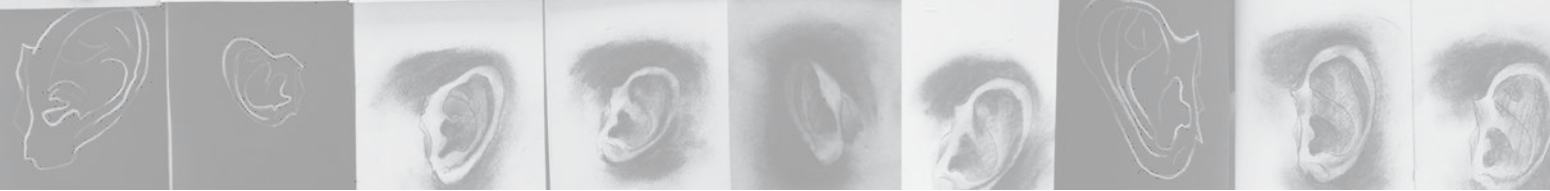
A continuación de esta primera parte del fragmento de la Figura 4, se observa la repetición del objeto sonoro (compases 3 y 4) con pequeñas variaciones pero sin texto hablado superpuesto, aspecto que permite una mejor percepción de lo pronunciado

por los cantantes. Inmediatamente, surge, incluida en la siguiente repetición del objeto (Figura 4, compás 5), la presentación de la frase «bondad y humanidad» cantada por el bajo con las mismas notas, dicción similar y en un lapso equivalente al que se articula el texto en las presentaciones inmediatas anteriores. Esta intervención del bajo se suma a la caracterización del objeto.



Figura 4. Página 9, compases 7-12, partitura parcial

Dada las particularidades de esta sucesión de la Figura 4, el texto del bajo del compás 5 posee un mayor grado de inteligibilidad en relación con el canto en las dos primeras instancias, pero muy inferior con respecto al habla a cargo del actor en el primer compás de la Figura. El diseño de este objeto sonoro procura generar una resultante homogénea entre las voces y de éstas con los instrumentos, de manera que aún sufriendo variantes importantes pueda ser identificado. Al mismo tiempo, el «bondad humana» dicho por el actor en el compás 1, aporta información al elemento musical para sus nuevas apariciones sin ese texto hablado. Es en este sentido que juega también el texto cantado por el bajo en último lugar, el cual tiene menor inteligibilidad que el habla, pero surge una vez pronunciada la idea por el actor. Este tipo de relación provocada por la recurrencia del objeto no busca una correspondencia estricta, sino que apunta a remitir en forma amplia a situaciones sonoras presentadas de acuerdo con el relato. Así como en determinado momento del libro se reitera bondad humana en referencia a la situación donde surgió, la reaparición



del objeto sonoro sin texto hablado inteligible debería actuar de forma similar.

Otros tratamientos del texto

En determinadas partes de la ópera puede verse la superposición del uso fonético y semántico del texto como se da en el segmento de la Figura 5. En ese momento, mientras el bajo canta el texto con dicción modificada, las voces femeninas cantan fonemas extraídos del mismo, en el orden de aparición en la frase y en diferente fase cada una. Con este diseño se busca generar un objeto con identidad y con grado de inteligibilidad intermedio, que sólo aparece en forma sucesiva cuatro veces, de tal modo que al cabo de la última, el texto pase a último plano y surja la repetición como elemento primordial y componente perturbador. Este proceso se da mientras suenan otras capas instrumentales.

Figura 5. Fragmento de la página 10, partitura parcial

Un modelo del uso de la palabra en forma sonora se advierte en el ejemplo de la Figura 6. En ese segmento las cantantes entonan el texto conformado por palabras cortas con dicción modificada, en ataques breves, sobre una misma nota, en forma simultánea o complementaria. Comportamientos similares a éste aparecen varias veces en la obra y se corresponden con partes del libro de donde se extrajeron las palabras cortas de las oraciones (en su

mayoría monosílabas o bisílabas). Este procedimiento, además de aislar las palabras del entorno semántico original, disminuye su inteligibilidad por la rítmica, por la velocidad, por la pronunciación y por la combinación de ambas voces. El texto utilizado en estas partes carece de significado directo, pero la repetición de determinadas sílabas y palabras genera cierta direccionalidad de sentido. En estos modelos, cuya base es la estructura de las sílabas seleccionadas, cobra importancia durante la interpretación cuidar la pronunciación de cada sílaba y la articulación musical y verbal.

Figura 6. Página 37, referencia AA, partitura parcial

Además, el uso instrumental de las voces también aparece en la obra a partir de la vocalización o del silbido. Un ejemplo se muestra hacia el final de la obra, en una sección de la cual pueden verse los últimos compases en la Figura 7. En esa parte, el bajo en falsete y las cantantes vocalizan con emisión nasal (è), en conjunto con la flauta baja y con el clarinete bajo, intercambiando tres notas (Do# bajo, Mi y Fa#) en el mismo ámbito registral reducido. Este procedimiento integra a las voces al complejo instrumental. Al final de este pasaje se diferencian, paulatinamente, de los instrumentos por medio de la aplicación de texto.

Figura 7. Fragmento de la página 66

El silbido, a diferencia de la voz, no se produce con el aparato fonador completo y posee características particulares interesantes, como la percepción equívoca de octava, la equiparación del registro entre ambos sexos y las posibilidades de registro sobreagudo (Mastropietro, 2014). En Historia del llanto, este recurso es

utilizado en diferentes ocasiones, asignado tanto a las voces como a los instrumentistas y se establece con altura determinada sólo en el caso de los cantantes. El fragmento de la Figura 8 ilustra un momento donde es aplicado con función instrumental a las voces, las que participan del diseño melódico llevado a cabo por el acordeón.

Figura 8. Fragmento de la página 61, partitura parcial

Corolario: el tratamiento de la voz y la obra

En su origen, el tratamiento de la voz en *Historia del llanto* responde a la idea compositiva de reflejar, de variadas formas, diferentes aspectos y elementos de la novela. De esta manera, en determinadas partes se optó por tomar el sentido del texto y en otras, simplemente, por resaltar el estilo literario; en algunas circunstancias se eligió recoger la situación descrita y en otras transferir el aspecto estructural o musical. Además, en muchas situaciones se extrajeron elementos que resultaron interesantes para la composición, como la utilización de palabras aisladas, de sílabas, de fonemas o de determinadas recurrencias.

Referencias bibliográficas

Mastropietro, C. (2014). «La voz y los instrumentos. Configuraciones en la composición de *Naturaleza muerta*». Actas de las 7a Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales [CD-ROM]. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP

Pauls, A. (2010). *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: La Página.

Referencias electrónicas

Owens Corning (2015). «Speech intelligibility» [en línea]. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <<http://www.ecophon.com/en/Acoustics/Room-Acoustic-Planning/Room-acoustic-descriptors/Speech-clarity/>>.

Ecophon (2015). «Speech-clarity» [en línea]. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <<http://www.owenscorning.com/around/sound/glossary.asp>>.

Partitura

Mastropietro, C. (2011). *Historia del llanto. Un testimonio* (inédita). Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.

Cita recomendada:

Mastropietro, C. (2015). «La voz en la composición de *Historia del llanto*». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 88-94. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

LA MÚSICA DE LUIS ARIAS

ASPECTOS ESTRUCTURALES Y ESTÉTICOS DE RICERCARE'S BLUE

Edgardo Rodríguez
ejrodri440@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 2/04/2015 | Aceptado: 21/07/2015

Resumen

Este trabajo rastrea las configuraciones de la modernidad musical argentina de la segunda mitad del siglo XX en la obra de Luis Arias (1940), Ricercares blues (1976). Primero, se realiza una breve contextualización histórica de la labor del compositor; luego, un análisis descriptivo de algunos aspectos esenciales de la pieza, y finalmente, unos comentarios generales de orden estético.

Palabras clave

Luis Arias, música contemporánea argentina, modernidad musical, jazz, heterofonía

Abstract

This work tracks the configurations of the Argentine musical modernity of the second half of the 20th century in the work of Luis Arias (1940), Ricercares blues (1976). First, a brief historical contextualization of the composer's work is done; then, a descriptive analysis of some essential aspects of the piece is carried out, and finally, general comments related to its aesthetics are made.

Key words

Luis Arias, Argentine contemporary music, musical modernity, jazz, heterophony

Este trabajo forma parte de uno mayor en el que se estudian las configuraciones de la modernidad musical argentina de la segunda mitad del siglo XX. La obra de Luis Arias, en particular, *Ricercare's Blues* (1976),¹ deja entrever una poética diferenciada tanto de los supuestos de la oposición vernácula entre nacionalismo e internacionalismo musical como de las numerosas tendencias estéticas en boga en el hemisferio norte en aquella época.

El compositor argentino Luis Arias nació en Buenos Aires en el año 1940. Estudió composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) y durante los años 1967 y 1968 fue becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Entre sus más influyentes maestros se destacan, según su propia opinión, Alberto Ginastera y Gerardo Gandini (ambos en la UCA y en el CLAEM). Su producción musical tiene dos ejes principales sucesivos. El primero se estructuró alrededor del experimentalismo con aleatoriedad controlada, donde se destacan obras como *Fonosíntesis III* (1967) y *Adiabasis* (1970). A este período pertenecen las obras de la década del sesenta y comienzos de los setenta. Posteriormente, Arias introdujo el jazz² en sus composiciones como un modo de solucionar el problema formal que aquellas obras experimentales plantearon. Desde ese momento, el vínculo con el jazz ha sido estructural en su poética compositiva y se ve plasmado en varias obras (además de la que analizaremos aquí): *Polarizaciones* (1972) y *Proyecciones III* (1994) para orquesta, *Reflexiones* (2003) para grupo de cámara, *Motivación o deconstrucción* (2012) para dos pianos y contrabajo, entre otras.

Características de la obra

La obra fue escrita para orquesta y para quinteto de jazz concertante (compuesto de clarinete, saxo alto, trombón, piano y

contrabajo). Las dos fuentes históricas principales de la música de Arias (su experiencia en el CLAEM y sus vínculos tempranos con el jazz) pueden ser rastreadas en algunos aspectos estructurales de *Ricercare's Blues*, como el uso de estructuras de alturas y de registración fijas; las citas musicales (de, por un lado, fragmentos del *Primer Ricercare*³ de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach y, por el otro, materiales típicos del jazz); y, por último, la superposición de bandas de velocidades con contenidos musicales diferentes que originan la textura heterofónica característica de la obra.

Los elementos del jazz están claramente expuestos en el quinteto concertante (aunque también en la orquesta, especialmente en cornos y en trompetas, que ejecutan el primer tópic jazzístico de la pieza en el cc. 14). El más prominente es la *blue note* ubicua en las melodías de los instrumentos del quinteto, presente en el diseño de la registración fija y en la aproximación cromática a algunos materiales. Está construida con el pcs⁴ (0,1,4). El *swing* métrico (es decir, la ternarización del subactus), el fraseo improvisatorio (en la partitura se pide que los ejecutantes de saxo alto, de clarinete y de contrabajo estén familiarizados con la improvisación del jazz) y el *walking bass* del contrabajo son también tópicos muy importantes. Finalmente, el orgánico del grupo concertante y los timbres asociados, los glisandos con rubato (en trombón, en saxo y en clarinete) y ciertas armonías en el piano y en las cuerdas completan la paleta de citas estructurales. El jazz así determinado no será sometido a una estilización academizante típica de ciertos nacionalismos musicales, sino que constituirá uno de los polos de la oposición heterofónica que caracteriza la pieza.

A nivel macro formal el quinteto de jazz, protagoniza uno de los dos estratos principales de la heterofonía⁵ típica de la obra, que se completa con el material del estrato de la orquesta.⁶ La heterofonía

¹ Editada por Barry Editorial. No existe, a la fecha, edición comercial del audio.

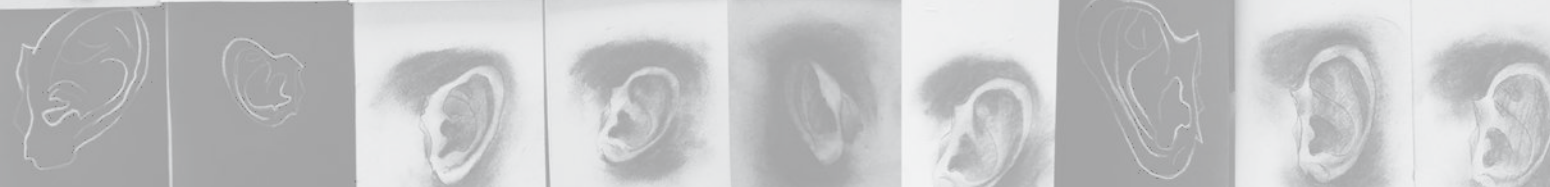
² Con el jazz, Arias tuvo vínculos desde muy joven: como clarinetista en grupos tradicionales de jazz, con la formación primero de una *big band* y, luego, del sexteto Microcosmos, de mediados de los setenta (donde tocaba el piano y hacía arreglos jazzísticos de músicas académicas).

³ Término cuya significación ha variado históricamente. Su sentido más común es el de un procedimiento imitativo similar a la fuga.

⁴ *Pitch-class set* o conjunto de clases de alturas, modo de categorizar estructuras interválicas desarrollado por Allen Forte.

⁵ Arias (en entrevista con el autor de este trabajo) deriva lo heterofónico en sus obras instrumentales de su trabajo con la consola de sonido en el CLAEM: cada estrato musical recibe un tratamiento análogo al de cada canal de la consola.

⁶ Heterofonía no tan desintegrada (como las típicas de Ives) debido a la estabilidad de ciertas alturas comunes entre los estratos.



se constituye tanto por la diversidad de lo sonante como por la diferenciación de las velocidades de los pulsos particulares de cada estrato. El efecto resultante es notable en algunos sectores, como por ejemplo en: (a) el cc. 43, donde por primera vez se separan los dos estratos por bandas de velocidad, las cuerdas y la celesta establecen una velocidad de $N=46^7$, mientras que el resto del orgánico permanece en $N=132$; (b) el cc. 59 donde el grupo concertante (GC) se separa con una velocidad de $N=164^8$ contra $N=132$ del resto; (c) los cc. 95-96 donde conviven varios tempos: las maderas que mantienen la $N=132$ (aunque américamente: articulan valores muy cortos y rápidos), el GC la $N=164$, las cuerdas, fagotes y la celesta $N=46$, y los cornos, trompeta, vibrafón, redoblante y bombo a $N=188$; y (d) a partir del cc. 185, donde el saxo y el clarinete del GC improvisan libremente, el trombón y el piano ejecutan alturas con ritmos semialeatorios, mientras que el contrabajo del GC y el resto de la orquesta tocan partes estrictamente escritas. La resultante, una especie de *jam session* dislocada, es heterofónica entre los instrumentos del GC y, a su vez, entre el GC y la orquesta.

La registración fija (RF) es un procedimiento típico de la música de los años sesenta⁹ que consiste en fijar las alturas a una octava particular del registro, de modo que, cada vez que aparezca una altura determinada (o grupo de alturas) lo hará allí. La que estructura esta pieza fue derivada del acorde mayor/menor con séptima típico del blues (Sib-Do-Mib-Mi-Sol), véase la Figura 1 debajo. A éste se le agregaron hacia el agudo los sonidos necesarios para completar la dominante con novena y séptima mayor (La-Si-Re-Fa#) y, hacia el grave, los propios de la subdominante menor (Fa-Lab) y el napolitano (Reb). Los hexacordios resultantes son simétricos.¹⁰



Figura 1. RF de *Ricercare's Blues*

Los sonidos de la RF regulan las alturas. Excepto éstos, todos los otros sonidos más agudos y más graves son *libres* (salvo que la RF haya sido transpuesta). La RF explica las principales configuraciones melódicas y los acordes más importantes de la mayor parte de la pieza.

Así, por ejemplo, en el comienzo de la obra los sonidos graves asordinaos del piano son *libres*, puesto que registralmente están ubicados muy por debajo de la RF. Los acordes del piano desde cc. 21 son los obtenidos de la RF. El saxo de cc. 31 introduce la RF con la *blue note* característica (mixtura RF y jazz), en cc. 37 el corno comienza a imitarlo.

A partir del cc. 185 aparece la RF-1, es decir, la RF transpuesta un semitono más grave [Figura 2].



Figura 2. RF-1 de *Ricercare's Blues*

Lo que sigue a esta transposición es una larga secuencia de acordes en las cuerdas (que armonizan el tema del *Ricercare*, como se verá debajo) y las maderas hasta el Do M de cc. 233. Sobre ésta se articulan los materiales descritos en el apartado anterior en el punto (d). A lo dicho agregaremos que el piano

⁷ Es decir, la negra es igual a 46 pulsaciones del metrónomo.

⁸ En la partitura está escrito como corchea igual a 82 pulsaciones.

⁹ Aunque existen antecedentes en obras de, por ejemplo, Anton Webern (op. 27) y, posteriormente, Olivier Messiaen (*Modo de valores e intensidades*).

¹⁰ Nótese la presencia de la *blue note* en el pcs (0,1,4), Do-Re#-Mi.

despliega diseños hechos con la RF-1 mientras que el trombón (que ataca a partir de cc. 197) sigue con la RF del comienzo: se produce allí una *disonancia estructural* (que sustenta parte de las heterofonías ya descritas) producida por la superposición de las dos RF a distancia de semitono que se resolverá en cc. 231 cuando el trombón articula un Re# (nota común a RF y RF-1) sobre la escala rápida del piano que retoma la RF. La coda reexpositiva del cc. 235 se define con el material del piano más el pedal asordinado, enmarcados en estructuras diferentes en el grave y el agudo.

El material del comienzo del *Ricercare* está muy disimulado en la textura. Aparece por primera vez en el oboe del cc. 28: es el tema invertido (Fa#-Re#-Si-Sib). En forma original, aunque variado, es expuesto por el trombón del GC en el final del cc. 61 del tempo principal (puesto que el GC se desarrolla allí con un tempo diferente de N=164). En el esquema de la Figura 3 se puede comparar el tema del *Ricercare* con la versión que aparece en la obra de Arias, el trombón articula la *blue note* presente en la RF cuyas notas extremas coinciden con las del comienzo del *Ricercare*.



Figura 3. Tema del *Ricercare* en el trombón del cc. 61

A partir del cc. 113, el piano (en el Molto moderato) realiza nuevamente sonidos asordinaados (que remiten al comienzo de la pieza) con fragmentos transpuestos del tema del *Ricercare*, aunque sin citas textuales. Éste vuelve a aparecer, con idéntica altura absoluta, en el trombón a partir del cc. 138 (sobre un acorde de Dom en el arpa). Además, se cita un segmento del contrasujeto del *Ricercare* (muy característico por su articulación ternaria) desde el cc. 146 (en vibrafón que ya lo había insinuado antes en cc. 126). Este último, imitado por varios instrumentos, protagoniza la gran acumulación prolongada hasta el cc. 164 aproximadamente. Finalmente, desde el cc. 185 las violas tocan dos veces sucesivas

el tema del *Ricercare* aumentado rítmicamente, primero en Dom y luego en el cc. 205 en Ebm. Todo lo cual ocurre sobre la armonización funcional del resto de las cuerdas y maderas.

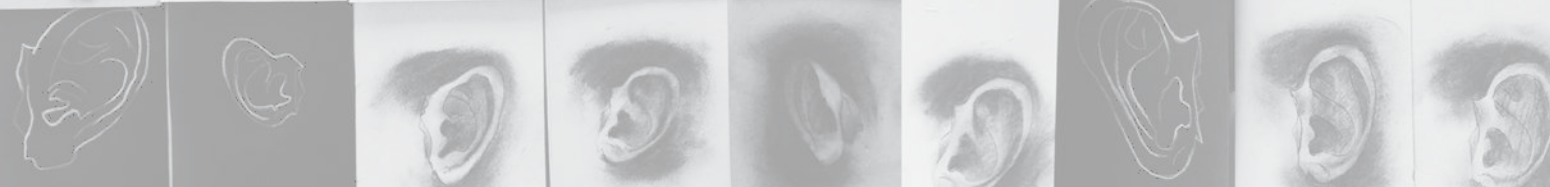
Comentarios finales

Como adelantamos en el comienzo de este trabajo, el análisis de *Ricercare's Blues* se enmarca en un estudio mayor sobre las configuraciones de la modernidad musical argentina de la segunda mitad del siglo XX. La modernidad surgida en los años sesenta, que comenzó simbólicamente con el CLAEM, fue protagonizada por la generación de becarios formada en ese marco institucional. Se caracterizó por la recepción crítica tanto del legado de la discusión vernácula nacionalismo-internacionalismo musical (epitomizada en las obras de Ginastera y de Paz, respectivamente) de la primera mitad del siglo XX, como de las estéticas europeas y norteamericanas que, por obra del Centro y por primera vez en el país, eran conocidas a través de algunos de sus representantes más conspicuos.

El diálogo problemático con el canon de los países centrales tuvo un impacto directo en las obras producidas en los albores de los años setenta. En ellas se pueden verificar algunas de las siguientes particularidades: la cuestión de la actualidad de la técnica de escritura (que fue considerada en sí misma, independientemente de la composición) deja de ser central; las poéticas compositivas se subjetivizan (es decir, cada compositor recrea un particular universo de problemas) y, consecuentemente, se relativiza la influencia de los modelos externos; y, por último, la búsqueda de la diferenciación en el lenguaje compositivo se eleva a premisa estética.

En ese marco, la obra de Arias, que forma parte de aquella modernidad compositiva, suscitara las siguientes preguntas: ¿qué importancia estructural tienen las citas del *Ricercare* y del jazz? En cuanto a la búsqueda de la diferenciación del lenguaje compositivo: ¿cómo se relacionan estas citas con el universo planteado por Luciano Berio (el antecedente obligado de este tipo de poéticas), por un lado, y, por el otro, con el de la posmodernidad musical?

