

huellas...

Búsquedas en Artes y Diseño

Revista N° 4

Año 2004

NÚMERO DEDICADO A
ELIANA MOLINELLI



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
Facultad de Artes y Diseño
Dirección de Investigación y Desarrollo



EDICIONES DEL TALLER

Diseñado y editado en el Taller de Gráfica
de la Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza. Argentina

Diseño, diagramación y armado:
DI Sergio Ariel Sevilla

Corrección
Prof. Osvaldo Gac

Impresión:
Zeta Editores

NOVIEMBRE 2004
Universidad Nacional de Cuyo
www.fad.uncu.edu.ar

ISSN N° 1666-8197

Copyright by Facultad de Artes y Diseño
Todos los derechos reservados

Impreso en Argentina. Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

(Permitida su reproducción con autorización de los autores)

huellas...

Búsquedas en Artes y Diseño

Búsquedas en Artes y Diseño
Revista de investigación de la Facultad de Artes y Diseño

Directora

Prof. Dora De Marinis

Editora

Prof. Olga Medaura

Supervisora y correctora de estilo

Lic. Ana Prieto

Comité de lectura (Referato)

Prof. Guillermo Heras (España)

Dr. Hugo de Marinis (Universidad Wilfried Laurier, Waterloo, Canadá)

Dra. Ana Lucía Frega (Academia Nacional de Educación, Buenos Aires)

Mgter. María Cristina Rocca (Universidad Nacional de Córdoba)

Prof. Susana Naidich (Buenos Aires)

Mgter. Guillermo Scarabino (Facultad de Música, UCA Buenos Aires)

Dra. Pola Suárez Urtubey (Teatro Colón, Buenos Aires)

Prof. Graciela Cousinet (UNCuyo)

Prof. Beatriz María Galán (Universidad de Buenos Aires)

Arq. Daniel Wolcovich (Universidad de Buenos Aires)

Dr. Daniel Prieto Castillo (UNCuyo)

AÑO 4 / N° 4

ISSN° 1666-8197

Noviembre 2004

Universidad Nacional de Cuyo

Rectora

Dra. María Victoria Gómez de Erice

Vicerrector

Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza

Secretaria Académica

Mgter. Estela María Zalba

Secretario Económico-Financiero

Cont. Miguel González Gaviola

Secretaria Administrativa

Lic. Sonia Iris Moyano

Secretario de Ciencia, Técnica y Posgrado

Dr. Carlos Bernardo Passera

Secretaria de Extensión Universitaria

Mgter. Rosa María Fader de Guñazú

Secretario de Bienestar Universitario

Lic. Fabio Luis Erreguerena

Secretario de Relaciones Institucionales

Dr. Gustavo Andrés Kent

Facultad de Artes y Diseño

Decano

Prof. Lars Nilsson

Vicedecano

D.I. Andrés Asarchuk

Secretaria Académica

Prof. Alicia Romero de Cutropia

Secretaria de Posgrado

Prof. Silvia Persio

Secretaria de Extensión y Actividades Artísticas

Prof. Liliana Bermúdez

Secretaria Administrativa

Marta Prados de Saravia

Secretario Financiero

Cont. Juan Carlos Rosell

Directora de Investigación y Desarrollo

Prof. Dora De Marinis

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Dora de Marinis	7
-----------------------	---

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

Carmen de Juan

Transformaciones de su estilo musical en su carrera compositiva

María Jefferies	12
-----------------------	----

El Niño cantor

Aspectos musicales y fisiológicos de la voz cantada infantil

Ana Gloria Ortega	20
-------------------------	----

La Cumbia en Argentina: su estado actual

Diego Martín Pérez	28
--------------------------	----

Entrando a la música de cuerpo entero

Un enfoque cognitivista para la enseñanza inicial de los instrumentos

Alejandra García Trabucco, María Alejandra Silnik y Andrea Verónica Yurcic	34
---	----

En búsqueda de nuestras raíces musicales

El proyecto "Raíces" y su vinculación con la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

Silvia María Persio y Elena Dabul	48
---	----

Los pioneros de la cerámica mendocina moderna (1900-1950)

Rescate y revalorización de técnicas, procedimientos y contribuciones

Elio Ortiz y Sonia Vicente	56
----------------------------------	----

DOSSIER

El sutil universo de las formas

*Homenaje a **Eliana Molinelli***

Silvia Benchimol	68
------------------------	----

El diseño y el imperativo ecológico

Mercedes Chambouleyron y Andrea Pattini	84
---	----

La evaluación en el proceso de Diseño

Una propuesta metodológica para la medición de la calidad en productos de comunicación gráfica