El uso de la cita emparenta ambas obras, pero ese vínculo no se puede llevar mucho más lejos. Al contrario de las discontinuidades



sucesivas y simultáneas de la obra de Berio, las citas en *Ricercare's Blues* son parte de una estructura en la que finalmente se subsumen: el jazz colonizando segmentos significativos de la obra; el *Ricercare* irreconocible por la modificación de las alturas, del registro, de la textura o por el fraseo jazzístico al cual es sometido. Lo heterofónico es el resultado de la puesta en relación de dos mundos estilísticos diferenciados: el del jazz y el de las sonoridades propias de la música de vanguardia. Por eso mismo, lo que la obra finalmente establece es una unidad, problemáticamente estructurada, que consiste en un conjunto de tópicos jazzísticos en el GC que el resto de la orquesta sitúa en un contexto extraño al jazz. De este modo, podemos considerar que la cita en la obra de Arias no es el resultado de la creencia estética en el agotamiento de los lenguajes posibles –derivada de la suposición de que el sujeto, tal como fuera concebido durante la modernidad, ha muerto– (Jameson, 1998), sino más bien la que permitiría reconstruir la forma que ha sido problematizada continuamente por las estéticas modernas.¹¹

Nuestra idea, finalmente, es que este procedimiento no constituye un *pastiche* neutralizado (en el sentido de Fredric Jameson), sino una obra donde lo nuevo (y su típica tensión entre las condiciones históricas de la escucha y de la estructura de la música) se establece en la tradición más puramente moderna. Visto de este modo, el abandono de lo semialeatorio, típico de la primera etapa compositiva de Arias –concebida por el propio autor como *un todo vale* asimilable en algún sentido a la estética posmoderna–, se podría haber basado en el redescubrimiento de lo moderno; realizado por medio de la rearticulación estética de un sujeto racional individual único –antitético de la «muerte del sujeto» de Jameson–.

Referencias bibliográficas

- Berio, L. (1969). «Notas del compositor en la edición de su obra». En Berio, L. (1968). *Sinfonia* [CD, álbum]. New York: Columbia.
- Berio, L. (1985). *Two Interviews*. With Rossana Dalmonte and Bálint András Varga. New York: Marion Boyars.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.
- Losada, C. (2009). «Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann». *Music Theory Spectrum*, 31 (1), pp. 57-100.

Partitura

Arias, L. (s/f). *Ricercare's Blues*. Buenos Aires: Barry.

Cita recomendada:

- Rodríguez, E. (2015). «La música de Luis Arias. Aspectos estructurales y estéticos de *Ricercare's blues*». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 95-99. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

¹¹ Y en ese sentido, se emparenta, por ejemplo, con el neoclasicismo schoenbergiano: las formas clásicas ayudan a constituir la forma problematizada.

EL ARTISTA ROMÁNTICO Y SU COSMOVISIÓN

Rafael Romero Pineda
rafaelromero@ub.edu

Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona
España

Recibido: 17/03/2015 | Aceptado: 14/08/2015

Resumen

El Romanticismo, como periodo histórico, nos aporta conceptualmente muchos de los valores del Arte Moderno y del Arte Contemporáneo. Atendiendo a su motor generatriz, los sentimientos, y entendido como una reacción a la prepotencia racional de su tiempo, el Romanticismo debe ser observado, entre otros muchos aspectos, en su afinidad a los principios y a los valores, en numerosos ámbitos y áreas de conocimiento, de una gran cantidad de creadores actuales. Sus principios definitorios hoy no pierden vigencia porque nos invitan a entender el arte y la creatividad como un cuestionamiento reaccionario frente a modelos y a estereotipos diseñados desde intereses, en absoluto, acordes a las cualidades del sentir.

Palabras clave

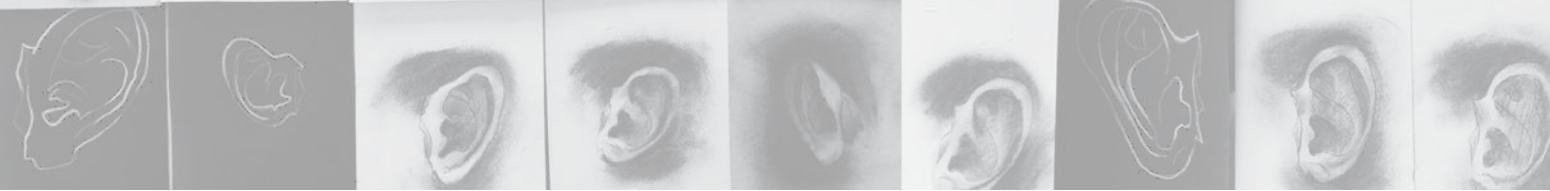
Romanticismo, sentimientos, arte, artista

Abstract

Romanticism, as a historic period, provides us with lots of values of the Modern and Contemporary Art. Paying attention to its driving force, feelings, and understood as a reaction to the rational arrogance of its time, Romanticism should be looked at because of its affinity to principles and values, in several fields and areas of knowledge, of a great number of current creators. Its defining principles are nowadays still valid since they invite us to understand the art and creativity as a question in reaction to models and stereotypes designed according to interests that adjust to the qualities of feeling.

Key words

Romanticism, feelings, art, artist



El Romanticismo, movimiento cultural de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, fue un movimiento reaccionario contra el absolutismo, el despotismo ilustrado y el neoclasicismo. En general, un enfrentamiento contra todas aquellas estáticas y estereotipadas normas y valores¹ que privaban al hombre de su libertad. El Romanticismo quería encontrar la identidad del ser humano y dar prioridad a la expresión desde lo emocional. Precisamente, la primacía que le dio a los sentimientos, siendo estos inherentes a la condición humana, hizo que sus principios prevalecieran hasta nuestros días, aunque con la lógica idiosincrasia y complejidad de cada época, con sus diferentes definiciones y retóricas.

La realidad actual nos recuerda el momento de eclosión y de reacción romántica frente a su contexto hostil. Nuestro mundo es un mundo de claro predominio de un racionalismo radical y tecnocrático, y este está enmarcado en un neoliberalismo agresivo en el que el hombre está perdiendo el verdadero sentido de la existencia y vive sumido en un pesimismo cultural y social. Ante ello, en lo paliativo, como reacción, continuamos utilizando las románticas fórmulas intuicionistas, las que desde el uso de los sentimientos nos aportan libertad, crecimiento, plenitud, fuerza vital, energía transformadora y creativa, aquellas que nos desvinculan de la creciente deshumanización y cosificación del hombre.

Vale la pena, y es objeto de conocimiento de este artículo, una aproximación básica al fenómeno de la emotividad y de la creatividad en el Romanticismo, sus principios fundacionales, la cosmovisión romántica. Básica, porque al respecto existen numerosas y mayúsculas obras; básica, porque su *metacomplejidad* requeriría una disección exhaustiva que no tendría cabida en cuanto a extensión en la idiosincrasia de un artículo de revista científica. Aproximarse al fenómeno del Romanticismo en el contexto del estudio superior de las artes se hace, además, muy necesario porque en el Romanticismo radican numerosos principios fundacionales del Arte Moderno y del Arte Contemporáneo, sobre todo los relativos a la libertad creativa e imaginativa. Acercarse definitivamente y conceptualmente al Romanticismo

es constatar valores ante los cuales, tratándose de exponer los territorios más íntimos del ser, nuestras *introfecciones*, los creadores, los artistas, nos sentimos profundamente identificados y motivados. Así se expresa Friedrich Hölderlin: «¿Qué cambie todo a fondo! ¡Qué de las raíces de la humanidad surja el nuevo mundo! ¡Qué una nueva deidad reine sobre los hombres, qué un nuevo futuro se abra ante ellos!» (1998: 100).

El Romanticismo supuso, en su momento, una nueva cosmovisión, una propuesta de cambio. Un cambio necesario ante el mal de la sociedad, esa que atormentaba al nómada, al inquieto, al buscador, al creador, al artista y cuyo origen se encontraría en la imperfección general del hombre, o en el *mal metafísico*, derivado de su naturaleza imperfecta y del hecho de ser una mera frágil y fácilmente manipulable criatura. Además, la sociedad en su conjunto no había dejado de ser, tras el intento racionalista, una máquina animofágica para él, que se alimentaba de sus estados de ánimo, de su belleza y de su energía.²

Aunque genéricamente para la conciencia mundial el Romanticismo fue formado y difundido por los franceses, sobre sus orígenes los criterios no son nada acordes. Según Russell, «los orígenes del romanticismo los hemos de buscar en Alemania» (1945:17). Sin embargo, para Arnold Hauser, «es un movimiento inglés» (1951:18). Por lo tanto, aparecen dudas razonables respecto a su origen.

Con relación a esto, José María Valverde, tal vez uno de los más grandes y reputados estudiosos del fenómeno, sostenía que «el romanticismo presentó dos momentos bien acotados y que se relacionan con el predominio de una de estas dos facultades: el sentimiento o la imaginación» (1995: 83).

En la primera etapa, de larga gestación y con efectos anticlasicistas muy notorios, el Romanticismo hizo del sentimiento la facultad

¹ La tradición clasicista.

² Si bien en sus principios, la Ilustración, *Las Luces*, preconizaban esperanzadoras fórmulas frente a los antiguos valores de poder, Iglesia, Monarquía y Nobleza, tales como Ilustrar al pueblo, el optimismo cultural, la vuelta a la naturaleza, la vuelta a un cristianismo humanizado, los primeros derechos humanos, etcétera. Resultó pronto un fiasco en cuanto devenir fórmulas prepotentes de dominio y de manipulación a través de la razón, la prepotencia racional, una nueva forma de poder.

humana más importante. Esta etapa se originó en Inglaterra, desde donde se extendió a Alemania y, posteriormente, a los demás países europeos y al continente americano. En la segunda etapa del Romanticismo, la facultad cumbre fue la imaginación, poder divino en el hombre y fuerza creadora del maravilloso mundo de las realidades poéticas. Este segundo momento fue de claro origen germánico. Desde Alemania llegó a Inglaterra y, con menos fuerza, a los demás países que tardíamente se incorporaron al movimiento romántico. Pero en definitiva, donde el fenómeno alcanzó una importante dimensión fue en Inglaterra, en Alemania y en Francia. Veamos algunos valores definitorios y conceptuales en estos contextos que, sin duda, resultarán esclarecedores.

Hablar del Romanticismo en Inglaterra es referirse a las creencias y a las leyendas populares. Se trata del célebre *Ossión* u *Oisín*, héroe y poeta escocés del siglo III, quien narra grandes epopeyas heroicas de aquellas tierras de *fiannas*³ con numerosas exaltaciones a los sentimientos humanos, así como a deberes nobles del hombre como la justicia, la amistad y la familia, entre otras.

Otro gran referente, sin la menor duda y más tardío en Inglaterra, es la obra de William Shakespeare en cuanto a que en ella el genio universal deja también constancia de una serie de grandes y necesarios valores humanos, entre otros, el amor y la nobleza, enseñanzas morales que son alternativas a las enseñanzas religiosas, por ejemplo *El Cuento de invierno*, un auténtico alegato a la nobleza del alma humana. Resultó igualmente valiosísima en el contexto inglés la intervención entre 1798 y 1815 del movimiento Lakista (de *lake*, lago) compuesto por un grupo de poetas de la región de los lagos del noroeste del país, zona que ellos se dedicaron a amar en lo literario y en la profunda vivencia que suponía redimensionarse en aquella sublime y, a la vez, gratificante naturaleza.

En Alemania, otro de los grandes contextos románticos, Immanuel Kant, prolegómeno del Idealismo, destacó en una

época entusiasta por los valores del espíritu, circunstancia óptima para el intento comprensivo del mundo ya no solo desde la razón, sino, también, desde la idea. Recordemos lo valioso de su máxima, escueta pero profunda, *Yo Pienso*, en la que sostenía que las cosas no pueden ser objetos de nuestro conocimiento, más que en la medida en que se someten a ciertas condiciones a priori del conocimiento puestas por el sujeto. Esto es que las cosas no pueden ser conocidas si no es por medio de la sensibilidad y del entendimiento humano.⁴ Sin duda, una fórmula de subjetividad novedosa.

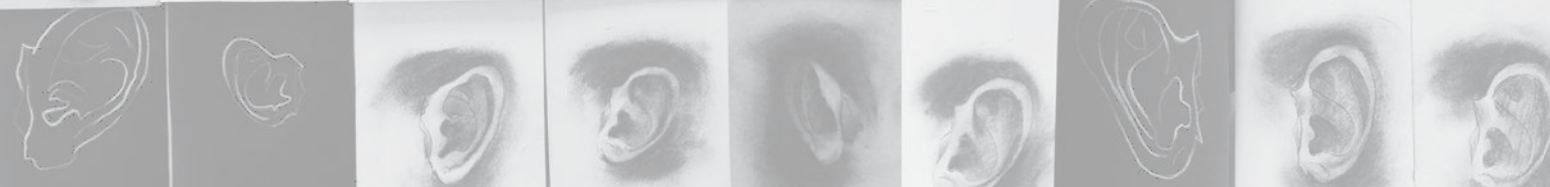
A ello debería añadirse la experiencia del grupo Sturm und Drang (Tempestad e ímpetu)⁵, que intentó una síntesis orgánico-religiosa de proporción cósmica, una concepción de la divinidad y de la naturaleza como un todo organizado, viviente, en íntima relación con el espíritu del que también vive en el hombre. El Sturm und Drang abrió camino hacia una nueva visión de la vida, a la irrupción de las pasiones y al poder de la espontaneidad individual.

En una dimensión categórica, se considera a los hermanos August Wilhelm von Schlegel y Friedrich von Schlegel como padres del movimiento romántico. August, profesor de la Universidad de Jena y traductor de Shakespeare y Calderón, entre otros, convirtió su hogar en el refugio de la vida literaria alemana entre 1799 y 1800 y fundó con su hermano la revista *Athenaeum* y el grupo de Jena. La edad media fue su objeto de reivindicación como espacio idílico de fantasía, de heroicidad y de leyenda; época en la que, según el Romanticismo, se fraguaron los más altos valores del espíritu, las ambiciones de justicia, la creación y la concepción del amor como sentimiento único. A ello se une el aura de misterio, de superstición, de hechicería y de miedo. Es normal,

³ Pequeñas bandas o clanes de guerreros que vivían aislados en los bosques como mercenarios, bandidos o cazadores.

⁴ Esta idea kantiana, preconiza la reflexión relativa al hecho de que no podemos saber cómo son las cosas en sí, que solo podemos saber cómo son para nosotros y esto es a través de dos elementos: las condiciones exteriores, las que percibimos por los sentidos marcadas por determinadas disposiciones de la razón; y las condiciones interiores, que conforman la sensibilidad humana.

⁵ Entre otros, se destacaron: Johann Wolfgang Von Goethe, Johann Georg Hamman, Johann Gottfried Herder, y Michael Reinhold Lenz.



dichos sentimientos habían sido extinguidos eficazmente por la racionalidad ilustrada, como si se tratara de un terrible incendio; ahora, en esta época romántica, devenían objetos de deseo y de profunda admiración.

Johann Wolfgang Von Goethe es también un claro exponente del nuevo perfil intuicionista, destacado como un auténtico *homo universalis* en numerosas disciplinas, como derecho, política, pintura, dibujo, poesía, novela, teatro, anatomía y un extensísimo epistolario con 14 000 cartas. En 1774 se publicó su obra *Las desventuras del joven Werther*, que fue escrita en cuatro semanas y es considerada la primera obra literaria que impone en Alemania una moda y unos gustos románticos.

Por último, y en una medida también importantísima, debemos nombrar en este contexto a Arthur Schopenhauer, tal vez el filósofo por excelencia del Romanticismo. Su pensamiento, totalmente contemporáneo, exaltó el libre pensamiento y el arte como modos privilegiados de acceder a la realidad, pero también advirtió al ser humano del pesimismo que, aniquilando la realidad como propuesta ética, nos dirige al Nihilismo. En gran medida, Schopenhauer fue el iniciador del irracionalismo contemporáneo y del pensamiento del absurdo, así como de una cierta filosofía existencial, e introductor del pensamiento hindú y budista en Occidente. Lo no valorable no entró en sus esquemas. Fue el primer filósofo que rompió con la Ilustración. Resulta interesante su *principium individuationis*, que defiende la idea en la cual, suprimiendo la diferencia entre el propio individuo y los demás, aparece la bondad perfecta de los sentimientos hasta llegar al amor más desinteresado y al más generoso sacrificio de sí mismo en pro de los demás. Todos estos referentes prolíficos de actividad romántica categorizan, tal vez, a Alemania como referente sine qua non de esta doctrina existencial.

En Francia, la caída de Napoleón en Waterloo y su destierro a la Isla de Santa Elena suscitaron una nueva y esperanzadora expectativa para las hastiadas jóvenes generaciones que aspiraban a reencarnar los principios revolucionarios. En este sentido, y en este contexto, resultó fundamental la obra *El genio del cristianismo*, de François René de Chateaubriand. La sensación de voluntad de cambio inmediato quedó también muy bien ilustrada en Diderot

(1770), quien escribió algo escueto, pero bien significativo, como un presentimiento de lo que tenía que venir: «La poesía quiere algo enorme y salvaje». También resultó fundamental la obra de Víctor Hugo, *Hernani*, de 1830, la cual, por contundencia en la defensa del individuo sensible, provocó un gran escándalo, cuarenta y cinco días de enfrentamiento entre los clásicos y los románticos.

Evidenciada una dinámica de enfrentamiento a un mundo desestructurador de lo emotivo, intuitivo, introafectivo, de los valores profundamente humanos, aparece aquí el rol del individuo romántico como un resistente. Tal vez, en las numerosas literaturas al respecto se haga referencia a este como un héroe, un activista, que en su particular revolución anímica es profundamente individualista y abominador de toda instancia supraindividual; incluso cuando participa en actividades nacionales o sociales, la colectividad es un mero escenario en el que deambula sin ninguna esperanza de objetivo compartido. Sus estrategias, desde lo sentimental, son las propias de lo individual, la imaginación y el sueño, en ocasiones la huida, el anhelo de lo ilimitado y el ansia de una libertad por encima de la legalidad y la sociedad del momento. Acción-reacción frente a la crisis de un modelo. En este sentido, Wilhelm Heinric Wackenroder sostiene: «El Arte es un fruto tentador y prohibido. Quien una vez ha gustado su jugo más íntimo y dulce está irremisiblemente perdido para el mundo activo y viviente y se hunde cada vez más en el rincón de su propio placer» (1777: 45).

Entender la obra de arte en el contexto romántico y en consecuencia a su artífice, el artista, implica observar analíticamente su contexto. Claro, su reacción se enfrenta como vía alternativa a una realidad ante la cual el creador no se siente cómodo; esta, sin duda, es el ilustrado y académico Neoclasicismo. Esta corriente buscaba la belleza desde el revisionismo greco-latino como un modelo de verdad y de orden, como un referente indiscutible de virtud, de luz –metafóricamente hablando– ante la oscuridad precedente de experiencias estériles y meramente banales. Pero este orden, originariamente fértil y esperanzador, devino prepotente y rígido, elitista y selectivo, censor de la libertad en el plano emotivo.

El artista romántico, desde una ley de contrarios, decide alejarse de los paradigmas y de los convencionalismos neoclásicos,

aquellos que lo limitan en la libertad emocional, para enajenarse en búsqueda del infinito y convertirse, progresivamente, en mensajero de la revolución que conlleva liberar el Yo de todas las trabas institucionales, religiosas y políticas que lo puedan limitar. Desarrolló su vida alejado de la represión de la convención, fundamentalmente en la praxis de un arte lúdico y libérrimo, como si se debiera practicar un juego en la libertad más profunda e impregnar anímicamente todo, autosugestionado en lo sensible. De este modo, pasó de ser un intérprete de los valores cívicos⁶ a ser un libre creador afectado desde su más recóndito ser,⁷ con el valor añadido de que otorgó mucha importancia al arte y a su significado para el conocimiento del hombre. Aquí, sin duda, comienza la andadura infrenable del arte moderno.

Como bien señala Charles Baudelaire (1846), decir Romanticismo es decir arte moderno; o sea, intimidad, espiritualidad, color, aspiración de infinito, expresados por todos los medios de que disponen los medios. Pero no siempre el arte en este contexto mostrará un talante tan enérgico y trasgresor, necesario, vital y triunfalistas, ni muchísimo menos, pues lo que en teoría puede resultar enfático, en la práctica puede caer en picado y ese talante puede convertirse en el más profundo pesimismo, ya que, tratándose de sentimientos individuales, los artífices del fenómeno –y al ser estos materia humana– están sujetos a los lógicos y naturales devaneos de su propietario: el hombre. Aun más, se establece una retórica de la irracionalidad sobre la base de lo misterioso y desconocido en este contexto pesimista que

⁶ Como devino el artista neoclásico.

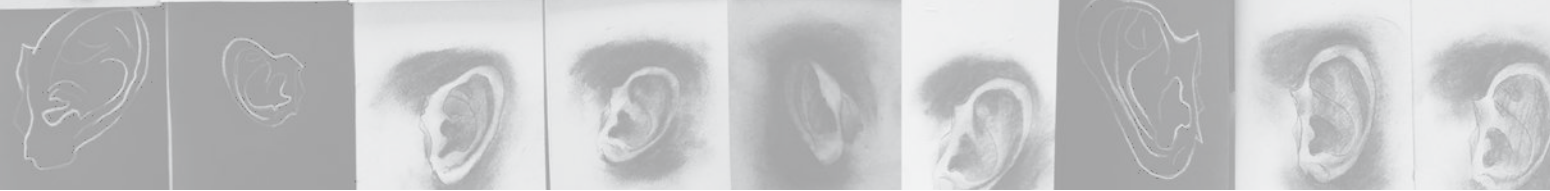
⁷ El Romanticismo y su libertad creativa serán un buen punto de partida en la liberación del creador de cuantos paradigmas y límites pueda imponerle su sociedad, su entorno, el sistema artístico vigente o cualquier moda estética. Ya no hay límites, pues ha decidido que no los haya. Es cuando se observa una evolución sin freno que llega hasta la actualidad. Ahora, y en una proliferante cada vez mayor medida, el artista deviene un ente endopático, es decir sujeto únicamente a sus sentimientos los cuales articula para moverse con ellos en mil y una búsqueda diferente, nomadismos espaciales como el viaje como fuente de conocimiento y esperanza en nuevas fórmulas culturales o nomadismos temporales como el refugio en otras épocas, eso sí idealizadas y por tanto más fértiles que en el modelo neoclásico con Grecia, Roma y la antigüedad. Ahora, el refugio se encuentra intelectualmente en épocas llenas de leyenda, fantasía y onirismo.

reivindicará, en contraposición a la luz de la razón, la oscuridad en la que se guarece este enajenado.⁸

Por lo tanto, cabe decir que el Romanticismo es contraste permanente y, al organizarse desde lo esencial en el hombre, sus emociones, y siendo estas frágiles y cambiantes, también lo son sus resultados. Y tan pronto como aparece ese optimismo, desaparece; y tan pronto defiende el arte como vía de conocimiento del hombre, reconoce su fracaso como espacio metafísico de salvación, algo normal en territorios sin normas ni paradigmas, en territorios desestructurados y múltiples, como señala Friedrich Nietzsche (1949), el artista solo puede manifestar su libertad como exiliado, como extranjero al que, deseoso de patria, le corresponde un perpetuo peregrinaje a través de un mundo con respecto al que ya no se puede mantener una ilusión de unidad. El artista romántico, por lo tanto, se mueve entre conceptos contrarios. Con relación a esto, Rafael Argullol (1991) sostiene que a pesar de su anhelo de lo sagrado, sentencia la desacralización del mundo. Lo que sí tiene claro son sus nuevos y prolíficos recursos intelectuales, los cuales generan una nueva cosmovisión que parte de su interno. Su actividad artística no se limitará ya sólo a plasmar en su obra lo visual, ahora, sus sentimientos van a ser el leiv motiv principal en su andadura.