Viviana Irene Zani, Laura Beatriz Dufour, Claudia Susana Cabut y Diana Kathleen David	92
--	----

Paradojas de la creatividad

*Un enfoque interdisciplinario desde la psicología
y el diseño gráfico, a partir de afiches para promocionar
una muestra de arte mendocina*

María del Carmen Porras y Edgardo Castro 104

El afiche como paradigma de la comunicación

*Dialéctica entre Imagen y Texto
en el afiche callejero de propaganda y cultural*

María Belén Copello 112

El Gaucho Cubillos: de la leyenda al teatro

Realidad, mito e identidad cultural

José Francisco Navarrete 118

ENSAYO

El proceso de creación de una pieza teatral

Serge Ouaknine 128

ENCUENTRO

América Latina en los ojos del Diseño

Tercer Encuentro Latinoamericano de Docentes de Diseño (ELADDI)

Eduardo Latino y Norma Cívico 132

INICIATIVAS

Armas para la paz

Silvia Benchimol 136

IN MEMORIAM

Gloria Tapia de Osorio 145

CONVOCATORIA PARA HUELLAS 2005 147

PRESENTACIÓN

El alumbramiento de un nuevo número de la revista Huellas nos coloca frente a un hecho de innegable relevancia: cuatro años consecutivos de publicación del instrumento que representa por excelencia a la Dirección de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Artes y Diseño y embandera sus huestes de investigadores-artistas.

Vale la pena hacer un breve recorrido que nos ubique frente a los haceres y afanes de una de las secretarías que articulan el gobierno de la Facultad.

La Dirección de Investigación y Desarrollo fue creada mediante resolución N° 6/92 del Consejo Directivo de la Facultad.

Cuatro años más tarde se crearon, con el objeto de acompañar el crecimiento y coadyuvar al logro de un alto nivel de excelencia de la Dirección, dos Institutos: el de Diseño (I.N.D.I.), para promover la Investigación y consecuentemente la vinculación en el área de Diseño, y el de Artes (I.N.D.A.) con el mismo propósito para las áreas de Artes Visuales y Cerámica.

Entre las acciones desplegadas por esta Dirección a lo largo de sus doce años de existencia, se pueden resaltar algunas como:

- Promover el debate acerca de la pertinencia de la investigación en el área de las artes y el diseño.

- Fomentar las actividades de investigación y desarrollo artístico-tecnológico-científico a través de las políticas establecidas por la Dirección y sus dos Institutos de acuerdo con la política general determinada por el Decano y el Consejo Directivo de la Facultad.

- Concentrar la información referida a los campos de investigación configurados a partir de las temáticas abordadas por los Proyectos de Investigación en marcha. Vincular a la Facultad con el medio social y con el entorno académico-institucional promoviendo la transferencia y difusión de los resultados obtenidos.

- Relacionarla con la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado del Rectorado mediante la participación en las reuniones periódicas del Consejo Asesor de Ciencia y Técnica.

- Estimular la formulación y/o desarrollo de proyectos orientados a la cooperación entre grupos de trabajo interdisciplinarios y pluridisciplinarios con otras instituciones.

Los objetivos enumerados se han llevado a cabo durante los tres últimos años mediante el llamado a concurso de Proyectos Internos de Investigación y Desarrollo 2003-2004, la organización de las Jornadas de Investigación Internas en 2002, la convocatoria a Becas de Iniciación en la Investigación destinadas tanto a alumnos como a graduados de esta Casa de Estudios en 2003 y en 2004 (10 becas en 2003 y 15 becas en 2004), la organización de dos cursos de Metodología de la Investigación (sucesivamente en 2003 y en 2004) destinados especialmente a los becarios y la publicación en forma continua durante el último trienio del órgano máximo de difusión de las actividades de Investigación, la revista "*Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*".

Otra de las funciones de esta Dirección es colaborar en la administración de las Becas y los Proyectos acreditados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, estableciendo pautas o lineamientos de evaluación, conformando las Comisiones Evaluadoras con el aporte de la masa crítica existente en la Facultad de investigadores categorizados.

Asimismo, a partir de junio de 2002, se ha diseñado y operado un sistema de información y comunicación que ha permitido, tanto a investigadores como a becarios, estar actualizados permanentemente en cuanto a la marcha de programas, proyectos, incentivos, becas, otras fuentes de financiamiento, etc.

La actual gestión puso en funcionamiento pleno a los dos Institutos y trabajó intensamente tanto para no dejar caer la Investigación en una Facultad de Artes

y Artistas en tiempos de crisis, como para consolidarla a través de una política articulada sobre cuatro ejes, explicados someramente más arriba y que vale la pena repasar:

- a) un fuerte y continuado programa de becas de investigación para alumnos y graduados;
- b) un programa de subsidios internos para complementar los proyectos acreditados ante la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado.
- c) un decidido apoyo a las presentaciones en congresos y reuniones científicas, complemento ineludible de todo trabajo de investigación que se precie, puesto que no se puede pensar en una validación genuina si no es mediante la comunicación de sus resultados, ya sean éstos totales o parciales;
- d) seguimiento y apoyo a los proyectos acreditados y la presentación a concursos de proyectos de otras áreas de financiamiento y promoción a la investigación.

Al respecto, podemos decir que recientemente y gracias al trabajo del equipo de esta Dirección de Investigación, la Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas firmó un convenio marco con la Universidad Nacional de Cuyo para el área de Artes, que permitirá en un futuro próximo aumentar el financiamiento de los proyectos de nuestros investigadores.

Del mismo modo, nuestra delegada ante el Consejo Asesor de la SECTyP trabajó intensamente en la Comisión designada a tal efecto para elaborar un proyecto de convocatoria a Programas de Investigación que agruparán conjuntos de proyectos interdisciplinarios.

Merecen también destacarse dos hechos acaecidos este año, promovidos por sendos proyectos de investigación: el primero de ellos fue la donación de siete pianos eléctricos por parte de la Escuela de Música de la Universidad de Ohio, gestionada desde el Proyecto *“La interpretación de la música argentina para piano”*, que cuenta en su equipo de investigación con un profesor de la mencionada Universidad, el Dr Alejandro Cremaschi. Dicha donación actuó como un movilizador de primera mano que permitió el reacondicionamiento de un aula del viejo e inadecuado edificio de la Escuela de Música, para adaptarla a un uso más eficiente por parte del alumnado y los profesores involucrados.

El segundo lo constituyó la visita a la Facultad, a través del proyecto *“Raíces Musicales”* de un investigador asociado al mismo, de la Universidad de Santiago de Compostela, el Dr Javier Garbayo Montabes quien, durante una estancia de dos meses, trabajó en la catalogación del material recogido hasta el momento por la Maestría en Interpretación de la Música Contemporánea Latinoamericana, que por su parte es también otro logro emanado de Investigación, producto de la conjunción de cinco proyectos de investigación ya consolidados.

En el área del Instituto de Diseño, queremos mencionar el afianzamiento del convenio de cooperación efectivizado entre nuestra Facultad y la de Arquitectura y Diseño de la Universidad Metropolitana de México, cuya actividad más sobresaliente la constituyó la visita de nuestro Decano, Prof. Lars Nilsson, a la sede de México y que pronto movilizará un intercambio estudiantil entre ambas unidades académicas; la próxima edición de un libro, cuya autora perteneció al claustro de Diseño de la Facultad, y el apoyo brindado a una egresada reciente, Cecilia Lasagno, ganadora de dos premios Nacionales de Diseño, para que pudiera patentar su trabajo en forma conjunta con la Facultad, y además asistir a congresos que le permitieron mostrar su innovador diseño encarado desde una perspectiva social e iniciarse así en el camino de la Investigación.

El Instituto de Artes, por su parte, inició sus actividades este año coordinando la organización y realización del II Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, promoviendo un convenio de cooperación internacional con l'École des Arts Decoratifs de Limoges - Francia, y apoyando el desarrollo de dos proyectos de investigación internos vinculados a esta cooperación, los que permitirán en el futuro desarrollar en forma más adecuada modernas tecnologías que seguramente contribuirán a mejorar y acrecentar el campo del conocimiento en la Escuela de Cerámica.