El objetivo del arte precedente, el arte neoclásico, había sido la belleza; ahora, para el nuevo ideal, el ideal romántico, ésta será tan sólo una pequeña parte de lo que el hombre puede imitar. Así, desde irracionales asociaciones psíquicas, sus propias endopatías son objetos elevables a la categoría de arte, experimentando constantemente con ellas en la búsqueda de lo nuevo y no sometido a reglas. Volvemos a recalcarlo: su objetivo es la expresión de los sentimientos, unidades mínimas irreductibles del arte y del artista que lo mueven hacia lo novedoso, lo insólito, lo oculto, lo reprimido, lo que está más allá del límite, *estetizarlo* todo desde estos valores, es su dinámica. Ansiedad en definitiva de

⁸ Si en la Ilustración brillaba la luz, en el Romanticismo abrumaban las tinieblas. Metáfora de la incommensurable y misteriosa dimensión interna del hombre al igual que la misteriosa e incommensurable dimensión del universo.



revisar todas sus endopatías, experiencias mucho más placenteras estéticamente debido a la multiplicidad de posibilidades, que la belleza, un único modelo. En tal sentido, el creador parte de ese gran mapa que todos poseemos y que en todos es diferente para aflorar sus emociones, endopatías, introfecciones, las cuales son el motivo de su dinámica vital y, por lo tanto, el camino hacia la obra y, más allá aun, hacia la felicidad.

En Francia Eugène Delacroix y Théodore Chassériau alimentaron sus óleos con inspiraciones en la tragedia griega y en exotismos orientales. En Gran Bretaña, Joseph Mallord William Turner disolvió el humo de las máquinas de vapor en espejismos y en soñaciones de color, mientras que John Constable, algo más bucólico, desdobló las gamas cromáticas de sus paisajes. En Alemania, Caspar David Friedrich *catarsizó* el binomio hombre-naturaleza de manera espectacularmente visionaria y, en España, Francisco de Goya adhirió al lienzo los etéreos monstruos que querían escapar de la razón. Los plurales resultados de la creatividad romántica en sus variadas disciplinas nos dirigen, en todos y cada uno de los casos, a una realidad mínima e irreductible: los sentimientos.

Hablar de la obra de arte romántica es hablar en su esencia de su dimensión emocional. El arte romántico es un cambio de concepción, una nueva cosmovisión, un considerar el mundo y la vida de acuerdo con modelos sensibles, un atender al YO desde sus más profundas libres y no condicionadas endopatías.⁹

El Romanticismo rescató y defendió, no sin dificultad, la dimensión emocional del ser humano. El trayecto creativo que llega a nosotros en la actualidad deviene el más rico, variado y versátil de toda la historia del arte. Desde entonces, el artista se ha rebelado ante los límites, ante lo estereotipado, ante lo convencional y, hasta cierto punto, ante lo estéril.

Sus aventuras, en momentos tan culminantes como el Impresionismo, el Postimpresionismo, las Vanguardias, las Transvanguardias y el Arte Conceptual, entre otros, han respondido a auténticas revoluciones creativas que enraízan en los sentimientos

como motor generatriz y en el enfrentamiento reaccionario a una limitadora y perversa convención.¹⁰ La actualidad más inmediata nos lo sigue corroborando, los principios definitorios del Romanticismo no pierden vigencia y siguen impulsando al artista a una creatividad profunda y endopática. Su arte hoy es igual que ayer, una proyección de las cualidades de su sentir.

Referencias bibliográficas

- Argullol, R. (1991). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
Baudelaire, Ch. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado.
Hauser, A. (1982). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
Hölderlin, F. (1988). *Hiperión: la muerte de Empédocles*. Caracas: Fondo editorial de humanidades y educación. Universidad de Venezuela.
Jiménez, E. (1988). *Romanticismo y estéticas de la posmodernidad. Tema monográfico: Romanticismo*. Barcelona: Universitat.
Nietzsche, F (1949). *El eterno retorno*. Buenos Aires: Aguilar.
Russell, B. (1999). *Historia de la filosofía occidental*. Barcelona: Espasa.
Valverde, J. M. (1995). *Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Planeta.
Wackenroder, W. H. (2008). *Confesiones de un monje aficionado al Arte*. Oviedo: KRK ediciones.

Cita recomendada:

Romero Pineda, R. (2015). «El artista romántico y su cosmovisión». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 100-105. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

⁹ De *endopatía* (del prefijo endo- , hacia adentro, y pathos, sufrimiento o sentimiento)

¹⁰ Nuestro mundo racionalista radical, globalizador, consumista y desequilibrado. En el cual el hombre *cosificado* tiende a ser un mero eslabón de la cadena productiva.

EL YO AUTORAL EN LOS DOCUMENTALES DEL NOVENTA MUJERES QUE RETORNAN POR SUS MUERTOS

Alejandro Agustín Stábile
alejandrostabile@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 16/03/2015 | Aceptado: 29/07/2015

Resumen

A finales de la década del noventa surgen, en el campo del cine documental argentino, jóvenes miradas que asumen la primera persona como punto de vista desde el que narrar. Estos relatos audiovisuales, producidos con una marcada *subjectividad*, se apropian de discursos de la memoria privada, que son siempre susceptibles de ser transferidos a formaciones sociales más amplias. El siguiente trabajo se propone un análisis de tres producciones documentales y toma como corpus fílmico: *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué; *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein, y *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* (2006), de Vanesa Ragone. Las tres películas están atravesadas por el mismo eje narrativo, la construcción de un relato sobre la figura paterna desaparecida durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983), a través de la mirada de una hija.

Palabras claves

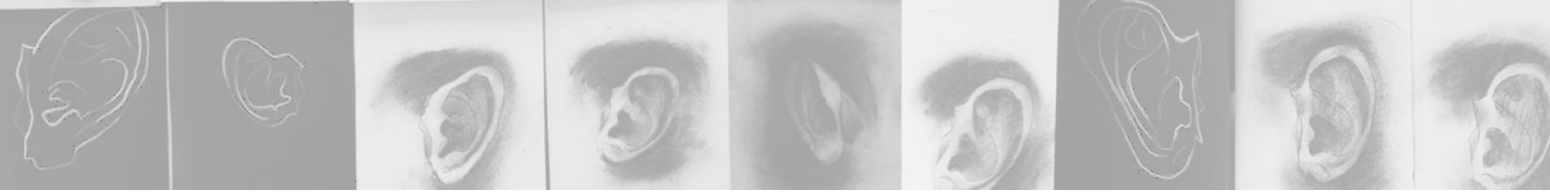
Cine, memoria, subjectividad, testimonio, duelo

Abstract

At the end of the '90s, in the Argentine documentary cinematography, young views that assume the first person as a narrative point of view arise. These audiovisual stories, produced with a marked *subjectivity*, take discourses that belong to the private memory and which are sensitive to being transferred to larger social formations. The present work suggests an analysis of three documentary productions and takes them as a film corpus: *Papá Iván* (2000), by María Inés Roqué; *Encontrando a Víctor* (2004), by Natalia Bruschtein, and *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* (2006), by Vanesa Ragone. These three films have a similar plot: a story based on the parental role missing during the last civil-military dictatorship in Argentina (1976-1983) from a daughter's perspective.

Key words

Cinematography, memory, subjectivity, testimony, mourning



«[...] que miserablemente ha muerto,
dicen que ha publicado un bando
para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore:
sino que insepulto y sin los honores del llanto,
lo dejen para sabrosa presa de las aves
que se abalancen a devorarlo.»

Sófocles, 1964

«Como los criminales, como los novios
y como los cobradores,
yo regreso siempre.»

Pujol, 1996

El empleo de la primera persona no es una práctica nueva en las disciplinas artísticas, sin embargo, más allá de que en nuestra cinematografía encontremos algunos pocos antecedentes aislados en décadas anteriores, la impronta subjetiva en el cine documental argentino siempre fue mirada con recelo. Con el surgimiento de películas con una marcada subjetividad, o por decirlo de otra manera, con un *Yo autoral* evidente, en la década del noventa emergieron –en el campo documental nacional– replanteos conceptuales sobre temas, como lo real, el valor del testimonio, la verosimilitud, el referente histórico, el concepto de autobiografía, la memoria, la experiencia traumática y la identidad.

En el presente texto se analizará la diferencia entre la narrativa autobiográfica y la narrativa de la historia, el desplazamiento como configuración del espacio autobiográfico, y la rememoración y el testimonio como modos de narrar la memoria. Para ello, se tomarán tres documentales que están atravesadas por el mismo eje: la construcción de un relato sobre la figura del padre desaparecido durante la última dictadura militar en la Argentina, a través de la mirada de una hija. De este modo, el foco estará puesto en la subjetividad –marcada en la primera persona narrativa o *Yo autoral*–, expresada en los documentales del noventa. Se analizarán: *Papá Iván* (2000), de María Inés

Roqué; *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein, y *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* (2006), de Vanesa Ragone.¹

La memoria se hace historia

Desde su nacimiento, el cine documental tuvo una relación de cercanía con la historia, principalmente, por su tendencia a abordar el mismo objeto, es decir, a narrar algo sobre el mundo histórico. Esto implica que el discurso documental, en cierta medida, se encuentra atravesado por cuestiones historiográficas. Un primer abordaje del concepto de *cine documental* (Nichols, 1997a) está vinculado a los discursos de sobriedad, es decir, a los discursos de no ficción, en los que lo imaginativo está muy acotado porque significa un alejamiento de la realidad, cuando esta debería ser directa y transparente.

Esta primera definición del cine documental se enmarca en lo que Bill Nichols define como «modalidad expositiva»,² cuyo principal recurso retórico consiste en una voz omnipresente –dirigida al espectador–, que estructura toda la narración sin fisuras epistémicas, denominada «voz de dios». El montaje se emplea como recurso probatorio e ilustrativo de aquello que la voz argumenta. De esta manera, se establece una relación directa entre el mundo histórico y el espectador. Se circunscribe, así, un primer horizonte de expectativas del cine documental como género.³

¹ En *Papá Iván* se cuenta sobre Julio Iván Roqué, un militante montonero asesinado en 1977 y padre de la directora. En *Encontrando a Víctor*, la búsqueda recae sobre el padre de la realizadora, Víctor Bruschtein, que desapareció en mayo de 1977. Por último, en *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* se reconstruye la vida del padre de la directora, Carlos Ragone, fotógrafo santafecino que permanece desaparecido.

² En este punto desearía aclarar que Bill Nichols, con el correr de los años y ante la aparición de otro tipo de narraciones –junto con la revisión de su teoría–, agrega otras dos modalidades a las cuatro originarias. Incorpora el subjetivismo en el documental, denominada «modalidad performativa» (Nichols, 1997b).

³ Se entenderá el género como lo explica Oscar Steimberg: «Objeto cultural con límites fijados, con especial nitidez tanto en su nivel enunciativo como en el retórico y el temático. El género no se define sino a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativas social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con las sorpresas de su procesamiento estilístico» (Steimberg, 1993: 35).

Esta modalidad perdió vigencia—principalmente, en la televisión—desde el retorno a la democracia (1983) hasta fines de la década del noventa, lo que coincide con la crisis neoliberal. A partir de este último contexto, surge un corpus de películas narradas desde una marcada subjetividad, que revistan los años de la militancia armada de los setenta y de la última dictadura.

Hayden White (1998) aborda el concepto de *historiofotía*⁴ y distingue dos cuestiones. La primera, se relaciona con la adecuación del concepto a los criterios de verdad y de exactitud que, supuestamente, gobiernan la práctica profesional de la historiografía. De esta manera, White se pregunta si es posible «traducir» un relato escrito en un relato audiovisual. La segunda cuestión se refiere a aquello que Robert Rosenstone llama el «desafío», presentado por la historiofotía a la historiografía (Rosenstone en White, 1998). En los documentales narrados desde la primera persona (*Yo autora*) observamos, por un lado, que la subjetividad del realizador plantea un cambio de paradigma epistémico de la narración fílmica documental dominante y, por otro, que asume el desafío de narrar una experiencia traumática.

En las producciones de mediados de los noventa,⁵ que abordaban el pasado reciente, los hechos eran preexistentes y, por lo tanto, autónomos; la historia pública se presentaba en un tiempo unilineal, coherente y con una organización narrativa causal y transparente. La narración, entonces, estaba sobre el análisis, la poética y otras formas del discurso (Piedras, 2014). En cambio, en las películas en las que el sujeto en primera persona se reposiciona como figura de enunciación, se acentúa la performatividad como instancia mediadora entre el texto fílmico y su referente (Piedras, 2014).⁶

⁴ Hayden White define a la *historiofotía*: como la representación de la historia y como nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico.

⁵ Dos producciones documentales que abordaban la temática de la militancia armada y de la última dictadura militar: *Montoneros, una historia* (1995), de Andrés Di Tella y *Cazadores de Utopías* (1996), de David Blaustein. Ambos documentales emplean el recurso de las entrevistas, es decir, de los testimonios como elemento privilegiado de la narración.

⁶ Pablo Piedras (2014) hace referencia a la modalidad performativa, en la que se distrae la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental, para promover los rasgos subjetivos y los rasgos evocativos del discurso y no su representacionalismo (Nichols, 2006; Piedras, 2014).

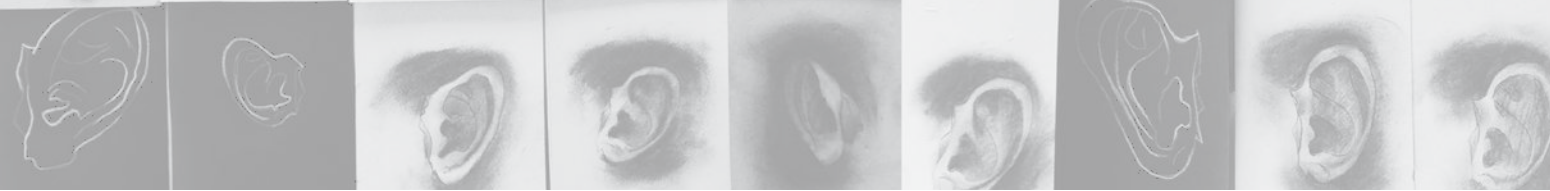
Es decir, esta subjetividad, además de reflexionar, tiene como eje quién es el que enuncia y desde dónde lo hace.

La narrativa autobiográfica y la narrativa de la historia

Las tres películas elegidas focalizan su relato en la microhistoria. La trama narrativa, entonces, no se organiza de forma unilineal en una lógica de causa y efecto. No abordan una interpretación sociológica de los colectivos de la lucha armada durante los años setenta, sino que su abordaje parte de uno sus integrantes: un militante desaparecido. De este modo, las realizaciones elaboran ese pasado traumático desde la historia individual y no es la «voz de dios» la que lleva adelante el relato, sino que son las voces de estas mujeres las que asumen una figura de enunciación desde los interrogantes, con el objetivo de explicar el por qué de algunas decisiones de ese mundo adulto que las relegó como hijas ante el deber militante. Este es el conflicto que ellas intentan comprender en la adultez.

María Inés Roqué, la directora de *Papá Iván* (película pionera dentro de este corpus), anuncia con su propia voz el epígrafe de la obra en un doloroso tono que teñirá la trama narrativa: «Preferiría un padre vivo a un héroe muerto». En *Encontrando a Víctor*, su directora, Natalia Bruschtein, también plasma la motivación de su búsqueda. En la secuencia de inicio, Bruschtein deja bien en claro qué fue del destino de su padre a través de un texto que acompaña una fotografía: «Más que buscarlo quería saber por qué mi papá no salió de Argentina». Finalmente, en *Un tal Ragone...*, de Vanesa Ragone, el epígrafe se construye con una cita de la filósofa y teórica feminista Rosi Braidotti, que atravesará la totalidad de la película: «Si la linealidad y la objetividad fueran aún la ley, yo ni siquiera habría podido comenzar a relatar mi historia: soy fragmento luego existo».

Con relación a esto, Pablo Piedras (2014) identifica tres tendencias en la indagación personal y colectiva de los documentales en primera persona y se basa, para ello, en los estudios de Carl Plantinga (1997). Entre ellas, la tendencia que se refiere a *los bordes de la historia* es el tipo de voz de las películas analizadas.



La indagación de una historia personal y la inscripción de yo del cineasta modulan las formas en que el documental explica el pasado. Sin embargo, estas obras siguen buscando en la historia pública y compartida las respuestas para comprender las historias personales o familiares [...]. En estos filmes, el mundo histórico es un horizonte sobre el cual se recortan e inscriben relatos personales (Piedras, 2014: 167).

Voces abiertas, menos conocimiento certero, más exploración. La identidad entre autor/narrador y protagonista es más fluida, y se traslada a la intersubjetividad desde la dupla autor/personaje hacia la dupla sujeto/otro, para recortar la biografía familiar y para priorizar la historia pública. Leonor Arfuch (2013) sostiene que esta preponderancia de la subjetividad es una cuestión interdisciplinar que trabaja en una reconfiguración de lo que denomina «espacios (auto) biográficos». Al respecto, explica: «[...] definía a este espacio no meramente como un reservorio de géneros canónicos [...] sino como un horizonte de inteligibilidad para analizar lo que leía como un síntoma» (Arfuch, 2014: 70). De este modo, propone pensar estos espacios en relación con la memoria, y pensar a la historia con relación a las narrativas del pasado reciente.

Según esta línea de análisis, el interesante desafío que le plantea el documental en primera persona al paradigma epistémico del documental más clásico se produce en el entrecruzamiento entre lo biográfico y lo memorial, es decir, en «la manera sutil en que se entranan, en diversas narrativas la experiencia individual y la colectiva, en el camino de una memoria histórica» (Arfuch, 2014: 72). Las tres películas son construidas desde una narrativa autobiográfica, las tres hijas retornan al pasado motivadas por inquietudes desde el presente para narrar la figura de sus padres en una elaboración testimonial de memorias traumáticas; enfrentan la aporía aristotélica «hacer presente lo que está ausente». Este tipo de trama refleja, en cierta medida, las tensiones que se pueden generar con la narrativa de la historia.

Enzo Traverso (2011) se refiere a la memoria y a la historia como dos esferas distintas con la misma preocupación: la elaboración del pasado. El autor plantea un cambio de paradigma dentro de la historiografía que tiene una semejanza con el cambio de paradigma planteado por el documental en primera persona en la

narración del pasado. En su línea de pensamiento, Traverso explica que el cambio en la historiografía consiste en una declinación del concepto de clase y en el surgimiento del concepto de identidad: «Y en este punto de vista, en el marco de nuestras reflexiones, está la declinación de lo que pudiéramos llamar una memoria de clase, y el surgimiento de memorias subjetivas como memorias identitarias, de grupo» (Traverso, 2011:11). Este terreno que gana la subjetividad se encuentra relacionado con lo que el autor define como «fin de la memoria transmitida», transmisión que se ve interrumpida por la desaparición de la clase obrera de las grandes concentraciones industriales y por la aparición de trabajos más precarios y flexibles, que promueven la competencia en el mismo lugar de trabajo en detrimento de la sociabilidad y de la solidaridad.

Se puede sostener, entonces, que el avance de la subjetividad en el documental argentino (a partir de la crisis neoliberal de fines del siglo XX en nuestro país) es producto de esa ruptura en la transmisión generacional. De esta manera, las hijas de los militantes desaparecidos durante la última dictadura asumen la figura de narradoras, de Antígonas que buscan enterrar a sus muertos queridos salvando la sangrienta brecha del salto generacional y tratando de recomponer una transmisión de la memoria en un intento fallido de reparación histórica.

Los desplazamientos y los lugares afectivos

Alguien se encuentra en el interior de un vehículo en movimiento y mira a través de una ventanilla. Un paisaje, ya sea campestre o urbano, se desliza lateralmente mientras sus contornos se difuminan.

La secuencia descrita se repite (salvo con leves variaciones) en las tres películas documentales. En *Papá Iván* es en una de las primeras secuencias en las que se ve un paisaje campestre (en blanco y negro) en movimiento. En *Encontrando a Víctor* también se ven en el inicio, desde un vehículo en movimiento, las excavaciones –señaladas o marcadas desde una práctica de la memoria– de lo que fue el centro clandestino de detención

Club Atlético. Pocos minutos más tarde, aparece la directora en un tren urbano, mientras mira a través de la ventanilla. Por último, en *Un tal Rogone...* se inicia con un viaje de retorno a Santa Fe capital.

El desplazamiento, entonces, es un tema recurrente en los documentales que narran desde la primera persona. Pablo Piedras (2014) sostiene que el formato *viaje* presenta un recurso al *travelling* que, mediante los movimientos de distintos medios de transporte (como autos, trenes y ómnibus), diferencian al documental en primera persona del estatismo de los documentales testimoniales en décadas anteriores.

Se puede agregar que en las narraciones con una marcada subjetividad, la idea de desplazamiento aborda, también, la cuestión del retorno como configuración del espacio biográfico. Ese alguien que se desplaza es un *Yo autoral* que retorna y que, desde ese lugar, reconfigura espacialmente la trama narrativa. Esa reconfiguración recubre una fuerte carga afectiva. No se retorna a cualquier lugar, sino que se vuelve a aquellos espacios donde nos sea (im)posible recuperar nuestras primitivas impresiones y nuestras iniciales imágenes de todo aquello que, por diferentes motivos, dejamos atrás en nuestras vidas.

Según el cineasta americano Robert Kramer, todo el cine es una separación melancólica de aquello que es más esencial (Kramer en La Ferla, 2011). Ahora bien, parte de esa esencialidad, en estas películas, se dirime en lo territorial, en el intento de recuperar (desde lo afectivo) voces y personas que alguna vez habitaron esos espacios. Con este objetivo, el *Yo autoral* esgrime una estrategia narrativa que compromete a los vestigios como marcas para franquear, desde lo cotidiano, el espesor de las distancias espacio/temporales que lo separan con aquello idílico que intenta asir.