Tanto los directores de ambos Institutos, D.I. Andrea Pattini y Dr. Oscar Zalar, como la delegada de la Facultad ante el Consejo Asesor de Ciencia y Técnica de Rectorado, Prof. Silvia Nassif y la Dirección General, asesoran y colaboran con investigadores, becarios y alumnos que así lo requieren, en todos los temas, problemas y dudas que surgen en torno a la Investigación y a la Cooperación Internacional y Nacional. Asimismo, la co-organización de las XVI Jornadas Nacionales de Musicología, juntamente con la Asociación Argentina de Musicología, constituyó otro de los eventos movilizadores, el cual, entre otros beneficios permitió la presentación de un grupo de investigadores locales de Música a un congreso de categoría internacional.

Por último, desde esta Dirección, se realizó una intensa campaña para motivar a los docentes de esta Facultad a presentarse al nuevo llamado a Categorización del Programa Nacional de Incentivos, que es de esperar, acrecentará el número de docentes investigadores categorizados en el área de las Artes y el Diseño, con el consecuente beneficio para la Facultad, que verá aumentada su masa crítica en el área.

Esta breve reseña de las actividades llevadas a cabo por esta Dirección durante los últimos tres años nos sitúa adecuadamente frente a las comunicaciones que aparecen en esta nueva entrega de nuestra revista de investigación, imbuida del espíritu creativo de una de nuestras máximas artistas y pedagogas, la genial Eliana Molinelli. Tanto el dossier como un meduloso artículo escrito por la profesora Silvia Benchimol están dedicados a ella y a su inspirado quehacer creativo.

Cuatro artículos sobre música nos sitúan, el primero de ellos, ante la creatividad de otra de nuestras más apreciadas profesoras, la compositora Carmen De Juan, cuyo catálogo y análisis de una de sus obras para piano se deben a María Jefferies; el impacto y estado actual de la cumbia en nuestro país, género popular si los hay, es analizado a continuación desde la óptica de Diego Pérez; le siguen las estrategias didácticas en la enseñanza inicial del oboe, propuestas por la profesora titular de ese instrumento, Alejandra García Trabucco, con la colaboración de las profesoras María Alejandra Silnik, y Andrea Yurcic; por último, la génesis y funcionamiento del portal que contiene la base de datos de música académica latinoamericana que provee a la Maestría de Música, son explicados por las profesoras Elena Dabul y Silvia Persio.

Sonia Vicente y Elio Ortiz dan cuenta de la historia de la Cerámica mendocina y Viviana Zani junto a su equipo de investigación, Belén Copello, Andrea Pattini y Mercedes Chambouleyron, además de María del Carmen Porras y Edgardo Castro nos muestran, desde distintos ángulos, el quehacer investigativo en el área de Diseño.

Un trabajo sobre teatro nos refiere a una figura tal vez mítica de la historia mendocina, el Gaucho Cubillos, en las acertadas palabras de José Navarrete.

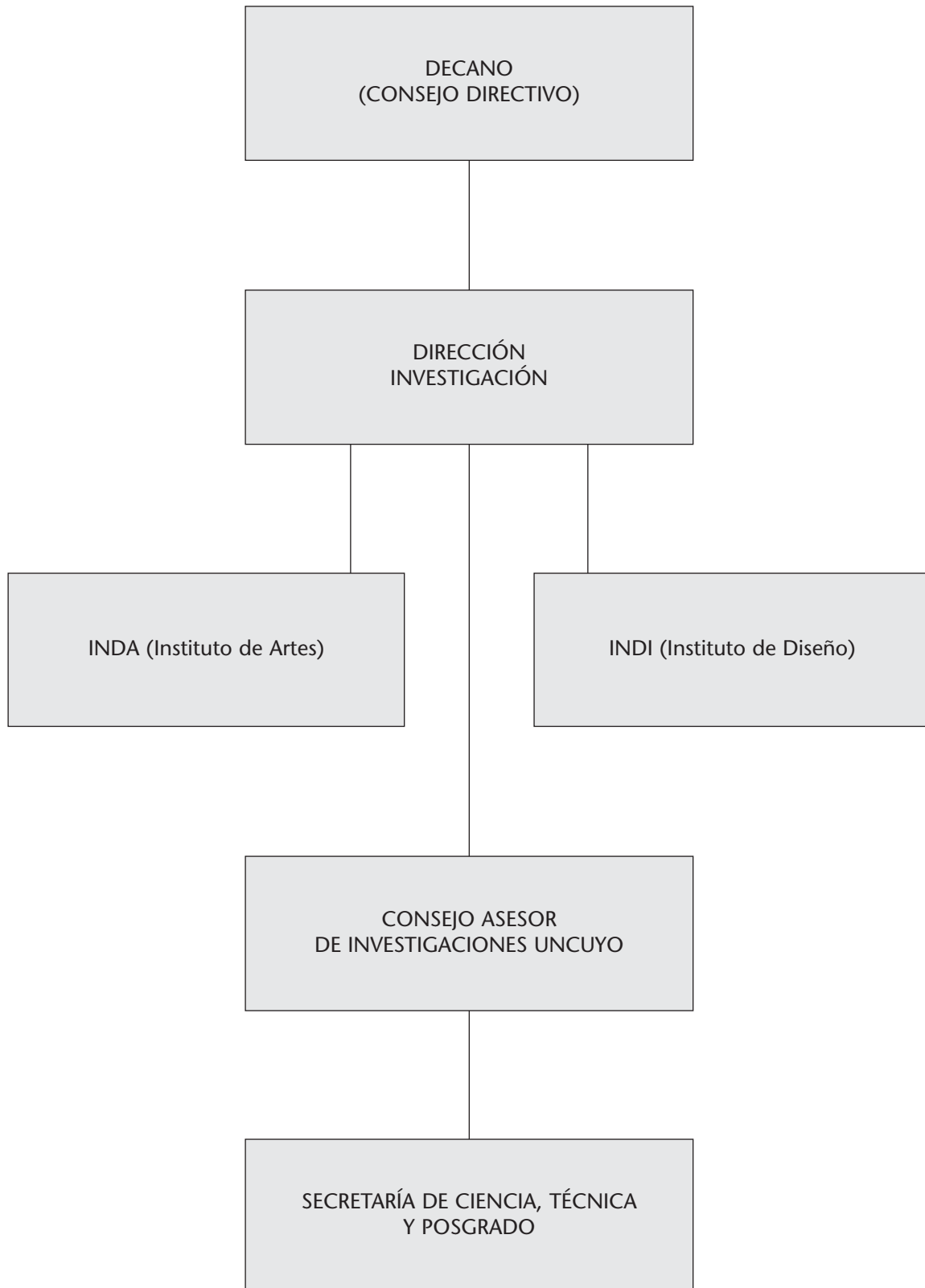
Finalmente, incluimos a continuación un ensayo sobre la visión del quehacer teatral desde la experiencia del autor franco-canadiense Serge Oauknine, profesor visitante de la Escuela de Teatro quien dictara el seminario de Actuación IV; un informe sobre el Tercer Encuentro Latinoamericano de Docentes de Diseño (ELADDI), que tuvo lugar en mayo pasado y el relato de la iniciativa del Proyecto creado por Eliana Molinelli "*Propuestas Artísticas para la convivencia y el desarme*", completan el panorama artístico-científico de nuestra Facultad.

Para lograr un nivel de excelencia adecuado a la difusión nacional e internacional de la Revista entre la comunidad académica, científica y artística, contamos con un comité de referato conformado por académicos de primer nivel.

Esta cuarta publicación consecutiva se presenta ante ustedes nuevamente en un esfuerzo sin precedentes de continuidad y superación; agradece y felicita a todos los investigadores participantes y los insta a no bajar los brazos, a seguir participando, porque es con sus esfuerzos, sus trabajos, sus creaciones que esta revista puede vivir, tener un lugar y abrirse camino entre la comunidad científico-artística de la región y del mundo.

Dora De Marinis

ORGANIGRAMA DE LA DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO



TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN



Carmen de Juan

*Transformaciones del estilo musical
en su carrera compositiva*

La investigación da cuenta de los cambios en estilo y lenguaje musical que la compositora mendocina del siglo XX, Carmen de Juan, adoptó a lo largo de su carrera. En sus comienzos, sus composiciones se caracterizan por una escritura tonal con algunos rasgos impresionistas; más adelante se volcó a la técnica del dodecafonismo, que adaptó de una manera muy personal a sus necesidades expresivas. Finalmente Carmen de Juan escribió su música en un lenguaje atonal más libre, incorporando algunos recursos aleatorios que se manifiestan gráficamente en sus partituras.