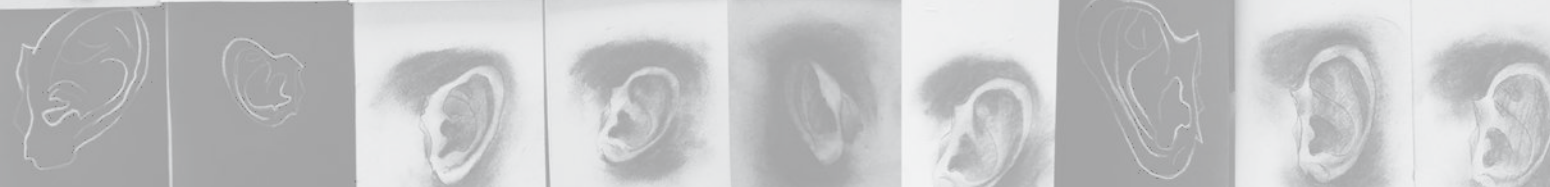
Las realizadoras se trasladan y retornan a lugares de su pasado; para ello, abordan la figura del padre desaparecido. Ese desplazamiento espacial es inherente al desplazamiento temporal. Es decir, vuelven a un espacio que cambió y que refleja las implacables huellas del paso del tiempo. El retorno después de un exilio puede impactarnos. Al respecto, Arfuch explica: «Miramos a menudo por las ventanillas la fugacidad del

paisaje, a veces podemos evocar los pasos de otros tiempos allí donde todo ha cambiado» (Arfuch, 2013:30). Aquello que ha desaparecido, agrega la autora, también se ha llevado parte de nuestras biografías. Entonces, no solo el espacio se ha modificado, también lo ha hecho la mirada de las directoras, a partir de la cual reconfiguran, urbana y socialmente, aquello que alguna vez habitaron sus seres queridos.

Desde los discursos fílmicos el retorno no solo significa volver a los lugares para buscar las huellas de los desaparecidos, sino también hacer emerger a la superficie de la trama narrativa las marcas de un pasado traumático impreso en lo cotidiano (en este caso, sobre el espacio urbano), para transformar esa cotidianidad en una especie de presente ensanchado, expandido. A modo de ejemplo, se pueden ver, en dos secuencias, ese tipo de huellas heredadas de un pasado traumático. En *Buscando a Víctor* aparece un grafiti sobre una cortina metálica que dice: «A los 30.000 no los olvidamos y seguimos»; en *Papá Iván* se ve la estampa del Che Guevara junto a la frase «Libres o muertos», escrita en una pared de ladrillos al costado de la vía.

La relación entre espacio urbano y subjetividad se conjuga, así, en ese deambular por lugares en los que vivimos y sobre los que también irrumpe lo nuevo sobre lo viejo (¿las ruinas de los sueños de revoluciones postergadas?). La construcción de la historia familiar de las películas abre una temporalidad fluctuante de presentes y de pasados sobre una trama social y afectiva (Arfuch 2013), que se traduce en discontinuidades entre pasado/cotidiano, memoria/olvido, ausente/presente; tensiones todas sobre las cuales deambula el relato familiar. Esta nueva configuración del espacio biográfico queda atravesada por aquello que Arfuch denomina «valor memorial»: «que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva» (Arfuch, 2014: 24).

Podríamos afirmar que no hay imagen sin lugar, es decir, sin un ámbito sobre el cual se recorta. En el caso de un relato con fuerte impronta subjetiva, es la mirada personal la que devuelve a los lugares el componente de historicidad, esta vez, desde lo afectivo.



La rememoración: memoria, imagen e imaginación

En el documental subjetivo que aborda el pasado reciente se genera el cruce entre lo biográfico y lo memorial como *rememoración* de lo traumático en el interior de una experiencia individual, que se enmarca en una historia pública sin olvidar. Con relación a esto, Maurice Halbwachs (1992) explica, en su concepto de *memoria colectiva*, lo siguiente: pese a que hay experiencias compartidas por una comunidad, sólo los individuos, las personas recuerdan.

En nuestro país, a partir de los juicios a las Juntas Militares –a mediados de la década del ochenta–, el testimonio de los sobrevivientes adquirió importancia al revelar las atrocidades cometidas por el poder militar y al sugerir los posibles destinos de los desaparecidos. De esta manera, en el acto de rememoración, el *testimonio* aparece como el género privilegiado, como la prueba para una acusación y para una constatación de los crímenes de lesa humanidad. En décadas posteriores, cuando se abrieron instancias de juicios con condenas y con causas abiertas a los represores, otras preguntas abordaron los testimonios de los sobrevivientes: su participación en colectivos políticos.

La potencialidad del testimonio dentro del campo de lo público radica en la transmisión generacional de acontecimientos traumáticos, lo que le permite integrarse en múltiples géneros, entre ellos, al cine documental. En la esfera de lo privado, en cambio, el testimonio de un pasado traumático implica una refracción hacia el Yo. La rememoración puede conllevar a quedar expuesto a las consecuencias psicológicas, a las presiones y a los resabios de violencia, habilitando el sumergirse en huecos, en olvidos y en zonas brumosas que muestran grietas (Kaufman, 2014). Estas son marcas de la violencia que se vislumbran en el testimonio que aborda lo inenarrable.

La rememoración, entonces, indaga con toda la carga afectiva que implica la tensión de verbalizar la ausencia. El testimonio pone en forma el trauma y se inclina hacia la memoria y la *imaginación*. Este último concepto no desdice la verdad de los hechos, como tampoco desmerece su carácter probatorio, sino que

los ubica dentro del contexto situado de una *experiencia* singular e irrepetible (Arfuch: 2014). Aquí abordamos, nuevamente, el concepto de la transmisión generacional desde la perspectiva de los relatos de la memoria.

En las películas analizadas entran en juego dos dimensiones inseparables y que el cine documental aúna con fuerza: lo verbal y lo visual. Esto se puede traducir en una doble temporalidad: la cronología de los hechos y la enunciación a través del lenguaje cinematográfico documental. Palabras, fotografías, recortes de diarios, documentos, cartas personales o cualquier otro tipo de archivo que iluminan zonas oscuras en la vida de un individuo. Ese trauma, ese dolor, es puesto en palabras tanto en el recurso de la voz en *over* como en el testimonio de las entrevistas, y también es puesto en escena desde lo visual.

Al tener en cuenta que el hecho de que una vida está formada por múltiples historias, la acción de seleccionar es, al mismo tiempo, delimitar, circunscribir, elegir unas historias y descartar otras; en definitiva, es imaginar desde la memoria y por medio del espacio biográfico. Narrar un trauma significa, entonces, hallar imágenes y palabras desde la creación de la imaginación que se impone a la forma de la experiencia. En otras palabras, narrar es el *arte de la memoria*. Al respecto, Arfuch explica: «[...] no hay “un sujeto” o “una vida” que el relato vendría a representar [...] sino que ambos –el sujeto, la vida–, en tanto unidades inteligibles, serán el *resultado* de una narración» (Arfuch, 2013: 75).

La unidad biográfica es el resultado propio del relato. Identidad narrativa que Paul Ricoeur (1984) identifica con un tiempo de relato que oscila entre lo que se mantiene inalterable (mismidad) y lo cambiante (ipsidad). Sin dudas, nuestras percepciones están impregnadas de recuerdos e, inversamente, un recuerdo no vuelve a ser presente más que al tomar del cuerpo alguna percepción en la que se inscribe. Estos dos actos, percepción y recuerdo, se penetran siempre intercambiando algo de sus sustancias por un fenómeno de endósmosis (Bergson, 2006).

Los documentales seleccionados intentan narrar esta búsqueda identitaria en una simultaneidad de ausencia/presencia dolorosa e involucran, en su búsqueda, experiencias de la infancia. *Papá Iván* es la película que presenta una estructura casi lineal, un

ordenamiento cronológico de la vida de Julio Roqué. En cambio, en *Encontrando a Víctor* y en *Un tal Ragone...* las temporalidades no tienen un correlato de causa y efecto, sino que trabajan con recuerdos fragmentarios. Las realizadoras asumen la carencia de la transmisión generacional y trasladan esa historia secreta de niños a la esfera de lo público (Kaufman, 2014).

Al mismo tiempo, el testimonio habilita un *acto de escucha*. Este último escenario no siempre es el mismo, las condiciones sociopolíticas e históricas habilitan o no, el marco interpretativo para que esos testimonios sean escuchados. Las directoras toman como punto de partida para sus películas interrogantes acerca de la figura paterna, que tensionan los relatos heroicos con críticas sobre los procesos de la lucha armada (Kaufman, 2014). Su necesidad de decir queda enmarcada en una dimensión terapéutica, semejante a un trabajo de duelo, y se genera una relación entre memoria/imagen/imaginación que redefinirá el espacio biográfico.

El documental subjetivo jugará, entonces, con esta relación en una especie de equilibrio fluctuante a partir de las imágenes que halle. Si no encuentra pruebas o vestigios indiciales, la imaginación irá ganando terreno para intentar iluminar las zonas de la memoria desde las que se puede narrar; para imaginar más allá de los hechos y para poder desplegar la metáfora y vislumbrar un arte de la memoria. Ardua tarea que las tres películas intentan llevar adelante.

Conclusiones

Los últimos decenios del siglo XX en América Latina se conjugan en una historia trágica de intervenciones militares en la mayoría de los países que integran el continente. En nuestro país, el nacimiento del siglo XXI estuvo acompañado de una profunda crisis socio-política. En este contexto, algunas disciplinas artísticas, como el cine documental, dieron cuenta de otras formas de abordar al reciente pasado argentino. Nuevas generaciones, como la de aquellas realizadoras (hijas de desaparecidos de la última dictadura), intentaron responder a interrogantes sobre el período de los setenta en nuestro país desde el cine documental.

La brecha cultural existente entre ambas generaciones las enfrenta a la problemática de la transmisión de la memoria. Es decir, mujeres que crecieron en un período neoliberal se apropian de la problemática de una generación preneoliberal, desde la pérdida individual como elemento condicionante.⁷

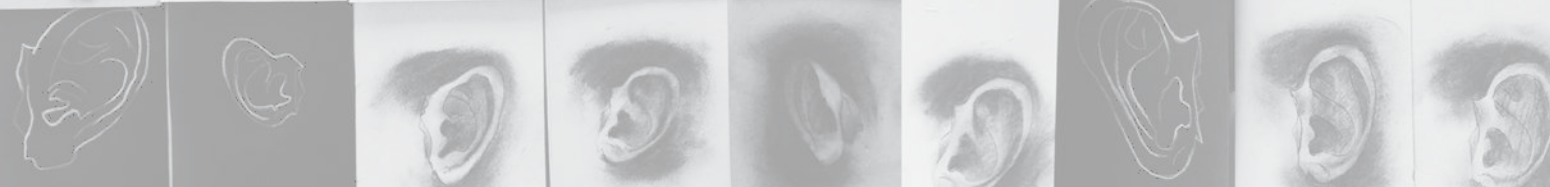
En la trama de estas narraciones, entonces, lo afectivo y la imaginación juegan un papel preponderante al complementar los retazos de la infancia que fueron arrancados. El concepto de imaginación es inherente a la memoria y es ineludible en todo relato histórico que aborde períodos fatales de nuestro pueblo, porque en la consumación de una identidad colectiva no se puede evadir la metáfora, principalmente, desde el arte.

El aporte de esta generación de documentalistas en primera persona significó una importante renovación en los recursos retóricos y estilísticos del cine documental argentino, dentro de un contexto de escucha socio-político que habilitó el marco para estas producciones.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2013). *Memoria y Autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- La Ferla, J. (2011). «Robert Kramer: técnica, pasión e ideología». *Aarkadin*, año 5 (3), pp. 21-32.
- Nichols, B. (1997a). «El dominio del documental». En *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997b). «El documental performativo» (trad. Lorna Scout Fox). En Sichel, B. (comp.). *Posteverité*. Murcia: Centro Párraga.

⁷ Debo esta línea de reflexión al sociólogo Martín Unzué.



Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Platinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pujol, S. (2006). *Discépolo una biografía argentina*. Buenos Aires: Booket.

Ricoeur, P. (1984). *Tiempo y Narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Sófocles (1964). *Antígona*. Buenos Aires: Ciorda.

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios populares de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

White, H. (1998). «Historiografía e historiofotía». En Tozzi, V. (ed.). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

Roqué, M. I. (dir.) (2000). *Papá Iván*. Buenos Aires/México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cita recomendada:

Stábile, A. A. (2015). «El Yo autoral en los documentales del noventa. Mujeres que retornan por sus muertos». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 106-113. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Referencias electrónicas

Arfuch, L. (2014). «(Auto) biografía, memoria e historia» [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2015 en <<http://memoria.ides.org.ar/revista-clepsidra/clepsidra-n-1>>.

Kaufman, S. (2014). «Violencia y testimonios Notas sobre subjetividad y los relatos posibles» [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2015 en <<http://memoria.ides.org.ar/revista-clepsidra/clepsidra-n-1>>.

Traverso, E. (2011). «Historiografía y memoria: interpretar el siglo XX» [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2015 en <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/numeros/numero-2/historiografia-y-memoria-interpretar-el-siglo-xx>>.

Películas

Bruschtein, N. (dir.) (2004). *Encontrando a Víctor*. México/Argentina: Centro de Capacitación Cinematográfica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ragone, V. (dir.) (2006). *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa*. Argentina: Producción Florencia Enghel.

UTOPIA Y HETEROTOPÍA EN *JAUJA*, DE LISANDRO ALONSO

Rosa Matilde Teichmann

rosateichmann@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 07/03/2015 | Aceptado: 18/06/2015

Resumen

En este trabajo se formula una propuesta interpretativa de la película *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, sustentada en los conceptos de utopía y de heterotopía propuestos por Michel Foucault, a fin de presentar una mirada crítica sobre la base conceptual teórica que observamos en el film, así como sobre su construcción narrativa. Intentamos demostrar que tanto la película en cuestión como el cine de Lisandro Alonso recorren un camino, un pasaje, una transformación que va de la utopía a la heterotopía, revisando, recorriendo espacios otros, renovando sus modos de contar, sin perder coherencia.

Palabras clave

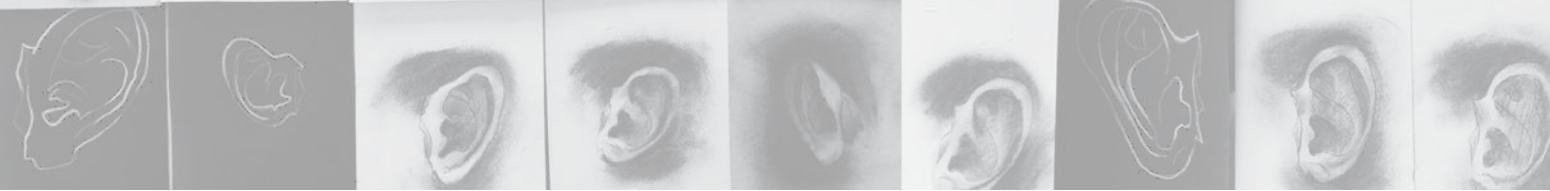
Jauja, utopía, heterotopía, transformación

Abstract

In this work, we suggest an interpretation of Lisandro Alonso's movie *Jauja* (2014), based on the concepts of utopia and heterotopia developed by Michael Foucault with the aim of presenting a critical view on the theoretical conceptual basis that we observe in the film, as well as its narrative construction. We intend to demonstrate that the movie in question, as well as Lisandro Alonso's cinematography, undergoes a transformation that goes from utopia to heterotopia reviewing other spaces and renewing its way of narrating, without losing coherence.

Key words

Jauja, utopia, heterotopia, transformation



«Los Antiguos decían que Jauja era una tierra mitológica de abundancia y felicidad. Muchas expediciones buscaron el lugar para corroborarlo. Con el tiempo, la leyenda creció de manera desproporcionada. Sin duda la gente exageraba, como siempre. Lo único que se sabe con certeza es que todos los que intentaron encontrar ese paraíso terrenal se perdieron en el camino.»

Frase de *Jauja* (2014)

Con este epígrafe comienza *Jauja*, última producción cinematográfica de Lisandro Alonso, donde el territorio, real o imaginado, la relación del personaje con el espacio, habitado o por habitar, real o mental, es fuente de desarrollo dramático. *Jauja* no alude, obviamente, a la actual ciudad de Perú, sino al llamado «País de Jauja», mito difundido desde la Edad Media, que involucraba una tierra donde no era necesario trabajar y donde el alimento abundaba. Cuando los colonizadores españoles llegaron a América, en especial Pizarro, estuvieron en la ciudad andina de Jauja, pródiga en riquezas y en alimento, razón por la cual se resignificó el mito. Lo que nos interesa de la cita anterior es lo que Alonso plantea como frase final. No importa tanto llegar como recorrer, buscar, lo que importa más aún es que esa búsqueda es inútil, no tiene sentido, porque todos los que intentaron llegar «se perdieron en el camino». Así, observamos cómo desde el epígrafe inicial, Alonso deja entrever el pasaje de un territorio que se aparece como utopía y que termina como heterotopía. Es decir, el pasaje de una ilusión a una certeza, de un espacio que no existe a otro, que es el producto de esa frustración por no haber conseguido acercarse al espacio utópico. El objetivo de este trabajo es, entonces, observar ese pasaje en *Jauja* tomando como sustento teórico la conferencia radiofónica pronunciada por Michel Foucault el 7 de diciembre de 1966, en *France-Culture*, en el marco de una serie de emisiones dedicadas a la relación entre utopía y literatura, denominada *Utopías y heterotopías*.

Jauja no es mencionada en la película, sino en el epígrafe, haciendo alusión a una verdadera utopía, que se adscribe a la conceptualización de Foucault:

Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías (Foucault, 2008: en línea).

La única referencia posible a una tierra utópica, a un *dulce espacio utópico*, estaría en boca del teniente Pittaluga cuando hace alusión al capitán Zuluaga, como el gestor de una posible utopía para el mundo aborigen. Pero el objetivo del capitán Dinesen no es el descubrimiento de ese espacio, como sí lo es en el caso de Lope de Aguirre, cuyo objetivo era encontrar otro espacio utópico que se conocía como El Dorado. La alusión al territorio de Zuluaga es tangencial a la historia. Cabría preguntarse, por lo tanto, la intencionalidad de Alonso al titular su film con un espacio utópico. Sólo como una primera aproximación podría plantearse que la utopía se vincula a una frustración. Para Foucault, su «traza es imposible de ubicar»; para Alonso «todos se perdieron en el camino». Utopía implica una búsqueda de un valor enorme, pero que no está en ningún lugar. Contradicción, pero, al mismo tiempo, descripción profunda de lo que se concibe «en la cabeza de los hombres» y lo que los lleva, lo mismo a Aguirre que al capitán Dinesen, a la locura. El capitán Dinesen sale a buscar a su hija; su ausencia le ha generado, en apenas unos instantes, «el vacío de su corazón» y decide emprender una travesía que sabe que es extremadamente difícil para quien no es parte de ese espacio, pero igual lo hace. El teniente Pittaluga le propone acompañarlo, pero el capitán se niega. Es su misión, es su necesidad de ir a ninguna parte (la pampa es tan igual...), pero creyendo que se puede llegar a algún lugar. Es un camino que pretende el reencuentro con lo único que lo ata a su cultura, a su espacio, a su vida, pero se transformará en el camino de desprendimiento de sus raíces. Es ir a buscar su sangre, cuando se sabe que su sangre ya ha sido derramada. Viaje de frustración y de contradicción.

Sin embargo, no es la visión utópica la que, creemos, tiene mayor desarrollo a lo largo de la película, sino, más bien, coincidiendo con Foucault, la heterotópica. O mejor, gracias a la utopía, el espectador descubre la heterotopía: contra espacios, espacios otros que se constituyen en «impugnaciones míticas y reales del espacio en que vivimos» (Foucault, 2008). Así, Alonso dibuja un espacio heterotópico constante, el espacio que no lleva a ninguna parte, el espacio sin tiempo, el espacio de la marginalidad; en fin, una cantidad de espacios del otro, de la otredad, que se observarán a continuación. Para vincularlos con *Jauja*, nos remitiremos a algunos de los principios para fundar lo que Foucault plantea como una ciencia de la heterotopía, la heterotopología, presentes en el texto, funcionales al análisis que llevamos a cabo.

El primer principio supone que «probablemente no haya una sola sociedad que no se constituya su o sus heterotopías» (Foucault, 2008). El retrato social mostrado en *Jauja* es el de una sociedad en construcción. De hecho, el capitán Dinesen está construyendo *algo*. En medio de la pampa, sin casas, sin urbanización, donde el único espacio de residencia mostrado es el de un par de tiendas de campaña, como así también el de una caverna que se constituye en una suerte de hogar, aparentemente. Este espacio, en su totalidad, quedaría en los márgenes de una sociedad otra, organizada, con leyes, con tradición, que es capaz, por ejemplo, de organizar un baile. El ministro de guerra aludido en la película no vive en la pampa, sino, probablemente, en la ciudad, espacio formal, burgués y respetable, donde se puede llevar a cabo una recepción. Sin embargo, el espacio abierto y extraño de la pampa, desde el lugar de quienes tienen el poder, es un lugar otro, es el espacio de los «cabeza de coco», que poco a poco hay que invadir, con obras de ingeniería que muestren progreso y que eliminen la posibilidad de que ese espacio sea otro. La apropiación del espacio es necesaria para dominarlo.

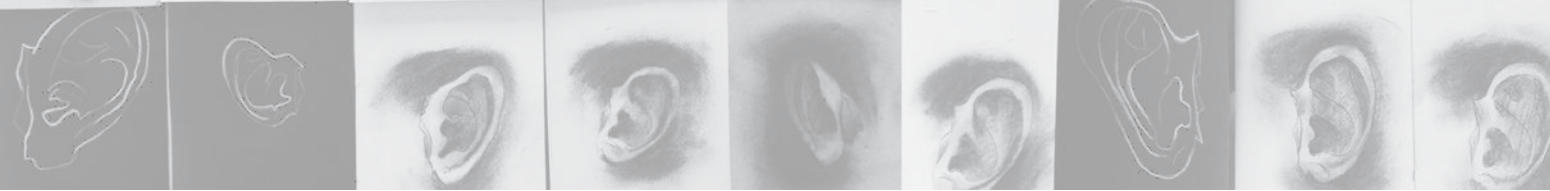
Pero hay un interesante factor de resistencia en ese espacio otro, dado que esa pampa inmensa e inabarcable alberga también a un automarginado social, el capitán Zuluaga, que habita un lugar impugnado por la ley imperante. El Capitán podría pensarse un loco, al que Foucault ubicaría en uno de los espacios heterotópicos que menciona: el hospital psiquiátrico, y que se adscribiría a la

heterotopía de desviación: «esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida» (Foucault, 2008). El capitán Zuluaga, está *desviado*, se ha salido de su camino, que es el del lugar de la ley. Es decir, en esa pampa que ya de por sí es un lugar otro, territorio del indio, del «cabeza de coco», hay un espacio para quien deserta de la vida social imperante. Heterotopía desde el punto de vista criollo; utopía desde el punto de vista de los aborígenes mismos. ¿Y qué es lo que ha hecho el capitán Dinesen, oriundo de la Europa culta y civilizada, sino venir a un espacio otro, donde su único afán es el de proteger a su hija, su tesoro máspreciado, de la posible contaminación con los personajes del sur, de otro continente, de otra cultura, y sucumbir en ese espacio, pasando de dominador a dominado, transformándose, tal vez, en ese otro al que nunca hubiera querido parecersele? ¿Y cuál es la reacción de su hija Inge, sino la de rebelarse, la de correr detrás del sueño utópico del amor libre y sin ataduras, incluso tal vez, en una tierra de bienestar, en una *Jauja*? Así, podría pensarse en la pampa como utopía para la danesa Inge, espacio donde poder soñar con el amor y la libertad, y heterotopía, para su padre, nuevo habitante de un espacio que lo ha cooptado y lo ha separado de su *topos* real.

Se advierte, entonces, un interesante grado de ambigüedad y de complejidad en la configuración del espacio vital de los personajes de la narración, que contribuye a pensar el relato como un espacio móvil y dinámico en la percepción de sus diferentes habitantes. Y aquí el interés de la película por la mirada, la percepción, no sólo de los personajes en su dimensión funcional al relato, sino la del espectador que debe modificar de modo constante sus percepciones acerca del modo de funcionamiento de un relato, que se sustenta sobre débiles, pero no nulas bases diegéticas. «Mis películas se sienten más intuitivas en relación con el espectador, que la información que dan. No hay tanta información si no la da el espectador» (Krap, 2014).

El cuarto principio de Foucault enuncia lo siguiente:

Resulta que las heterotopías con frecuencia están ligadas a cortes singulares del tiempo. Se emparentan, si ustedes quieren, con las heterocronías... Finalmente, hay otras heterotopías que están ligadas



no a la fiesta sino al pasaje, a la transformación, a las labores de la regeneración (Foucault, 2008: en línea).

Aquí, Foucault se refiere a los colegios y a los cuarteles del siglo XIX que debían hacer de los jovencitos, hombres, y a las cárceles del siglo XX, supuestas regeneradoras. Observamos, respecto de *Jauja* que el paso del capitán Dinesen por el espacio heterotópico de la pampa, lo lleva a involucrarse con un tiempo otro, un tiempo que se disloca y produce interesantes transformaciones. No a nivel de rango social, sino meramente individual. El capitán Dinesen ingresa a un tiempo indeterminado, a una ucronía, signada por el soporte onírico o, tal vez, fantástico. La entrada a la cueva, esa otra heterotopía, ese lugar oculto del espacio social, ese lugar para ocultarse del mundo social (como el prostíbulo, mencionado por Foucault), se convierte para el capitán en un espacio para reconocerse, para observarse a sí mismo, facilitado por este lugar otro, que no está sino en los límites, en los bordes, no importa ya de qué espacio, sino de qué tiempo. Y, a continuación, el espectador se encuentra desconcertado frente a la aparición de una secuencia que importa menos como la representación de otro espacio que como la de otro tiempo. Las preguntas sobre esta secuencia son varias: ¿lo que vemos es un sueño, imaginación del capitán Dinesen, que proyecta un futuro para su hija, en otro tiempo, con cierto bienestar, pero sin su presencia, dado que ha sido absorbido por el espacio de la pampa, o tal vez, muerto? ¿Lo que vemos, es una declaración poética, metafórica, de la muerte del capitán, el final de una empresa azarosa, como la búsqueda sin brújula (la brújula quedó en poder de Inge, y luego la tiene la mujer de la cueva) de su hija, razón por la cual, las imágenes que se ven son la constatación de la muerte del capitán? Tal vez, en un estilo lyncheano, el que Alonso cita, aduciendo no siempre entender:

¿Se puede soñar con algo que no viste antes? Esas cosas me abren un signo de paréntesis», dice Alonso, y repregunta para tener otra opinión, o para ver si se parece a la suya, pero rápidamente lo deja de lado y vuelve a insistir: «Me cuesta tanto trabajo encontrarle palabras a lo que pasa en la película, que prefiero abandonarme a las imágenes.

Es lo que me pasa con algunas películas, por ejemplo, y sin ánimo de compararme ni mucho menos, de Lynch. Vos no sabés por qué pasa lo que pasa, pero algo te queda. O las veces que veo una pintura que me gusta; quizás no logro interpretarlas, no logro descifrarlas, pero aun así me contienen un rato. Nunca me cierran del todo, pero algo siempre me queda. Eso me gustaría lograr con el cine (Krap, 2014).

¿Acaso la última secuencia de la película corresponde a un espacio, a un topos, a una *realidad* de una muchacha sin padres, que se pierde y regresa, que añora a «alguien que la siga a todos lados», como un perro que se materializa en un humano, en un sueño que acaba de tener, pero que en la realidad es efectivamente un perro y, además, un perro que la extraña y un perro que, incluso, se problematiza por su ausencia? Creemos que es más productivo –a los fines analíticos e interpretativos–, cuestionar, preguntar, que responder, para facilitar lo que consideramos es esta película: una *road movie* que transita de la utopía a la heterotopía, llevando al espectador a una suerte de periplo perceptivo que va modificando su percepción del relato, y lo enrarece al hacerlo cada vez más opaco, menos causal, pero abierto a la sugerencia poética, a la dimensión, incluso fantástica.

Finalmente, el último principio enuncia:

Es en este punto en donde indudablemente nos acercamos a lo más esencial de las heterotopías. Éstas son una impugnación de todos los demás espacios, que pueden ejercer de dos maneras: ya sea como esas casas de citas de las que hablaba Aragon, creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso (Foucault, 2008: en línea).

La lectura de este último punto no deja de llamar la atención en cuanto a su posible vinculación con la película. El capitán Dinesen sale en busca de una utopía: encontrar a su hija en algún lugar, sin saber cuál es ese lugar, sin tener conocimiento exhaustivo sobre ese lugar, rechazando la ayuda del baqueano, del nativo, saliendo solo, con su uniforme, su sable y su arma. Este deseo

verdaderamente utópico en una pampa desértica e igual por donde se la mire, esta inmersión profunda en un espacio que no le pertenece porque es de otro, de otros, de los que crean utopías tanto como heterotopías, lo lleva, producto de una obvia frustración, a crear un espacio «real, tan perfecto, meticuloso y arreglado» como es el de la caverna, espacio imaginario, espacio mental, «cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso». La inutilidad de la búsqueda de la utopía lo lleva a crear un espacio heterotópico: la caverna. Allí se encuentra con una mixtura de elementos reales e imaginarios que configuran un espacio contenedor (la casa de citas nombrada reiteradas veces por Foucault constituye un espacio heterotópico que permite que el hombre encuentre aquello que le está vedado en el mundo *real*), que permite la catarsis, el diálogo en la propia lengua, la posibilidad de tomar, de comer y de ser contenido.

¿Es acaso Inge ya anciana, la mujer con la que el capitán Dinesen se encuentra en su ucronía fantástica, una mujer que no olvidó ni su lengua, ni que tuvo una pareja y que, además, está acompañada de un perro? Incluso ese espacio podría ser el generador de otro: claro y luminoso, el espacio de la tierra perdida, de la tierra natal, donde hay una joven a salvo, en un enorme caserón, rodeada de perros, de bienestar, pero carente de afecto. ¿Puede la mente humana generar tal espacio para salvaguardarse de la angustia y el infortunio? Tal como lo planteó Alonso: «¿Se puede soñar con algo que no viste antes?» La respuesta está en las imágenes audiovisuales de *Jauja*.

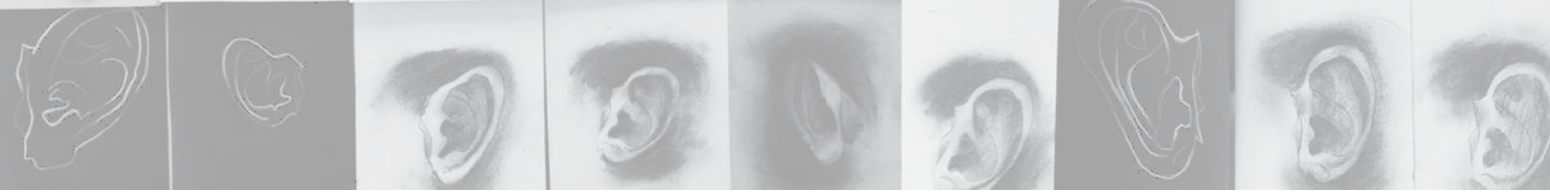
De la utopía a la heterotopía

En esta segunda parte nos detendremos en observar la construcción narrativa desde la mirada que nos suministró el análisis anterior. La base conceptual focalizada en el valor del espacio nos habilita ahora a continuar profundizando en los modos de narrar, particulares, singulares, en la filmografía de Lisandro Alonso. Por lo tanto, retomaremos el epígrafe anteriormente citado, dado que se presenta como un texto pleno de referentes y de indicios funcionales a nuestro objetivo.

En primer lugar, los sujetos que se instalan como portadores de un saber son los *Antiguos*, deliberada indefinición, fuera de toda contextualización. Ya en este abordaje lingüístico Alonso deja entrever parte de su intencionalidad respecto de la matriz estructuradora del film: la ambigüedad, que aquí se manifiesta en lo verbal, y luego lo hará en lo específicamente diegético. ¿Quiénes son esos *Antiguos*? Podría haber varias respuestas, todas válidas. Podrían ser unos u otros, tribus aborígenes varias, incluso los mismos *conquistadores*. Ahora bien, ¿qué predicen estos *Antiguos*?: la existencia de una utopía, una tierra de abundancia y felicidad, una tierra *mitológica*.

La utilización de este adjetivo contribuye al mismo efecto. *Jauja* es un mito, en el imaginario social real, pero al interior de la diégesis, para muchos, parecería ser una realidad. Así lo reconoce el teniente Pittaluga, no sin cierto descreimiento. *Jauja* es, entonces, un espacio que puede ser entendido tanto de un modo como de otro. Pero si se tomara desde el lugar de la utopía, de todos modos, es un espacio que se busca. Es decir, se emprende una aventura, un camino, una empresa, para buscar algo que puede existir pero, también, que se sabe que no existe («la gente exageraba, como siempre»). Se busca algo que se sabe de antemano («se sabe con certeza»), no tiene sentido ser buscado. La ambigüedad se transforma en contradicción y se expresa claramente en el final del texto al plantearse que todos los que intentaron llegar a *Jauja*, se perdieron. En definitiva, se busca para no encontrar, tal como expresamos más arriba. Razón por la cual hay puesto un valor en el hecho mismo de buscar. Vale la pena salir a buscar la utopía, para descubrir la real heterotopía. Y creemos que ese es el factor fundante de la configuración narrativa que plantea Alonso y que ya se ve en todas sus películas, sobre todo en las películas *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008): los personajes salen a buscar, pero no sabemos si encuentran aquello que buscan e, incluso, podría pensarse que es muy difícil que supongan que pueden encontrarlo. No se trata de buscar a una hija o a una madre, y nuevamente a una hija. Hay algo que está más allá, que se busca en el periplo y que parece, no se encuentra, pero en el camino, aparecen vivencias transformadoras.

Jauja podría ser considerada entonces, y también, una *road*



movie prototípica, dado que si bien el personaje del capitán Dinesen, que se alza como protagonista, tiene un claro objetivo a buscar, lo que importa es qué le sucede en el camino de su búsqueda, en el sondeo del territorio, y cómo se transforma. Pero esa transformación, la íntima, la que podría incluso estar vinculada a cambios en la psicología del personaje, no es la única que interesa en esta película. Son varios los niveles que involucran cambios que constituyen un complejo entramado conceptual, que requieren de una mirada analítica en función de observar los distintos pases, pasajes o, mejor, transformaciones, que se producen en el film para resignificar, tal vez, el pasaje de la utopía a la heterotopía.

El primero es la transformación del capitán Dinesen como personaje protagónico del film: de la búsqueda de su hija a la búsqueda de su identidad. La transformación del objetivo utópico en heterotópico: de la búsqueda de su hija, sinónimo de su felicidad, de sus anhelos, de su bienestar, de un espacio de inmovilidad, o incluso la vinculación posible con la tierra de Zuluaga como la tierra Jauja, ese particular espacio que señala directamente la referencia intertextual que remite al capitán Kurtz,¹ a la búsqueda de un espacio de contención para su angustia por no encontrarla. De la pampa abierta a la caverna, ese lugar *otro*, pregnado de urdimbre onírica, psíquica, fantástica, irreal, como también real.

El segundo, la transformación del paisaje utópico, remitiendo claramente al espacio físico, al paisaje ucrónico, remitiendo claramente al espacio mental. El tercero es la transformación, es decir, del paisaje real al paisaje onírico. O, tal vez, al revés. ¿Qué es sueño y qué es realidad en la película *Jauja*? Se puede interpretar como que todo lo visto a lo largo de la película es un sueño de la muchacha danesa, contemporánea, que vive en el gran caserón de campo. O sea, que los últimos minutos de la película, transforman la visión del relato que hasta ese momento tuvo el espectador.

El cuarto es la transformación de la lógica y, por lo tanto, de la modalidad narrativa: de causa-efectista en asociativa, lo que contribuye a pensar el film como una lenta transformación de la percepción de la realidad, un lento y progresivo borrado de límites

que separan realidad de sueño, conciencia de trastorno, causalidad racional de asociación psíquica. El quinto, la transformación del espectador: de la pasividad propia del otorgamiento de información a la actividad propia de la estrategia de ocultamiento deliberado de información. Transformación perceptiva y cognitiva, «un cine que hace observar que trabaja sobre la percepción y, en última instancia, sobre el pensamiento [...] Lleva al espectador a cuestionarse “qué cine es éste”» (Bettendorf, 2007: 35). Con relación a esto, Lisandro Alonso, en una entrevista realizada por Pamela Biénzobas, explica:

Creo que después del punto en que el protagonista se da cuenta de que no va a ver más a la hija, en su cabeza se crea un shock emocional. Quería utilizar ese como punto de inicio para romper la película, como siento que se quiebra el personaje, y empezar a hacerla un poquito más rara, que empezara a tener otra dimensión, otro nivel de lectura, otras zonas. Si la audiencia se venía sintiendo segura, quería sacarle esa comodidad. Empezar a comprometer un poquito más, punzar un poco al espectador –a mí también me gusta ver películas que me generan eso, que me empiezan a presionar– y ver hasta dónde puedo ir con este cuento, con este relato (Biénzobas, 2015: en línea).

El sexto pasaje se ve en la transformación de la estrategia fotográfica de la película en relación con las películas anteriores de Lisandro Alonso: hay un importante indicio que permite dar coherencia completa a la película, que invita a pensarla como un todo complejo, multidimensional. El mismo Lisandro lo aclara: hay un cambio respecto de sus filmes anteriores (¿se podría decir transformación?). El pasaje del más crudo y extremo de los realismos, ese que lleva a la confusión entre ficción y no ficción, a la asunción del artificio como tal. Ese indicio que así lo demuestra está centrado en la fotografía de toda la película. No es casualidad que Alonso haya elegido como director de fotografía para su proyecto a Tino Salminen, reconocido profesional de la mayoría de las películas de Aki Kaurismaki, director particularmente signado por la marca del artificio y el no naturalismo en la mayoría de sus películas.

¹ Personaje de la película *Apocalypse now* de Francis F. Coppola, 1979.

A veces le preguntaba 'Timo, ¿de dónde viene esa luz? Se ve como si estuviera en Las Vegas'. Me miraba y me decía 'la luz viene de la lámpara. Lo que tenemos que crear es la ilusión'. El cine para él es crear la ilusión. Y si creas la ilusión, olvídate, no tengas miedo a que la gente vaya a estar pensando si acaso es real o no. Y eso sí fue un aporte nuevo. Yo antes con mis películas no me animaba, porque lo sentía falso. No me atrevía a jugar, a desear crear una ilusión. Mis otras películas son más tiempo presente, real, acciones reales, se trataba de no mentir, no al artificio, no al querer convencer de algo, sino dejarlo lo más objetivo posible sin meter mano yo como organizador del relato (Biéznobas, 2015: en línea).

Conclusión

El cine de Lisandro Alonso es un cine heterotópico, un cine que se instala en un espacio otro, marginal, dado que involucra modalidades tanto de producción como de narración diferentes, ubicadas fuera de las corrientes principales. Eduardo Russo define esta *otredad* del cine de Alonso de la siguiente manera:

Alonso ha ido diseñando una filmografía que, más que dedicarse a contar historias (el mandato sempiterno de cierta conciencia establecida en torno de una presunta misión para el cine) ha reivindicado una actividad más fundacional para esta forma artística: la de contribuir a una cierta cultura de la imagen y la escucha, expandiendo la conciencia del espectador sobre algunas formaciones visibles y audibles en el tiempo y en el espacio (Russo, 2011: 20).

Todo su cine anterior a *Jauja* presenta esta clara dominante. Sin embargo, en la película que abordamos en este trabajo parece que las condiciones hubieran cambiado. La presencia de un actor del *mainstream*, Vigo Mortensen, la de un director de fotografía de claro reconocimiento internacional y una producción de mayor envergadura, parecieran haber cambiado en algo su perfil. Sin embargo, creemos, el cine de Lisandro Alonso comienza a recorrer un camino que es consecuencia del anterior. Transforma una modalidad narrativa de perfil claramente contemporáneo,

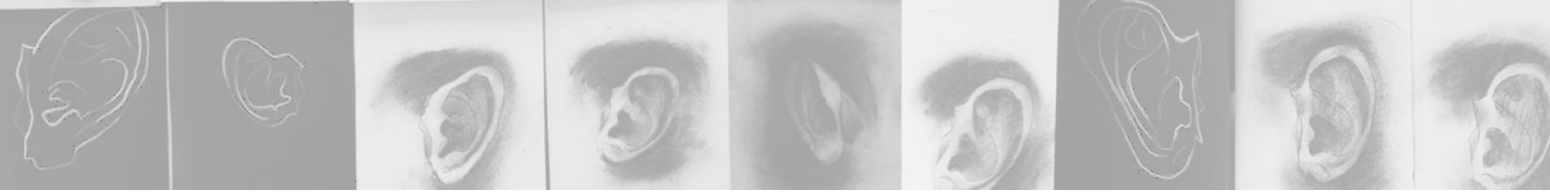
en una modalidad que denominamos *mixta*. Combinatoria de lógicas narrativas (la película comienza con una lógica causal que se va enrareciendo poco a poco hasta convertirse en una lógica asociativa; pasa de una focalización interna a otra externa, de un conflicto explícito a un conflicto velado, entre otros rasgos específicamente diegéticos, tal como señalamos oportunamente), asunción de nuevos recursos y dispositivos, como por ejemplo el formato diapositiva, que se constituye en un espacio *otro* de pantalla. Todos estos rasgos hacen pensar en un cine que se va transformando. Desde *La libertad* a *Jauja*, transcurre un cine que no tenía lugar en el espacio establecido, casi un imposible, a un cine que se ubica, pero en el territorio de la marginalidad. De la utopía a la heterotopía.

Referencias bibliográficas

- Bettendorf, P. (2007). «Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso». En Moore, M. y Wolkowicz, P. (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Russo, E. (2011). «El cine de Lisandro Alonso: entre el refugio y la intemperie, una marcha solitaria». En Vargas, J. (coord.). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio Argentina, Brasil, España y México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Referencias electrónicas

- Biéznobas, P. (2015). «Lisandro Alonso: *Jauja* transita territorios a los que no sé cómo logramos llegar». *Revista de cine Mabuse* [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2015 en <<http://www.mabuse.cl>>.
- Foucault, M. (2008). «Topologías». *Revista Fractal* 48 [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2015 en <<http://www.mxfractal.org/RevistaFractalsumario48.html>>.
- Krapp, F. (2014). «Paisajes mentales» *Radar: Página 12* [en línea].



Consultado el 10 de octubre de 2015 en <[http:// www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)>.

Películas

Alonso, L. (dir.). (2004). *Los muertos*. Argentina: ID Distribution.
Alonso, L. (dir.). (2004). *Liverpool*. Argentina: 4L / Fortuna Films.
Alonso, L. (dir.). (2014). *Jauja*. Argentina/Dinamarca: 4L / Massive Inc. / Perceval Films / Mantarraya Producciones / Fortuna Films.

Cita recomendada:

Teichmann, R. M. (2015). «Utopía y heterotopía en *Jauja*, de Lisandro Alonso». Revista *Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 114-121. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.



Informes de Proyectos de Investigación

Título del proyecto

Salas para música en la Argentina

Uso musical del espacio acústico¹

Gustavo Jorge Basso

basso@isis.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y
Enseñanza del Arte Argentino
y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

DIRECTOR

Gustavo Jorge Basso

CODIRECTOR

Edgardo Rodríguez

INVESTIGADORES

María Andrea Farina
Federico Jaureguiberry
Juan Martín Albariño
Juan Fernando Anta
Pablo Balut
Miguel Ángel Baquedano
Ianina Florencia Canalis
Valeria Cejas
Juan Manuel Cingolani
Leonardo Corujo
Alejandro Martínez
Mónica Opanski
Agustín Salzano
Lucas Martín Samaruga

COLABORADORES

Martín Castelvetti
Camilo Fernandez Basile
Noelia García
Facundo Gaspari
Luciano Kulikov
María LihuenSirvent
Rocío Martínez
Jorge Daniel Pappadopoulos
Alejandro Mejía Sánchez
Agustín Antonio Rodríguez
Tomás Szelagowski
Bárbara Varassi Vega

Objetivo general

Identificar y determinar las funciones y los alcances de los fenómenos acústicos, perceptuales y musicales que permiten caracterizar el uso musical del espacio y aplicarlos al estudio de las principales salas de la Argentina.

Palabras clave

Salas, acústica, música, argentina, siglo XX.

Resumen técnico

En este proyecto se analiza el comportamiento acústico de las principales salas para música de la Argentina en función de las características de la música que en ellas se interpreta. La noción de «instrumento musical ampliado» (Cremer, 1985) permite vincular las diferentes fuentes acústicas utilizadas en el corpus de obras escogidas de la literatura musical argentina de la segunda mitad del siglo XX –en particular, las creadas en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (claem)–, con las características físicas de los espacios de emisión.

La importancia del estudio de los campos acústicos tridimensionales se relaciona, directamente, con dos áreas científico-tecnológicas de gran desarrollo en la actualidad: el diseño de nuevas salas para música –en nuestro país están en etapa de proyecto o de construcción no menos de seis salas para música de gran capacidad y complejidad tecnológica– y el diseño de sistemas de espacialización del sonido para su empleo en cine, en multimedia y en puestas de obras experimentales.