Estudiante de Licenciatura en Piano de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, alumna de la profesora Dora de Marinis. Ha ofrecido conciertos en la provincia y el país. Entre otros cursos, tomó el de Música de Latinoamérica y Argentina con el profesor Omar Corrado, y de Estética Musical con el profesor Federico Monjeau, ambos de la Universidad de Buenos Aires. Ha formado parte de grupos de investigación dirigidos por la profesora Dora de Marinis y por la profesora Ana María Olivencia de Lacourt.

INTRODUCCIÓN

La producción musical de la compositora mendocina Carmen de Juan es escasamente conocida y se han realizado hasta el momento sólo unos pocos trabajos dedicados a su creación musical. En algunos artículos la referencia a ella sólo se limita a consignar que es una compositora de Mendoza. El trabajo de Irene Geberovich¹ es prácticamente el único que analiza en profundidad una de sus obras y la ubica dentro del contexto musical mendocino. No hay, por tanto, un análisis exhaustivo de su producción.

El objetivo de este trabajo es dar una primera aproximación exploratoria en vistas a lograr una mayor profundización en el estudio de la obra de Carmen de Juan, para conocer su estilo musical y relacionarlo con otras corrientes musicales tanto a nivel local como internacional. Se intentará, para ello, conocer las transformaciones en su estilo a lo largo de su carrera.

Para alcanzar este objetivo se analizaron obras escritas en distintos períodos de su vida, teniendo en cuenta qué rasgos se mantienen a lo largo de su obra, cuáles se transforman y qué recursos incorpora en el transcurso de su carrera compositiva. Por otra parte han sido muy enriquecedoras las entrevistas realizadas a la autora, que además de permitirnos acceder generosamente a sus partituras y sus grabaciones, brindó importantes datos y comentarios sobre su producción.

DATOS BIOGRÁFICOS

Carmen de Juan es el seudónimo con que firma sus obras la profesora Mirtha Poblet de Merenda. El seudónimo lo toma de los nombres de sus padres, Carmen y Juan, quienes la iniciaron tempranamente en la música. Su padre tocaba el saxofón y el clarinete y su madre cantaba.

Es importante, antes de abordar las características estilísticas de la producción musical de la autora mendocina, conocer algunos datos de su formación y de su labor como docente e investigadora.

Carmen de Juan nació en Mendoza el 1° de junio de 1934². En 1963 recibió el título de Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo y en 1970 egresó del Profesorado de Armonía y Canto Coral en la misma institución.

En 1972 ganó una beca otorgada por los Centros Culturales Femeninos de Hispanoamérica y Filipinas para realizar estudios en Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Una vez finalizados sus estudios en España y a punto de acceder a un cargo en el Conservatorio de Clermont-Ferrand en Francia, decidió regresar y continuar la carrera en la Argentina porque añoraba su país.

En Mendoza se dedicó a la docencia en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, con los cargos de Profesora Titular Efectiva de las cátedras de Lectura Musical hasta el año 1986, Contrapunto desde 1986 hasta 2000, Fuga desde 1986 hasta 2000 y Composición en el año 2000. Actualmente es coordinadora de la Cátedra de Rítmica y Percepción Auditiva.

Además de su desempeño en la docencia especializada, se dedicó a la investigación. Ha realizado varios trabajos, entre ellos: “Debussy: su interpretación desde el estudio de la problemática pianística y las regularidades de composición de la obra” (1995); “Génesis e interpretación del *Orgelbüchlein*” (1995-1997); “La producción musical guitarrística latinoamericana entre 1900 y 1950. Procesos de hibridación” (2003-2004); “Estudio Interpretativo de la obra para Canto y Piano en Mendoza desde 1940 a 1970” (1998-1999) y “Estudio Interpretativo de Obras para Canto y Piano en Mendoza desde 1970 a 2000” (2001-2002). De estos dos últimos, surgió el artículo “El signo interpretativo en las obras para canto y piano mendocinas” publicado en la Revista *Huellas* (Nº 1, año 2001).

Realizó numerosas publicaciones en el periódico *El Constitucional* de la Universidad de Mendoza entre los años 1999 y 2001. Estos artículos de divulgación se refieren a la vida y obra, curiosidades y secretos compositivos de diversos músicos. Ha abordado tanto la figura de músicos procedentes del ámbito internacional —como Francis Poulenc y Johann Sebastian Bach—, como también la de compositores representantes de la tradición musical mendocina —Emilio Dublanc y Eduardo Grau entre otros—. Actualmente muchos de sus trabajos de investigación están a la espera de ser publicados.