Nuestro interés se focaliza, entonces, en la definición de los parámetros físicos, tanto temporales como espaciales, que permitan elaborar modelos aplicables tanto al análisis de campos acústicos existentes como al diseño de nuevas propuestas arquitectónicas y de puestas de obras experimentales en sitios específicos. Para ello, se estudian las relaciones acústicas entre materiales musicales, fuentes de sonido y campos acústicos complejos.

De este modo, se formó un equipo de investigadores integrado por especialistas en acústica, en arquitectura y en música, que se agrupan en tres áreas interrelacionadas: acústica de salas, acústica de fuentes e instrumentos musicales y análisis musical. La producción del equipo se difunde, ampliamente, a través de artículos en revistas especializadas, presentaciones a congresos y cursos de grado y de posgrado. Una parte destacada de las tareas desarrolladas se orienta a la transferencia a la comunidad de los resultados de la investigación.

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B277. Período: 01/01/2013 – 31/12/2016.

Avances

Hasta el momento se realizó una cantidad considerable de las tareas descriptas en la propuesta inicial. A continuación, se sintetizaron las actividades desarrolladas según el área.

Acústica de salas

En la Argentina existen más de 80 auditorios y teatros de tamaño mediano y grande. Dichos espacios, considerados una extensión acústica de los instrumentos musicales, contribuyeron a configurar el sonido característico tanto de las orquestas sinfónicas y líricas en nuestro país como de los géneros populares, entre los que el tango y el folclore aparecen en lugares destacados. Salvo contadas excepciones, no se conocen datos sobre su comportamiento acústico específico. Para solucionar esta falta de información, el equipo de investigadores de este proyecto está relevando, midiendo y estudiando el uso musical de las salas más importantes del país. La comprensión del comportamiento acústico de dichos espacios resulta ineludible a la hora de integrar el desarrollo histórico de la música en nuestro país durante los siglos XIX, XX y XXI y constituye una herramienta indispensable para rescatar su valor patrimonial, arquitectónico e intangible, desde una perspectiva musical.

Nuestro trabajo parte de los modelos acústicos creados por Leo Beranek (1996, 2004 y 2014) y Yoichi Ando (1983, 1985 y 1998). Consideramos que la fuente acústica, la sala y la música misma forman un todo que debe funcionar de manera ajustada para que se alcance un resultado óptimo de acuerdo con el canon estético de valoración en juego. Este criterio se aplicó al conjunto de salas que se describen a continuación.

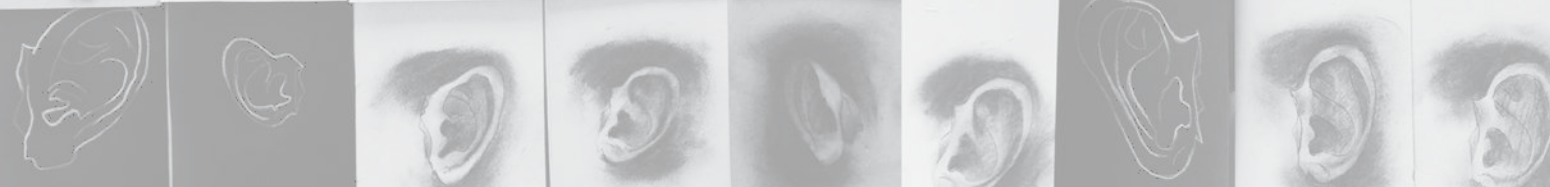
Aunque el proyecto contempla extender su alcance a la totalidad del país, la base de datos se inició con salas de la ciudad de La Plata y de sus alrededores; luego, se extendió a la provincia de Buenos Aires y a algunas ciudades del interior del país. Hasta el momento, se han estudiado 41 salas.

* Ciudad de La Plata: Teatro Argentino, Teatro Municipal Coliseo Podestá, Salón Auditorio del Centro Cultural Islas Malvinas, Salón Auditorio Dr. Raúl Scalabrini Ortiz del Pasaje Dardo Rocha y Auditorio Roberto Rollié de la fba de la unlp.

* Ciudad de Buenos Aires: Teatro Colón, Complejo Teatral Cine 25 de Mayo (Petit Colón), Teatro Nacional Cervantes y Usina del Arte.

* Ciudades de la provincia de Buenos Aires: Teatro de Cámara de City Bell (Buenos Aires), Teatro Español de Magdalena (Buenos Aires), Teatro Municipal de Bahía Blanca (Buenos Aires).

* Ciudades de otras provincias: Teatro del Centro del Conocimiento de la ciudad de Posadas (Misiones), Cine Teatro Colón de la Casa de España de la ciudad de Santa



Fe (Santa Fe), Teatro Municipal Tres de Febrero de la ciudad de Paraná (Entre Ríos) y Auditorio Juan Victoria de la ciudad de San Juan (San Juan).

En el año 2013 el equipo de investigación fue convocado por la Dirección de Asuntos Municipales (dam) de la unlp –a pedido del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios– para participar en la evaluación y en el diseño de la Estaciones Culturales de Exhibición, en el marco de la Red Federal de Cultura Digital, Plan Nacional Igualdad Cultural. Hasta la fecha, se elaboraron los informes técnicos y se diseñaron estaciones culturales, que van desde salas multimedia 3D hasta teatros y auditorios para música. La lista de instituciones analizadas es la que sigue:

Teatro de la Sociedad Española de Socorros Mutuos, Arrecifes, Buenos Aires.
Auditorio La Usina, Neuquén, Neuquén.
Teatro de la Sociedad de Fomento Florentino Ameghino, Ameghino, Buenos Aires.
Teatro Cervantes, Tandil, Buenos Aires.
Teatro de la Sociedad Española, Adolfo González Chávez, Buenos Aires.
Teatro Marechal, Moreno, Buenos Aires.
Teatro y Salón de Usos Múltiples, Navarro, Buenos Aires.
Cine-Teatro Municipal Sarmiento, Laprida, Buenos Aires.
Cine Teatro Gabrielle D'Annunzio, Las Rosas, Santa Fe.
Salón Cultural Germania, General Pinto, Buenos Aires.
Sala del Bicentenario, Ezeiza, Buenos Aires.
Sala del Bicentenario en el predio del Matadero Municipal, Salta, Salta.
Sala Kadima, Moisés Ville, Santa Fe.
Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario en Centenario, Neuquén, Neuquén.
Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario, Granadero Baigorria, Santa Fe.
Casa de la Cultura, Florencio Varela, Buenos Aires.
Centro Cultural de la Municipalidad, El Calafate, Santa Cruz.
Centro Cultural del Bicentenario, Parque Aguirre, Santiago del Estero.
Centro Cultural y de la Historia, Las Breñas, Chaco.
Centro Cultural Raúl Delavay, Apóstoles, Misiones.
- Estación Cultural de Punta Indio Club Social y Deportivo Verónica, Verónica, Buenos Aires.

En cuanto al análisis y a la aplicación de sistemas de espacialización del sonido, centramos la investigación en el estudio de los indicios que utiliza nuestro sistema auditivo para localizar el sonido. Para ello, nos centramos en una particular combinación que permite incrementar la sonoridad percibida sin que se altere la ubicación virtual de

la fuente acústica (Pätynen y otros, 2014). A partir de los modelos de Fred Wightman y Doris Kistler (1995) y de David Malham (1998), desarrollamos diversas alternativas bajo las cuales se presenta el *efecto de precedencia* o *efecto Haas*, que aplicamos al análisis de campos acústico tridimensionales y al diseño de algunas de las salas para música citadas. Además, los empleamos en el desarrollado de sistemas de sonorización ad-hoc específicos para las puestas de obras electroacústicas y mixtas, que se representaron en las salas del Teatro Colón, de Buenos Aires; del Teatro Argentino, de La Plata; de la Usina del Arte, del Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino (TACEC) y del Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC), entre otras.

Acústica de fuentes e instrumentos musicales

En el modelo de Yoichi Ando² los parámetros acústicos del espacio se vinculan directamente con la *función de autocorrelación* de la señal emitida por la fuente acústica (Ando, 1998). Esta función depende de las características del instrumento musical empleado, de su ubicación en el campo acústico considerado y de la técnica de ejecución aplicada.

Estudiamos las funciones de autocorrelación de numerosas señales generadas por pares instrumento/técnica de ejecución y, luego, las integramos al análisis del instrumento musical ampliado correspondiente –la fuente instrumental, la sala y la música como un sistema acústico completo–. Aunque analizamos fuentes típicas de la tradición occidental, como el violín, la guitarra y el saxofón, también le prestamos atención a fuentes acústicas propias de nuestro nicho cultural, como el bandoneón, en el tango, y la voz cantada, en la chacarera santiagueña. El próximo paso será cruzar los datos obtenidos de las fuentes con aquellos definidos para las salas y analizar sus interrelaciones acústicas.

Análisis musical

El primer eslabón de la cadena acústica completa lo constituye el material musical que se utiliza como señal de entrada. Escogimos emplear la producción musical generada en el claem entre 1961 y 1971. La experiencia del claem³ fue decisiva para la escena musical argentina de la segunda mitad del siglo XX porque estableció un nuevo y más alto estándar en la formación de los músicos latinoamericanos de vanguardia.⁴ Se dotó al Centro de una muy importante y actualizada biblioteca con textos y partituras, y se desarrolló un laboratorio de electroacústica con lo mejor de la tecnología de la época.

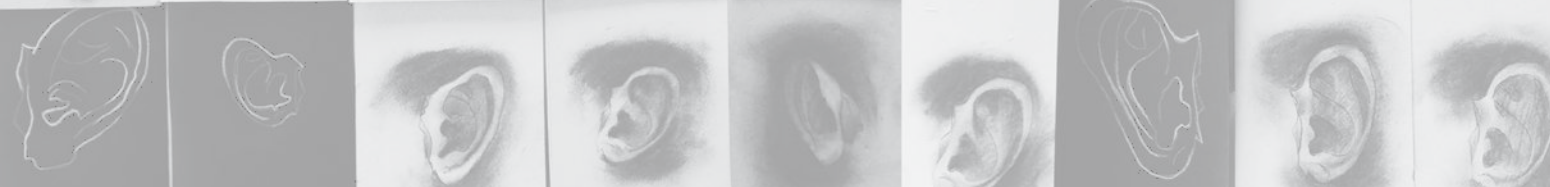
Los trabajos desarrollados hasta este momento por el equipo de investigación se relacionan con el legado estético y técnico del claem y con la tradición argentina de música académica contemporánea de finales del siglo xx y comienzos del xxi.

Durante los años 2013 y 2014 se presentaron numerosos trabajos en congresos y en conferencias. Algunos de ellos son: «Algunos aspectos de los micromodos de Francisco

² En el modelo de Yoichi Ando se consideran cuatro parámetros físicos independientes que permiten caracterizar el campo acústico de una sala para música. Tres de estos parámetros corresponden a criterios temporales (de audición monoaural) y el restante a un criterio espacial (de percepción binaural) (Griesinger, 2013; Haapaniemi & Lokki, 2014). Todos estos parámetros (el Nivel de Audición, el Patrón de Reflexiones Tempranas, la Reverberación Subsecuente y la Incoherencia Binaural) están relacionados con alguna de las características de la fuente acústica (Kahle, 2013; Lokki, 2014).

³ El CALEM era la sección musical del Instituto Di Tella, fundada y dirigida por Alberto Ginastera.

⁴ El CLAEM convocó a la elite compositiva europea y norteamericana para dictar conferencias, clases y seminarios a los becarios bianuales, elegidos por concurso y provenientes de toda Latinoamérica.



Kropfl y su contextualización histórica» (2014), de Alejandro Martínez; «Influencias del CLAEM en la música académica argentina» (2014), de Edgardo Rodríguez; «El control interválico en *Música 66* de Francisco Kröpfl» (2014), de Francisco Gaspari; «Lo latinoamericano en la música de Eduardo Bértola» (2014), de Agustín Antonio Rodríguez; «Rastros de una estética localizada en "Intonso (11 páginas)" de Cecilia Villanueva» (2014), de Sirvent María Lihuen; «Música y política: el aporte de Graciela Paraskevaidis» (2014), de Noelia García.

Se analizan, además, ejemplos de la producción de Luis Arias y de Mariano Etkin (ex becarios y dos de los compositores más importantes del período estudiado) y de Gerardo Gandini (docente del claem). En la etapa siguiente, se emplearán algunas obras de los compositores del claem para analizar su performance acústica en las salas para música de la Argentina caracterizadas previamente por el equipo de investigación.

Referencias bibliográficas

- Ando, Y. (1983). «Calculation of subjective preference at each seat in a concert hall». *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 74 (3), pp. 873-887.
- Ando, Y. (1985). *Concert hall acoustics*. Springer-Verlag: Berlin.
- Ando, Y. (1998). *Architectural Acoustics. Blending Sound Sources, Sound Fields, and Listeners*. Springer-Verlag: Nueva York.
- Beranek, L. (1996). *Concert and Opera Halls: How They Sound*. Springer-Verlag: Nueva York.
- Cremer, L. (1985). *The Physics of the Violin*. MIT Press: Nueva York.
- Griesinger, D. (2013). «What is clarity and how can it be measured». *ICA 2013 Congress, Montreal*, June 6-7.
- Haapaniemi, A.; Lokki, T. (2014). «Identifying concert halls from source presence vs room presence». *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 135 (6), pp. 311-317.
- Kahle, E. (2013). «Acoustical quality of Concert Halls». *International Symposium on Room Acoustics 2013*. Toronto.
- Lokki, T. (2014). «Tasting music like wine. Sensory evaluation of concert halls». *Physics Today*, 69, pp. 27-32.
- Pätynen, J. y otros (2014). «Concert halls with strong lateral reflections enhance musical dynamics». *Proceedings of the National Academy of Sciences*, Vol. 111 (12), pp. 4409-4414.
- Wingtman, F. y Kistler, D. (1995). «Factors Affecting the Relative Salience of Sound Localization Cues». *Binaural and spatial hearing in real and virtual environments*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers: New Jersey.

Referencias electrónicas

García, N. L. (2014). «Música y política: el aporte de Graciela Paraskevaïdis» [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2015 en <<http://es.calameo.com/read/0006581048b4cf6438e65>>.

Malham, D. (1998). *Spatial hearing mechanisms and sound reproduction* [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2015 en <http://www.york.ac.uk/inst/mustech/3d_audio/ambis2.htm>.

Martínez, A. (2014). «Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kropfl y su contextualización histórica» [en línea]. Consultado el 25 de mayo de 2015 en <<http://es.calameo.com/read/000658104278907f92094>>.

Rodríguez, A. A. (2014). «Lo latinoamericano en la música de Eduardo Bértola» [en línea]. Consultado el 25 de mayo de 2015 en <<http://es.calameo.com/read/0006581046edbd2c43750>>.

Rodríguez, E. (2014). «Influencias del CLAEM en la música académica argentina» [en línea]. Consultado el 25 de mayo de 2015 en <<http://es.calameo.com/read/000658104a81e0ec9d70b>>.

Sirvent, M. L. (2014). «Rastros de una estética localizada en "Intonso (11 páginas)" de Cecilia Villanueva» [en línea]. Consultado el 25 de mayo de 2015 en <<http://es.calameo.com/read/000658104c95f18ca0c1c>>.

Título del proyecto

La dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo¹

Daniel Sánchez

sanchez.fatimada@gmail.com

Cátedra Epistemología de las Artes
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Objetivo general

Analizar las características particulares del proceso creativo y su dimensión epistémica en la bibliografía, el estudio historiográfico y las actividades artísticas relevadas, y contrastar diferentes corrientes de pensamiento que traten de esta problemática. Construir indicadores de análisis para el estudio del proceso, presentar una construcción teórica y generar una problemática específica que pueda ser transferida en la enseñanza de grado y de posgrado universitario.

Palabras clave

Epistemología, arte contemporáneo, creatividad

Resumen técnico

El presente proyecto tiene como objetivo analizar la dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo, relacionando artista, obra y público, y partiendo del concepto de *creatividad* como la acción de resolver problemas en un entorno situacional de complejidad. El mismo se inscribe en una investigación que se desarrolla, desde el año 2010, en el marco de la cátedra Epistemología de las Artes de la Facultad de Bellas Artes (FBA), como proyecto de cátedra y en otros proyectos vinculados a la formación de recursos humanos de integrantes y de colaboradores. Se utilizarán como estudios de caso experiencias artísticas inter y multidisciplinares, pertenecientes a la producción tradicional de las artes visuales, a la acción performática en sus diversas variantes y disciplinas y al campo multimedial e interactivo tanto en ámbitos tradicionales como no tradicionales. Se trabajará en el marco de un proceso de investigación exploratorio y se utilizará una metodología de análisis cualitativo.

Marco teórico

El proceso artístico construido en el marco de las instituciones del período denominado «modernidad» se halla en una encrucijada a partir de una serie de indicadores que generan la necesidad de reconfigurar sus fundamentos teóricos. Estos indicadores son: la disolución del concepto de arte, la nueva configuración del proceso artístico, la disolución del concepto de sujeto moderno, un nuevo modelo de racionalidad contemporáneo, y el cambio de estatuto de la obra de arte y la concepción del proceso creativo.

DIRECTOR
Daniel Sánchez

INVESTIGADORES
Nicolás Bang
Mariana del Marmol
Noelia Kowalinski
Julia Lasarte
Sol Massera
Laura Molina
Mariana Saez
Federico Santarsiero

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B297. Período: 01/01/2014 – 31/12/2015.

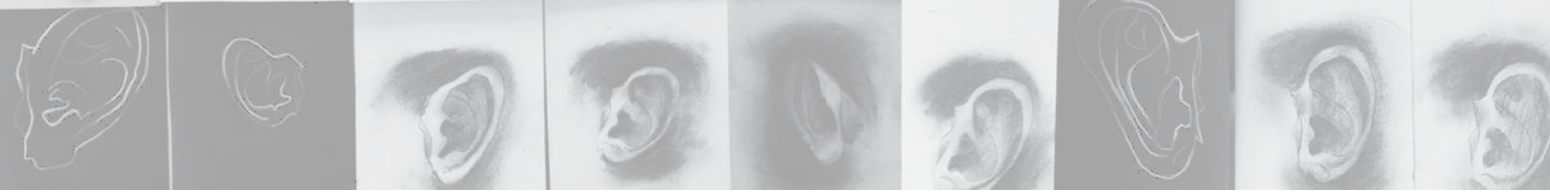
A partir del siglo XVIII se configuró un concepto de arte que entendió como universal y absoluto un modo de concebir la idea de artista, de obra y de espectador y las relaciones que se establecían en ese circuito. Tanto hacia atrás en el tiempo como hacia adelante, la sociedad occidental creyó construir definiciones absolutas y universales. Estas definiciones perdieron sustento a partir de algunas propuestas de las vanguardias de comienzo del siglo XX –como por ejemplo, los *ready-made* o arte encontrado, vinculados al movimiento dadá-. De este modo, empezaron a dejar de resultar pertinentes en el marco de las características que comenzó a tomar el proceso artístico contemporáneo, especialmente, a partir del desarrollo del arte performático, de la intervención en espacios no tradicionales, de los ámbitos artísticos y del mundo virtual, con la aparición del usuario o espectador interactivo y del artista-diseñador que proyecta y que trabaja en el marco de la narrativa interactiva.

A la disolución del concepto de arte construido en la época moderna se le incorporó una nueva configuración del proceso artístico que convertía en incompleto y en restrictivo el paradigma generado, fundamentalmente, a fines del siglo XVIII y en los comienzos del XIX. Incompleto porque del nuevo proceso artístico emergieron indicadores nuevos, como el aspecto proyectivo del creador –en el marco de un entorno interactivo de una obra, que ya no es un producto acabado, aunque abierto a la semiosis o a la hermenéutica, sino un trabajo en progreso, transformado de modo concreto por un público que se convierte en inter actor– y restrictivo, porque al partir de un concepto reductivo y predeterminado de lo que se entiende por artístico, no toma en cuenta el carácter relacional y situacional del concepto artístico contemporáneo, sino que queda atrapado en juicios universales absolutos, apoyados siempre en una narrativa logo céntrica.

Además, el concepto de arte construido en el marco de la época moderna se apoya en el concepto de *sujeto* generado por Kant. Un sujeto cognoscente provisto de razón y de entendimiento, que utiliza estos recursos para fruir o para crear arte o, en el caso de Hegel o de las diversas derivaciones dialécticas, para interpretar la instancia de lo *absoluto*, que toma forma de Ideal o de Ideología. Tanto en el marco ahistórico del libre juego de la razón y del entendimiento, como en el relacional del desarrollo de lo Absoluto, de la reproducción o de la revolución de la Ideología, se parte de un paradigma en el cual el sujeto que acciona lo hace desde una acción simbólica y productiva, que es desvelada por un observador en un marco de mediación discursiva.

Este modelo de sujeto cognoscente –desde un marco racional logo céntrico–, integrado en una identidad racional consciente o inconsciente, se disuelve en el mundo contemporáneo. El logocentrismo empieza a compartir la construcción de ese sujeto cognoscente con otros procesos de construcción de subjetividad, anclados, por ejemplo, en la imagen o en otro tipo de acciones relacionales, como la interactividad.

La racionalidad moderna es hija del iluminismo. Es absoluta y universal tanto en su versión ahistórica kantiana como dialéctica idealista o materialista, en sus diversas



derivaciones. La racionalidad contemporánea es diversa, relacional y situacional. Muy lejos del relativismo, que es un modo absoluto, construido desde la concepción del sujeto moderno de contrarrestar la racionalidad de esa misma modernidad. Existen tantas racionalidades como distintos modos de conocer. Es por ello que Pierre Levy (2004) habla de una coincidencia entre la epistemología y la ontología, que conduce a que existan tantas cualidades de ser como maneras de conocer, o que Nelson Goodman hable de las diferentes «Maneras de hacer mundos» (1990: 25).

En la contemporaneidad la obra está en permanente cambio, puede ser modificada; es un trabajo que espera que el espectador u observador se conviertan en actor, en usuario, en operador e, incluso, en coautor o cocreador. A estas operatorias se suma una nueva dimensión: la virtual. Primero con la globalización y luego con la red, se transforman las relaciones de producción y de distribución del conocimiento y, por supuesto, del arte.

El artista moderno era quien tenía el control sobre su obra, hasta terminarla. Pero en el arte contemporáneo, las obras no necesariamente se terminan, es decir, que se liberan inacabadas, incompletas, en progreso. El artista es hoy un artista que realiza proyectos. Al respecto, José Luis Brea explica:

[...] desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre [...] singularísimo y diferencial que viene –precisamente en su ejemplaridad distante del común– a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la especie, del ser sujeto-individuo (2003: 30).

Incluso, Brea dice que no existen más artistas, sino productores, gente que produce. Asimismo, explica que tampoco hay autores: «Cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de la circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas» (Brea, 2003: 120). Con relación a esto, Susan Buck-Morss (2004) cuestiona la propiedad intelectual y los derechos de autor partiendo de la fotografía de una fotografía que reproduce en su artículo y se pregunta ¿quién es el autor de la imagen? ¿La fotógrafa Sherrie Levine, que fotografía fotografías tomadas originalmente por Walker Evans? ¿O es Walker Evans? ¿O es la persona retratada? ¿O es de Buck-Morss ya que la tiene en su propiedad? ¿O la página de internet de donde esta autora la bajó? Para Buck-Morss los nuevos sistemas globales ya no soportan la antigua noción burguesa de intercambio de bienes; las imágenes utilizadas para pensar tornan irrelevantes las atribuciones de autoría.

En este contexto, la creación subjetiva romántica, la poiesis, la idea del artista-genio-creador tocado e inspirado por la musa, es reemplazada por el concepto de *heurística*. Según Carlos Maldonado (2005), la heurística consiste en la ciencia de la investigación, por tanto, del descubrimiento y la invención. Ya se dijo que el nuevo artista es un

proyector, un gestor, ahora se suma la idea de que no crea, sino que el proceso artístico contemporáneo parte de la heurística, es decir, busca resolver problemas lógicamente, realiza experimentos o teorías, elabora modelos (Maldonado, 2004). Para Brea el *artista como productor* es «un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública» (2003: 128). Por tanto, el arte se sale del espacio sagrado de la academia y de los museos, en su concepción tradicional, e invade el espacio público.

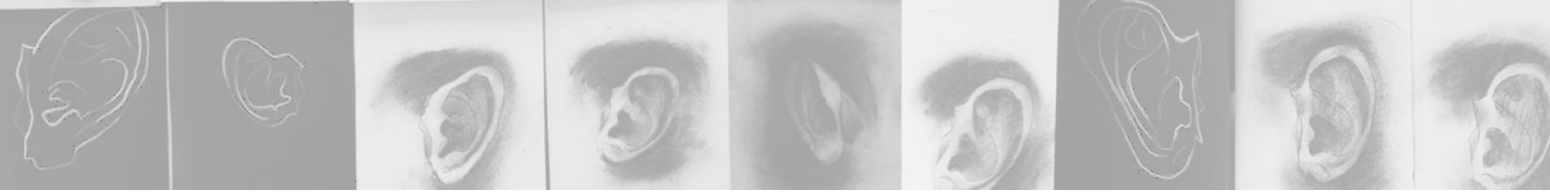
De este modo, se pierde, paulatinamente, la idea de *obra con mensaje* y se la reemplaza por la idea de *obra como proceso*, como experiencia, como acto, como acción. De forma sistemática, en el siglo XXI, la obra requiere del público, no ya pasivo sino activo, requiere del público como nuevo actor cultural. La obra es incompleta, expuesta a permanentes cambios y participaciones. Ahora son macro-obras (Brea, 2003) elaboradas de modo colectivo y sin jerarquías. El artista (entendiéndolo a partir del antiguo paradigma) es el disparador de la obra, que debe ser completada por el público, y por tanto, puede ser cualquiera. La obra se plantea como un rizoma, aleatoria, descentralizada y con final abierto. De hecho, habrá obras que no serán obras sino cuando alguien las active, es decir, que necesitarán de la retroalimentación del interlocutor o no se realizarán como tales.

De este modo, el público accede a un empoderamiento sin igual en el que construye y reconstruye la obra con su accionar. Y no en el sentido de la simple participación como respuesta o reacción, sino en el sentido de verdadera interacción, que consiste en la creatividad: «escoger el final de una película no es interactivo. Desarrollar todo el guion a nuestro gusto sí» (Casacuberta, 2003: 153).

Es en esta dimensión que el concepto de *creatividad* toma carácter epistémico, porque la interactividad no es simplemente participación, sino un proceso cíclico que implica escuchar, pensar, hablar (Crawford en Piscitelli, 2004). Además, diseñar experiencias (narrativas) interactivas obliga a salirnos, permanentemente, de nuestra cabeza y a tratar de entender la maraña de auto representaciones de los otros y a proponer otras nuevas. Desde esta perspectiva, se aportaron aspectos destinados a redimensionar el estudio y la enseñanza de las artes, aplicados a la asignatura Epistemología de las Artes que se dicta en la FBA.

Referencias bibliográficas

- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva. En internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.



Referencias electrónicas

Brea, J.L. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* [en línea]. Consultado el 29 de junio de 2015 en <<http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf>>.

Buck Morss, S. (2004). «Estudios visuales e imaginación global» [en línea]. Consultado el 29 de junio de 2015 en <<http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/135/indexar.php?c=Revista+No+09>>.

Piscitelli, A.G. (2004). «¿Cómo la ficción interactiva? De lo procedural al crowdstorytelling» [en línea]. Consultado el 29 de junio de 2015 en <<http://www.filosofitis.com.ar/2012/03/03/%C2%BFporque-la-ficcion-interactiva-de-lo-procedural-al-crowdstorytelling/>>.

Lévy, P. (2004). *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio* [en línea]. Consultado el 29 de junio de 2015 en <<http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf>>.

Maldonado, C. (2004). «Explicando la sorpresa. Un estudio sobre emergencia y complejidad» [en línea]. Consultado el 29 de junio de 2015 en <<http://www.carlosmaldonado.org/articulos/Emergencia.pdf>>.

Título del proyecto

La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción¹

Objetivo general o

Promover la reflexión sobre las dimensiones simbólicas y materiales que operan en la construcción de los relatos del arte latinoamericano; analizar los presupuestos intelectuales y visuales sobre los que se edifican las representaciones del arte latinoamericano; y generar nuevos parámetros de interpretación sobre el tema propuesto, a partir de la incorporación de objetos y de documentos desestimados hasta el momento.

Palabras clave

Arte latinoamericano, representaciones - exposiciones - proyectos, editoriales y producción artística

Resumen técnico

La investigación indaga sobre los relatos que se presentan como versiones posibles del arte latinoamericano y sobre las representaciones que apuntan a construir una imagen ejemplar del arte regional como parte de un discurso de identidad. Se abordará un conjunto de proyectos expositivos y editoriales, desarrollados en distintos momentos, desde la posguerra hasta la actualidad, sin pretender constituir una historia continua. Se recurrirá a la noción de *puesta en escena* como categoría operativa para analizar los criterios y los procesos de selección de imágenes, de artistas, de conceptos, de prácticas y de inscripción de lo seleccionado en una trama histórica y conceptual. Se parte del supuesto de que esos proyectos, al articular la planificación, la edición y la exhibición, constituyen escenarios privilegiados donde observar, también, las políticas de visibilidad y los debates éticos y estéticos sustentados por las instituciones y por los discursos acompañantes, como la crítica, la historia, la teoría y la curaduría.

Marco teórico

El punto de partida de este estudio es la detección de una serie de debates en torno al arte *latinoamericano* que, iniciados a fines del siglo XX, se intensificaron en el marco de las celebraciones por los bicentenarios de la independencia en los países iberoamericanos. La profusión de escritos, de exposiciones y de manifestaciones artísticas que, desde entonces, han procurado definir y discutir la noción, revela un campo de problemas que amerita un estudio específico (García Canclini, 1994, 2009; Castro Gómez & Mendieta, 1998).

El libro *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* (1995), por ejemplo, reunió las voces de un conjunto de teóricos y de críticos de América Latina que cuestionaron las versiones del arte regional propuestas por algunas exhibiciones

Florencia Suárez Guerrini

fsuarezguerrini@gmail.com

Berenice Gustavino

gustavinobe@yahoo.com

Instituto de Historia del Arte Argentino
y Americano

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

DIRECTORA

Florencia Suárez Guerrini

CODIRECTORAS

Berenice Gustavino

Andrea Carri Saraví

INVESTIGADORES

Marcela Cabutti

Noel Correbo

Nilda Guarino

Lucía Gentile

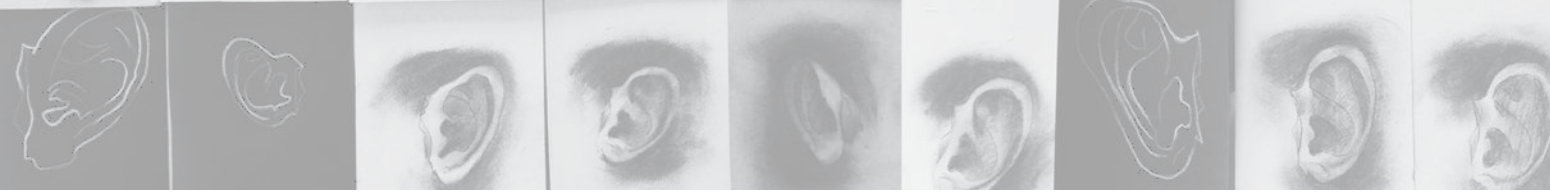
Marina Panfili

Valentina Perri

Vanesa Perri

Lucía Savloff

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B309. Período: 01/01/2015 – 31/12/2016.



y publicaciones –especialmente, de origen anglosajón–, fundadas en tópicos, como lo fantástico, lo real maravilloso, lo surreal y lo exuberante, entre otros. Entre las exposiciones, cabe mencionar *Art of the Fantastic* (1987); *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th Century Art* (1988) y *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (1988). En Francia, por su parte, tuvieron lugar: *Magiciens de la terre*, curada por Jean-Hubert Martin (Centre Georges Pompidou y Grande Halle de la Villette, 1989) y *Art d'Amérique Latine 1922-1968* (Centre Georges Pompidou, 1992). Entre las publicaciones editadas en inglés podemos citar *Drawing the line: art and cultural identity in contemporary Latin America* (1989), de Oriana Baddeley y Valerie Fraser; *20th Century Latin American Art* (1993), de Edward; *Art in Latin America, 1820-1980* (1993), de Dawn Ades y *Arte latinoamericano del siglo XX* (1996), de Edward Sullivan.

El Seminario Internacional «Los estudios de Arte desde América Latina (1996-2003)», organizado por Rita Eder en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, constituyó otra red de discusión en la que críticos e historiadores del arte, especializados en arte latinoamericano, fueron convocados para reflexionar sobre la necesidad de una nueva historiografía del arte producida *de* y *en* la región. De esos coloquios realizados en Oaxaca, en Bellagio, en Querétaro, en Veracruz, en Buenos Aires y en Salvador de Bahía, surgió un corpus de textos firmados por, entre otros, Rita Eder, Jaime Cuadriello e Ida Rodríguez Prampolini, de México; Carlos Rincón de Colombia-Alemania; Mirko Lauer, Natalia Majluf y Gustavo Buntinx, de Perú; Andrea Giunta, Diana Wechsler, Gabriela Siracusano y Laura Malosetti Costa, de Argentina; Serge Guilbaut, de Canadá, y Tom Cummins, de Estados Unidos, que serán considerados en este estudio.

La misma perspectiva crítica se instituyó a través del dispositivo exposición y de sus catálogos: *Versiones del Sur. Cinco propuestas en torno al arte de América* (2000), curada por Maricarmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Mario Pedrosa, Mónica Amor, Carlos Basualdo y Octavio Zaya (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) y *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America-Utopías invertidas. Arte vanguardista en Latinoamérica* (2004), curada por Maricarmen Ramírez y Héctor Olea (The Museum of Fine Arts, Houston). Entre las exposiciones más recientes se pueden mencionar: *Menos tiempo que lugar. El arte de la Independencia. Ecos contemporáneos* (2009-2011), exposición itinerante organizada por el Goethe-Institut, con la curaduría de Alfons Hugs, y la que tuvo lugar en el Guggenheim Museum de Nueva York, entre junio y octubre de 2014, con el título *Bajo el mismo sol: Arte de América Latina hoy*, curada por Pablo León de la Barra.

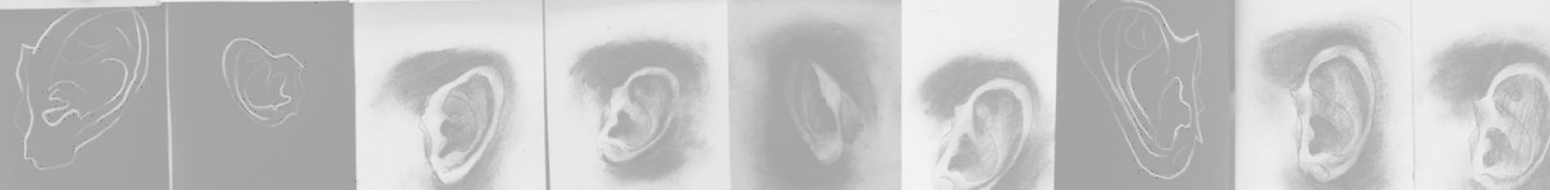
Los cuestionamientos a las interpretaciones de lo latinoamericano en términos de una imagen identitaria, basada en estereotipos de exotismo y de telurismo, no eran lecturas

nuevas (Jiménez & Castro, 1999; Pérez Barreiro, 2003). Al contrario, su origen puede rastrearse en las exhibiciones patrocinadas por Estados Unidos en el marco de los programas de intercambio que, desde los años cuarenta, aplicaron la *Política del Buen Vecino* en el continente (Serviddio, 2012). Inversamente, los países latinoamericanos elaboraron y mostraron en el extranjero sus propios relatos y representaciones de lo nacional-regional (Suárez Guerrini, 2008). Los envíos oficiales a las bienales hispanoamericanas en los años de la posguerra europea, por ejemplo, dan cuenta de estas elaboraciones (Cabañas Bravo, 1996; Bermejo, 2005; Suárez Guerrini en Barreiro López y otros, 2014).

A partir de la década del sesenta, la crítica al estereotipo adquiere los matices impuestos por la urgencia revolucionaria que atraviesa, por ese entonces, la producción de intelectuales y de artistas. Las representaciones y los relatos tanto de origen europeo (articuladas sobre el par naturaleza/cultura) como estadounidense (emanados del paradigma panamericanista) son sometidas a revisión por artistas y por críticos que condenan la adopción irreflexiva de modelos extranjeros y las políticas que nutren la «dependencia cultural», y que concuerdan en la necesidad de elaborar categorías propias para definir el arte de la región (Gustavino, 2014: 97-113). En este sentido, algunos proyectos editoriales, reuniones multidisciplinarias y exposiciones, como las organizadas por el Centro de Arte y Comunicación, resultan ejemplares.

Las posiciones críticas respecto de los relatos-cliché sobre el arte latinoamericano continuaron, también, en la producción de obras. Entre muchos ejemplos, puede citarse la performance del mexicano Guillermo Gómez Peña, realizada junto con la cubana Coco Fusco, *The Guatınai World Tour (La Gira Mundial Guatınai, 1992)*, presentada como una ficción paródica sobre las exposiciones antropológicas del siglo XIX, en la que los *performers* permanecían enjaulados en cada itinerancia como «Amerindios aún no descubiertos» (Jiménez & Castro, 1999).

Si bien actualmente parece haber consenso sobre la inexistencia de una imagen estable, homogénea y esencialista del arte de la región; la representación del arte latinoamericano continúa en discusión y se presenta a modo de interrogante: «¿Podemos seguir hablando de Arte latinoamericano?» (AAVV, 2011); «¿De qué hablamos cuando decimos arte latinoamericano» (Wechsler, 2014) o de declaraciones polémicas, como fueron las intervenciones de Gerardo Mosquera y de Serge Guilbaut, respectivamente, «Contra el arte latinoamericano» y «Latin America doesn't exist», en el Seminario Internacional de Oaxaca (1996), mencionado antes (AAVV, 1996). Los debates acerca de su definición animan a sostener, en principio, que el arte latinoamericano o arte *en* América Latina, como se matiza a veces, es una noción porosa e inestable que, en consonancia con el asentamiento de la cultura moderna o contemporánea, articula sentidos que exceden lo continental para plantear conexiones con lo nacional, lo regional, lo internacional y, ahora, con lo global.



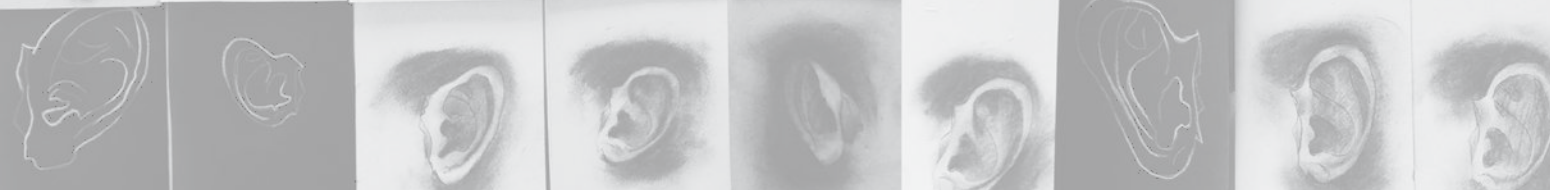
En este sentido, la investigación tomará algunas categorías enunciadas por las nuevas perspectivas historiográficas críticas. La noción de *puesta en escena*, formulada por la crítica cultural franco-chilena Nelly Richard (1994), se abordará como punto de partida para atender al carácter representacional con el que se construye el arte latinoamericano en exposiciones metropolitanas. La idea de *escenificación* se despliega a través de dos operaciones: montaje y representación, en la medida en que articulan imágenes estereotipadas y juicios de valor.

Además, se asumirá el sentido que Anna María Guasch (1997) otorga a lo que denomina «exposiciones de tesis» para referirse a las exhibiciones que desde la historia y la antropología cultural han planteado maneras de «concebir y manifestar el mundo» y que se presentan como «instrumentos de comunicación de intenciones, del estado de las cosas y manifestación del espíritu de los tiempos» (Guasch, 1997: 15). En otro texto, la autora se refiere a las exposiciones como «ecosistemas», como «sistemas de naturaleza interactiva que no sólo contienen a los creadores, sus obras y los discursos narrativos» de los curadores en los espacios expositivos, sino también «en relación con el espectador y la crítica» (Guasch, 2000: 5). En la investigación, las nociones de *puesta en escena* y de *ecosistema* serán aplicadas, también, al estudio de las publicaciones. En el mismo sentido, se tendrán en cuenta las dimensiones *estética* (imágenes, figuras, conceptos, estilos, etcétera), *ética* (juicios de valor) y *performativa* (construcción de los relatos en los catálogos de perspectiva histórica), así como los *ejes* sobre los que se estructuran los debates mencionados: regional-internacional-nacional-global; centro-periferia-márgenes-centro-excéntrico.

El estudio de los relatos y de las representaciones del arte latinoamericano a través de los proyectos expositivos y editoriales supone el análisis de una trama compleja donde convergen discursos visuales, políticas institucionales, estereotipos culturales y debates estéticos (Herrera, 2011; Speranza, 2012). Algunos estudios previos han comenzado a trabajar en este terreno, sin embargo, la mayoría de esos enfoques recae en los mismos casos de estudio y se limita a encuadrar el problema desde una mirada reducida a las relaciones polarizadas centro-periferia. Por ello, esta investigación propone desplazar el foco y concebir el objeto de estudio desde un punto de vista que asume al *arte latinoamericano* como una noción porosa e inestable, donde lo regional se entrecruza con lo nacional, con lo internacional o con lo global, resultado de las trayectorias que atraviesan la modernidad en América Latina. Consideramos que esta perspectiva propiciará nuevas dimensiones para el abordaje del objeto y, de este modo, contribuirá al planteo de la nueva historiografía.

Referencias bibliográficas

- Baddeley, O.; Fraser, V. (1989). *Drawing the line: art and cultural identity in contemporary Latin America*. London, New York: Verso.
- Bermejo, T. (2005) «El segundo desembarco: La Exposición de Arte Español Contemporáneo (Buenos Aires, 1947)». En Aznar, Y.; Wechsler, D. (comps). *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabañas Bravo, M. (1996). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.
- Castro Gómez, S.; Mendieta, E. (ed.) (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- García Canclini, N. (1994). «Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad». En Curriel, G.; González Mellos, R.; Gutierrez Haces, J. (eds.). *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, Vol. III. México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- García Canclini, N. (ed.). (2009). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Barcelona: Colección Fundación Telefónica/Ariel.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Guasch, A. M. (1997). *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona: del Serbal.
- Guasch, A. M. (ed.) (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Gustavino, B. (2014). «La escritura sobre arte y las nuevas prácticas artísticas en Argentina a mediados de los años sesenta. El problema de la nacionalidad del arte». En Barreiro López, P.; Díaz Sánchez, J. (eds.). *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Madrid: CENDEAC.
- Herrera, M. J. (ed.). (2011). *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba, Buenos Aires: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.
- Jiménez, J.; Castro, F. (Eds.). (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Generalitat Valenciana, Tecnos.
- Ramírez, M.; Olea, H. (2004). *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*. New Haven: Museum of Fine Arts.
- Richard, N. (1994). «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación». In *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

Suárez Guerrini, F. (2008). «Operaciones de La crítica para La construcción de un arte americano: el caso de *Correo Literario*». En Drien, M.; Guzmán, F.; Martínez, J.M. (eds.). *América: Territorio de Transferencias*. Santiago de Chile: RIL editores.

Suárez Guerrini, F. (2014). «El meridiano hispanoamericano en el arte argentino de postguerra». En Barreiro López, P.; Díaz Sánchez, P. (eds.). *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Madrid: CENDEAC.

Sullivan, E. J. (ed.) (1996). *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea.

Referencias electrónicas

AAVV. (1996). «Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas» [en línea]. Consultado del 23 de junio de 2015 en <<http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/>>.

Gustavino, B. (2012). «Pasado, presente y futuro en la crítica de arte argentina de comienzos de los años sesenta» [en línea]. Consultado del 23 de junio de 2015 en <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=216&idn=10&arch=1#texto>>.

Pérez Barreiro, G. (2003). «América Latina más allá del estereotipo» [en línea]. Consultado del 23 de junio de 2015 en <<http://www.ramona.org.ar/files/r31.pdf>>.

Wechsler, D. (2012). «¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas» [en línea]. Consultado del 23 de junio de 2015 en <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/1-pdf/DianaWechsler.pdf>>.

Catálogos

Ades, D. (1989). *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid: Turner.

Bozo, D.; Rasmussen, W.; Sayag, Alain y Schweisguth, C. (1992). *Art d'Amérique latine: 1911-1968* Paris: Centre Georges Pompidou.