También ha escrito tres libros que aún no han sido editados: *El arte de la Fuga* (1993-1996), un estudio sobre la obra del mismo título de J. S. Bach; *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica. Arte Resoluta* (1993-1996) que consiste en un minucioso estudio sobre la elaboración musical del tema propuesto por Bach, y *Génesis, análisis e interpretación del Orgelbüchlein de J. S. Bach*, como producto final de la investigación mencionada anteriormente. En sus libros, Carmen de Juan vuelca sus amplios conocimientos de contrapunto y su gran admiración por el compositor alemán representante del barroco tardío.

Por su extensa labor en la docencia y la investigación musical en Mendoza ha sido premiada en varias oportunidades: la Honorable Legislatura de Mendoza le otorgó la Distinción Legislativa Anual Gral. José de San Martín en 1998; la Asociación de Músicos de Cuyo la distinguió con Mención de Honor en 1999 y le otorgó la Lira a la excelencia en mérito a su trayectoria como docente y compositora en 2003.

Con referencia a su labor en la composición, cabe destacar que Carmen de Juan no se considera una compositora profesional, y manifiesta que sus obras son “inspiraciones momentáneas”. Su música se encuentra bajo una constante revisión y corrección, lo que reflejaría una personalidad que tiende al perfeccionismo y a la vez ciertamente introvertida con respecto a su obra, lo que puede explicar, en parte, la utilización de un seudónimo.

Escribió sus primeras piezas cuando era estudiante, y si bien “*Emilio Dublanc (1911-1990), profesor de Armonía, y Miguel Francese (1913-1970), profesor de Armonía y Contrapunto, incidieron en su formación musical*” (Geberovich, 2000: 6/7), su aprendizaje en la composición fue más bien autodidacta. Escribió considerablemente en su juventud, pero después su actividad en la docencia la apartó de la composición. En 1986 comenzó a tomar clases privadas de análisis musical con el destacado compositor rosarino Dante Grela (1941). Y si bien Carmen de Juan no tomó específicamente clases de composición, el contacto con el Maestro Grela la motivó a retomar la actividad y revisar y terminar obras escritas años atrás. Por este motivo resulta difícil establecer una fecha exacta de composición de sus obras.

INFLUENCIA IMPRESIONISTA

Las primeras obras de Carmen de Juan son canciones para voz con acompañamiento de piano realizadas mientras cursaba los estudios en el Profesorado de Armonía y Canto Coral. En estas canciones encontramos una marcada influencia impresionista, y si bien la compositora asegura que por esos años no había escuchado ni interpretado mucha música de Claude Debussy, consideramos que esta influencia proviene de su formación en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo.

Con la creación de la UNCuyo habían arribado a Mendoza músicos a quienes se les encomendó la formación del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Estos artistas estaban “*imbuidos de una formación académica europea, especialmente francesa que luego transmitieron a la siguiente generación de compositores*” (Poblet, 2001: 73). Los maestros más destacados del Conservatorio de Música —después Escuela Superior de Música—, tal y como lo consigna Gebeovich, fueron entre otros, su fundador, el compositor Julio Perceval (1903-1963), que había sido integrante del grupo Renovación, Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (1916-2001), Miguel Francese y Eduardo Grau (1919).

Además la UNCuyo y el Departamento de Musicología, dependiente de la misma, editaron entre las décadas de 1940 y 1960, numerosas partituras que estaban al alcance de los alumnos del Conservatorio

en el que estudió Carmen de Juan. Las mismas pertenecían tanto a profesores del Conservatorio de Música como a compositores del resto del país. Muchos de estos músicos adhirieron al nacionalismo musical de principios del siglo XX, como es el caso de obras de Floro Ugarte (1884-1975) y Carlos López Buchardo (1881-1948), que a su vez también estaban influenciados por la música francesa. De acuerdo con Deborah Schwartz-Kates (1997), el énfasis en la música tradicional de estos compositores deriva de su formación en Francia, bajo la influencia de la Schola Cantorum. Los músicos de esta escuela, además de estar influenciados por Massenet, Fauré, Roussel y Debussy, estudiaban, coleccionaban y componían basándose en música folclórica francesa.

Por otra parte es interesante destacar una especie de desfasaje temporal y estilístico que se vivía en el país en la década de 1960. Mientras en Mendoza se publi-

ron incluidas en los programas de exámenes de canto de la UNCuyo.