Sullivan, E. J.; Rasmussen, W. (1992). *Artistas latinoamericanos del siglo XX: exposición*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Beardsley, J.; Livingston, J. (1987). *Hispanic art in the United States: thirty contemporary painters & sculptors*. Houston: Museum of Fine Arts.

Day, H. T.; Sturges, H. (1987). *Art of the fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis: Indianapolis museum of Art.

Francis, M.; Luque, A. y Hubert, J.M. (eds.) (1989). *Les magiciens de la terre*. Paris: Centro Georges Pompidou.

Título del proyecto

Territorialidad, artes y medios

Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno a los problemas del territorio¹

María de los Ángeles de Rueda

mariaderueda@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino
y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Objetivo general

Estudiar la relación entre territorio y memoria a partir de prácticas artísticas y mediales colaborativas que reflexionan sobre problemáticas socioeconómicas que afectan al territorio y a sus comunidades.

Palabras clave

Artes, medios, territorialidad, prácticas colaborativas, tácticas

Resumen técnico

El proyecto consiste en el estudio de prácticas artísticas-mediales colaborativas que indagan acerca de la territorialidad. Esta problemática es un marco sustancial de las producciones y de los debates contemporáneos en el terreno de las artes mediales y de sus usos e interpelaciones en la sociedad como resistencia al capitalismo cognitivo.

Para desarrollar la investigación se trabajará con una serie de casos contemporáneos de la Argentina de poscrisis (2001-2014), particularmente, en el Gran La Plata. Para cada uno de los casos, se proponen tres ejes de análisis interrelacionados: imaginación política, territorio y comunidades; territorio y memoria; usos artísticos de los medios locativos.

Marco teórico

La cultura visual contemporánea y las artes mediales operan hacia el interior de las instituciones artísticas y hacia el exterior del sistema de las artes, de esta manera, elaboran una estética extradisciplinar (Holmes, 2007). La asociación del espacio al territorio y del tiempo a la memoria se problematiza a la hora de indagar sobre las identidades, el uso del espacio público (real y virtual), el exilio y las migraciones. Con relación a esto, Jordi Claramonte (2008) establece un vínculo entre el arte colaborativo y la cultura comunitaria en cuanto modo de hacer que replica una interpelación a la esfera pública. Su enfoque afianza el carácter orgánico y nodal de la experiencia colectiva o comunitaria a partir de «una relectura de los modos colaborativos como modelos de relación que se articulan en modos relacionales». Es decir, este tipo de vinculación colectiva genera, si se tiene en cuenta que la experiencia es motor de acción y de reacción, un espacio para la creación de una acción política.

Pensar en las prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno a la territorialidad supone revisar conceptualizaciones como la de mediación, tal como lo subraya Jesús Martín-Barbero (2003) al plantear que la socialidad se genera en la trama de las relaciones cotidianas que una comunidad elabora a través del lenguaje, de las tecnologías, en

DIRECTORA
María de los Ángeles de Rueda

INVESTIGADORES
Federico Akabani
Mariela Alonso
María Florencia Basso
Mariela Elisa Cantú
Verónica Capasso
Marina Félix
Axel Ezequiel Ferreyra Macedo
Yanina Hualde
Natalia Matewecki
Juan Cruz Pedroni
Magdalena Inés Pérez Balbi
Noé Rouco de Urquiza
Javier Samaniego García
Gerardo Alberto Sánchez Olguin
Miguel Andrés Travería Montanaro
Federico Eduardo Urtubey

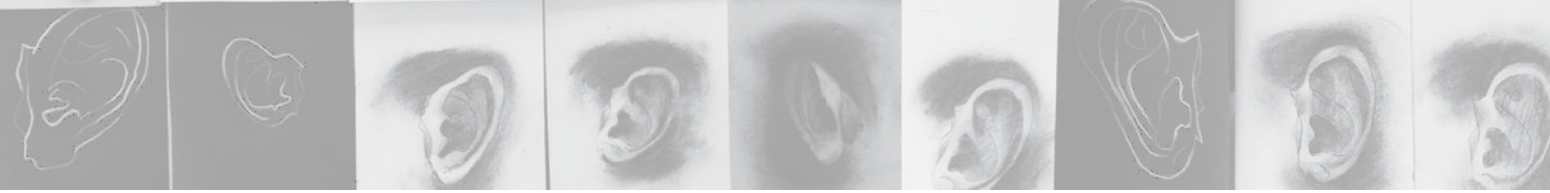
¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B306. Período: 01/01/2015 – 31/12/2016.

definitiva, a través de las producciones culturales que interrogan al poder (hegemonía/ contrahegemonía). El carácter colaborativo de artistas, de grupos y de colectivos de artes mediales a partir de la poscrisis argentina se desprende del tipo de organización comunitaria, barrial y militante. Además, se corresponde con la transformación que se observa en los cambios operados como efecto de la cultura de redes en la cultura en general, al operar críticamente y al recrear formas de resistencia con respecto a las nuevas integraciones informacionales del capitalismo cognitivo (Blondeau, 2004).

Como señala Reinaldo Laddaga (2006), hoy se asiste a un régimen práctico de las artes en el que no hay separaciones, refugios ni afueras posibles (comunicaciones, migraciones, interdependencia general, fragilidad compartida); el trabajo es en equipo y por proyectos, las redes son fluidas y flexibles, en constante revisión. El paradigma emergente de la red genera una reconversión de los sentidos, de los significados y de las prácticas: suspenden lo estable y piensan en convergencias y en flujos, es decir, en nodos en permanente conexión y desconexión. Se establecen nuevas formas de individuación: ya no nos definimos por la pertenencia a estructuras (familia, comunidad, nación, profesión), sino a relaciones territoriales-comunitarias-colaborativas (de Rueda y otros, 2013).

El arte comunitario-colaborativo guarda analogías con el arte público y/o contextual, que supone una apropiación del espacio de la calle como reivindicación del lugar de creatividad. El contextual es un arte de intervención y comprometido, de carácter activista; arte que invade el espacio urbano o el paisaje, las estéticas participativas o activas en los campos de la economía, de los medios de comunicación, del espectáculo (Ardenne, 2006). Asimismo, los conceptos de migración, de frontera y de objetos fronterizos se corresponden con las diversas formas de apropiación de esta cultura visual colaborativa, no hegemónica, que usa la red para visibilizar sus ideas y que participa y se articula con las descentralizaciones posibles entre sectores de la sociedad, lo que permite la formación de ecologías culturales críticas (Guattari, 1990).

Estas formas constituyen y son constituidas por la territorialidad. En la actualidad se admite que es eminentemente social, en tanto noción antropológica. El espacio es una categoría analítica que puede tener formato material y simbólico, es producto natural y es creado por las relaciones y por las interacciones sociales (es una construcción social, histórica y temporal). Bernardo Fernandes Mancano (2005) da cuenta de las características que tiene el espacio como realidad multidimensional. Las relaciones sociales son, entonces, productoras de espacios y de territorios fragmentados, divididos, singulares y conflictivos. Marta Panaia explica: «Tres elementos condicionan permanentemente un territorio: la apropiación espacial, el poder y la frontera» (2005: 230). De esta forma, el territorio es producto de relaciones de poder, de dominación, de expresión, de acción, de resistencia y de lucha. Los actores y los sujetos que actúan sobre el territorio pueden, entonces, gestar respuestas locales creativas y construir otros modos de habitar el espacio (Manzanal, 2007).



Con relación a estas consideraciones, los estudios culturales y visuales pueden dar cuenta de cómo las diversas prácticas vinculadas al uso de las tecnologías disponibles, los medios locativos o las manifestaciones literarias, musicales y visuales, organizan la vida social e inciden, de manera directa, en la (re)valoración, en la (re)construcción y en la disputa por el territorio. Resulta emblemático, en este sentido, el hecho de pensar que la vivencia urbana, los modos de recorrer y de relacionarse con el territorio, implican una apropiación que necesariamente requiere de inscribir estos usos y prácticas en la delimitación final del espacio (De Certeau, 2000).

De acuerdo con lo expuesto, entendemos que cualquier acercamiento analítico a un territorio debe transitar las dimensiones que lo constituyen y que lo tensionan, entre las que contamos a las manifestaciones artísticas (comprendiendo en esta categoría a las variantes de arte público, activista, extradisciplinario) y la inscripción pública de reclamos de diversos agentes (Harvey, 2012).

Lo dicho indica la existencia de un panorama significativamente político, poblado de disidencias y de resistencias que, con sus diversidades discursivas, son transversales en cuanto a la importancia del enclave territorial. Así, la observación de Maristella Svampa (2011) es acertada cuando afirma que la valoración del territorio es el punto de partida para la producción de nuevas relaciones sociales y políticas.

Finalmente, todo este planteo permite comprender que los mapas y las prácticas cartográficas –dentro de las estrategias de dominación epistemológica– han sido un elemento de poder relevante. Conforman modos legitimados de representación, mediante los cuales se consagran las nominaciones, las marcaciones y los límites desde la perspectiva de quien dibuja. Una revisión y una producción de cartografías diversas permitirían mostrar otros imaginarios del territorio (Anderson, 1991), a partir de los usos comunitarios y de las prácticas colaborativas, cotidianas y artísticas

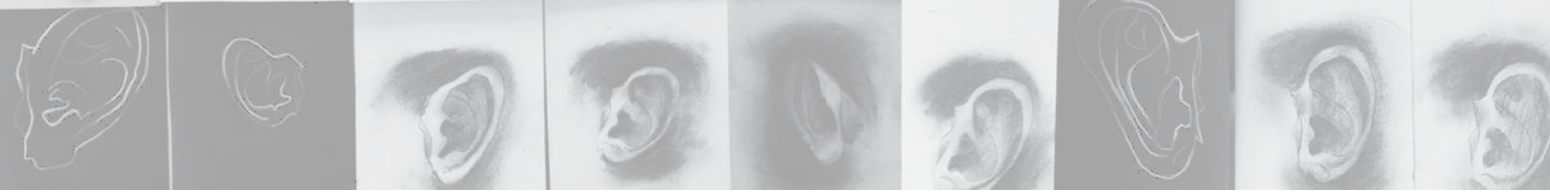
Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1991). *Las comunidades imaginadas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual, Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- De Certeau, M. (2000). «Introducción general»; «Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas» y «Capítulo IX. Relatos de espacio». *La invención de lo cotidiano 1*. México: ITESO.
- De Rueda, M. de los A. (2014). *Artes y Medios entre la cultura de masas y la cultura de redes*. La Plata: Al Margen.
- De Rueda, M. de los A. (2003). *Arte y Utopía, la ciudad desde las Artes*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

- De Rueda, M. de los A. (2003). «El Colectivo Escombros y las intervenciones públicas». *Encuentro de Investigación en Arte y Diseño* (ENAIID). La Plata: FBA-UNLP.
- De Rueda, M. de los A. (2003). «Escombros y las intervenciones en el espacio público». *Trampas de la Comunicación y la Cultura*. La Plata: FPYCS-UNLP.
- Escobar, T. (2004). *El Arte Fuera de sí*. Asunción: CAV. Museo del Barro.
- Fernandes Mançano, B. (2005). «Movimientos socioterritoriales y movimientos socioespaciales». *OSAL*, Año VI (16), pp. 273-283.
- Harvey, D. (2012). *Ciudades Rebeldes, del Derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Manzanal, M. (2007). «Territorio, Poder e Instituciones Una perspectiva crítica». En Manzanal, M.; Arqueros, M. y Nussbaumer, B. (comps.). *Territorios en construcción. Actores, tramas y gobiernos, entre la cooperación y el conflicto*. Buenos Aires: Ciccus.
- Martin-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Nomos.
- Montoya, V. (2009). «La cartografía social como instrumento para otras geografías». En García, C. y Aramburo, C. (eds.). Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Panaia, M. (2005). «Apuntes para la rediscusión del concepto de región en la Argentina actual». *Revista de Estudios Regionales y Mercado de Trabajo*, (1), pp. 225-246.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente*. Buenos Aires: Taurus.

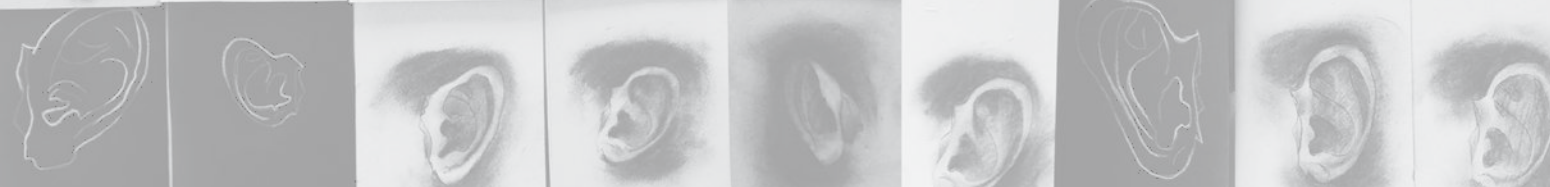
Referencias electrónicas

- Blondeau, O. (2004). «Génesis y subversión del capitalismo informacional» [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2015 en <<http://firgoa.usc.es/drupal/files/capitalismocognitivo.pdf>>.
- Claramonte, J. (2008). «Arte colaborativo, política de la experiencia» [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2015 en <<http://jordiclaromonte.blogspot.com.ar/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>>.
- de Rueda, M. de los A.; Feliz, M.; Urtubey, F. (2013). «Nanomedios y prácticas colaborativas, tres casos: Culebrón Timbal, Arte Piquetero Avellaneda y Editoriales Cartoneras» [en línea]. Consultado el 29 de mayo en <http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa3/ponencia_rueda.pdf>.
- Holmes, B. (2007). «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones» [en línea]. Consultado el 29 de mayo en <<http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>>.



Meitin, A. (2014). «Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes» [en línea]. Consultado el 29 de mayo en <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/emisferica-62/meitin>>.

Torres, F. (2013). «El territorio de la democracia y la democratización del territorio» [en línea]. Consultado el 29 de mayo en <<http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar>>.



ISSN 2469-1488

PAUTAS DE PRESENTACIÓN PARA AUTORES

Resolución de Consejo Directivo N. 276

ARTE E INVESTIGACIÓN

Arte e Investigación es una revista con periodicidad anual que depende de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Tiene por objetivo la publicación de artículos en los que se expongan resultados de proyectos de investigación de docentes y de investigadores de la FBA. Además, incorpora textos generados por graduados recientes y por becarios.

Los materiales deberán ajustarse a las pautas de presentación que establece la FBA. Cualquier presentación que no se adapte podrá ser rechazada. Los trabajos deben ser inéditos y estar escritos en español. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista. Los textos publicados serán incorporados, periódicamente, al repositorio de la UNLP (sedici.unlp.edu.ar), bajo la licencia Creative Commons by-nc-nd (atribución- no comercial- sin obras derivadas).

La aceptación o el rechazo de los artículos presentados será responsabilidad del director y del consejo de la Revista, quienes comunicarán el resultado de la evaluación al autor.

Podrán publicar docentes, alumnos e investigadores de la FBA cuyos trabajos hayan sido aceptados.

Los textos y las imágenes deberán enviarse a: arteinvestigacionbellasartes@gmail.com

#1. TEXTOS POR SECCIÓN

ARTÍCULOS

Esta sección contiene artículos que desarrollan un aspecto del tema de investigación.

Extensión

Entre 15 000 y 30 000 caracteres con espacio (incluyendo la bibliografía y las notas al pie).

Títulos

Hasta 50 caracteres con espacio (pueden ir acompañados por un subtítulo con la misma extensión).

Subtítulos

Hasta 50 caracteres con espacio. Se utilizarán para ordenar la estructura del artículo.

Datos del autor

Deberán aparecer en la primera página y en el siguiente orden: Nombre y Apellido, correo electrónico, afiliación institucional (instituto, cátedra y unidad académica).

Resumen (español e inglés)

Entre 500 y 900 caracteres con espacio. Se trata de un texto independiente, que deberá sintetizar los alcances del material y no repetir los primeros párrafos del artículo.

Palabras clave (español e inglés)

Entre 3 y 5 por artículo. Deben aludir a los principales conceptos tratados.

Formato de entrega

Textos en un documento de Word. Imágenes en formato jpg o tif, en archivo aparte (ver punto 2).

INFORMES DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Esta sección está destinada a la publicación de informes de proyectos de investigación desarrollados, únicamente, por docentes de la FBA.

Extensión

Entre 12 000 y 16 000 caracteres con espacio (incluyendo todos los elementos que forman la estructura del texto: objetivo general, palabras clave, resumen y marco teórico, avances, metodología o conclusiones, y bibliografía).

CARACTERÍSTICAS DE LOS PROYECTOS Y ESTRUCTURA

Podrá optarse por dos tipos de estructuras para presentar los proyectos de investigación: uno en el que se describa el marco teórico o uno en el que se detallen los avances, las metodologías o las conclusiones. En cualquiera de los casos, deberá presentarse la estructura que se indica a continuación (respectando las partes a modo de subtítulos).

El autor debe ser el director o el codirector del proyecto. Podrá haber hasta dos autores por informe.

Título del proyecto

Datos del autor

Nombre y Apellido, correo electrónico, afiliación institucional (instituto, cátedra y unidad académica).

Director

Integrantes

Objetivo central del proyecto

Deberá mencionarse el objetivo que comprende a toda la investigación, no los objetivos específicos. Hasta 500 caracteres con espacio.

Palabras clave

Resumen técnico

Marco teórico, avances, metodologías o conclusiones (elegir uno de estos aspectos para desarrollar)

Bibliografía

Agregar, además, el código del proyecto y el período que comprende.

Formato de entrega

Textos en un documento de Word. Imágenes en formato jpg o tif, en archivo aparte (ver punto 2).

#2. RECURSOS VISUALES

ÉNFASIS

Para destacar una palabra o una idea se utilizará *itálica*; nunca comillas, subrayado o negrita.

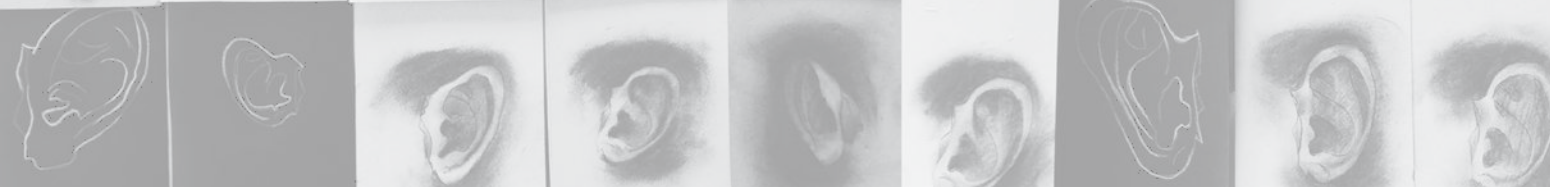
NOTAS AL PIE

Extensión: hasta 300 caracteres con espacio.

Se usarán, únicamente, para ampliar o para agregar información.

IMÁGENES

Resolución: 300 dpi



Tamaño mínimo de la imagen: 25x17 centímetros

Formato: JPG, TIF (partituras en EPS)

Cantidad: 6 por artículo

Presentación: en documento aparte, nunca en el cuerpo del texto. Cada archivo de imagen debe nominarse con el apellido del autor y con el número de figura correspondiente.

Ejemplo: López. Figura 1.jpg.

Deben aparecer referenciadas en el cuerpo del texto de la siguiente manera: [Figura 1]. Se incorporará el pie de foto en el lugar en el que aparecerá la imagen.

Solamente se usarán las imprescindibles para la comprensión del artículo.

PIES DE FOTOS | EPÍGRAFES

Extensión: hasta 150 caracteres con espacio.

Composición de pies de fotos

EJEMPLO DE OBRA: *Título de la obra*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.

Figura 1. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1914), Kasimir Malevich

EJEMPLO DE PARTITURA: *Título de la partitura*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor. Aclaraciones.

Figura 1. *Cifuncho para violín* (1992), Mariano Etkin. Pentagrama 4. Transcripción para viola

También podrá indicarse el tema o el contenido que se refleja en la partitura.

#3. ESTILOS DE CITACIÓN

CITAS

Composición de citas directas e indirectas

Las citas directas y las indirectas que se utilicen se mencionarán en el cuerpo principal según el sistema anglosajón. Se pondrá entre paréntesis la referencia: el apellido completo del autor (coma) y el año. Si fuera una cita directa se agregará, además, el número de página. Al cerrar el paréntesis se agregará punto.

EJEMPLO DE CITA DIRECTA: Hemos visto que «la utilización de la lengua por un sujeto hablante implica, entonces y ante todo, la puesta en marcha de un dispositivo de enunciación» (Amossy, 1999: 1).

EJEMPLO DE CITA INDIRECTA: El enunciatario, como sujeto discursivo, es la imagen de destinatario que el enunciadador necesita formarse para construir su enunciado (Filinich, 2013).

Siempre que se mencione al autor por primera vez deberá aparecer el nombre completo (Nombre y Apellido) y se agregará el año de la publicación entre paréntesis. Luego, solamente se utilizará el apellido.

Ejemplo: Dominique Maingueneau (2012) diferencia y esclarece las nociones de situación de enunciación y de situación de comunicación.

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes:

Ejemplo: Pierre Bourdieu ([1984] 2004) entiende que...

Entrevistas publicadas en diarios o en revistas

Navarro, N. (2005, 18 de mayo). «Entrevista a José Martínez de Sousa, ortotipógrafo». *El periódico*, p.9.

Entrevistas no publicadas

Domínguez, J. (2002). *Entrevista a Pedro Pérez: un ejemplo de vida*. La Plata. Puede pedirse a <pedropp@hotmail.com>.

Apuntes de cátedra

Ruiz, A. (2012). *Las partes del libro* (Apunte de cátedra). La Plata: Taller de Edición Técnica. FPyCS.

Ejemplos de materiales digitales

Libros

Aninat, T. (2004). *En Memoria* [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.

Artículos

Moure, J. (2006). «Errores deseables y erratas coonestadas». *Páginas de Guarda* [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2014 en <http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/1_moure.pdf>.

Ejemplos de otros materiales

Para diferenciar el tipo de material citado deberá agregarse el subtítulo correspondiente.

Catálogos de muestras

Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Películas y documentales

Pichun, P. (prod.) y Jure, Ch. (dir.). (2012). *Diez veces venceremos*. La Plata: FBA-UNLP.

Partituras

Laburda, J. (1980). *Quintet for brass no. 2* (two B flat trumpets, horn, two trombones, score & parts). Bryn Mawr: Theodore Presser.

Discos musicales

Lô, I. (2002). *Dabah* [CD, álbum]. Francia: Wrasse records.

Canciones

Lô, I. (2002). «Aiwa». En *Dabah* [CD, álbum]. Francia: Wrasse records.