El texto de estas piezas fue escrito por Elda Boldrini, destacada escritora mendocina que además es pianista egresada de la Escuela Superior de Música de la UNCuyo³. En estos poemas también encontramos influencia impresionista, o más bien simbolista, que se corresponde con la música.

Las canciones son piezas breves, compuestas en un lenguaje tonal, aunque se ve una intención de desdibujar las cadencias marcadas, evitando por ejemplo, la sensible tonal en los acordes de dominante. La influencia impresionista se refleja en la utilización de progresiones de acordes por 4^a superpuestas en movimiento paralelo, como una especie de mixturas al estilo de Debussy (De La Motte, 1989). También encontramos pasajes en los que se utiliza la escala hexatona sin semitonos.

Ej. "Marina", compás 22 a 25

caban composiciones nacionalistas con aires impresionistas, en Buenos Aires estaban desarrollándose actividades en las que se difundían las vanguardias musicales. En el "Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales" del Instituto Di Tella, se convocó a renombrados compositores que actuaron como profesores visitantes, entre ellos Messiaen, Xenakis y Nono. Y aunque hubo una cierta difusión de estas actividades en las provincias, solamente llegaron algunas influencias a las ciudades de Rosario y Córdoba (Behage, 1983), mientras que Mendoza, al parecer, se mantuvo alejada de estas nuevas tendencias musicales.

Las primeras canciones compuestas por Carmen de Juan son "Tiempo de Verde", que fue compuesta para un examen de Armonía de la carrera, y "Marina". Ambas fueron escritas en 1968 y se estrenaron el mismo año en el salón de Música de Cámara del Teatro Independencia de Mendoza, interpretadas por Cecilia Castorino en canto y Carlos Borzani en piano. En 1993 se ejecutaron en el Teatro Quintanilla, y los intérpretes fueron Fernando Ballesteros y Beatriz Fornabaio en canto, y la Profesora Beatriz Llin de Piottante en piano. A partir de ese año estas obras fue-

En el aspecto formal, las canciones presentan formas simples, binarias o ternarias. La línea melódica no ofrece grandes dificultades técnicas; se encuentra en un registro cómodo, sin realizar saltos grandes. La parte pianística en cambio, sin ser de mucha complejidad técnica, realiza pasajes de gran interés musical y no se limita a la labor de simple acompañamiento de la voz. El piano describe el paisaje del poema, sobre todo en "Marina".

SERIES DE DOCE SONIDOS

Algunos años más tarde, hacia fines de la década del '70, Carmen de Juan se aparta de la influencia impresionista, abandona la tonalidad y escribe obras utilizando series de doce sonidos. Esto no significa que dichas composiciones sean dodecafónicas, como lo plantea la Escuela de Viena, en donde las reglas son bastante estrictas con respecto, sobre todo, a la repetición de notas. No obstante, se debe destacar que hay muchos rasgos en común con este estilo, sobre todo en el planteo de la serie original y sus variantes: retrógrado, inversión y retrógrado invertido. En realidad la

compositora dice aprovechar estas series para utilizar el total cromático, con un sistema desfuncionalizado y considera que estas obras se vinculan más con el neoclasicismo atonal que con el dodecafonismo de Viena por el empleo de la forma y el tratamiento de la serie. Sin embargo creemos que el término que mejor describe estas obras es “*música libre de doce notas*”, expresión que utiliza Smith Brindle (1987: 61 y ss.) para referirse a composiciones basadas en una serie de doce sonidos, pero más variadas y espontáneas que el serialismo.

En “Dos ensayos para piano” encontramos la utilización de este recurso. Carmen de Juan comenzó a escribir esta obra a fines de los '70, pero después, por motivos laborales, dejó de lado la composición y la obra quedó inconclusa por algunos años. En 1989 la retoma y termina, para luego entregarle y dedicarle la partitura a la pianista Lucía Thomé de Guisasaola, quien las estrenó en la Escuela Patricias Mendocinas en ocasión de un acto de poetas de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). En 1992 fue ejecutada por la misma pianista en el Salón de Actos de la Fundación Congreso.

La obra consta de dos piezas breves. La primera, de forma ternaria, está escrita en contrapunto imitativo, en donde el tema presenta los doce sonidos y después es imitado por la voz grave. Los divertimentos y contrasujetos también están elaborados a partir del tema, pero en disminución.

La segunda pieza es binaria y se destaca por el carácter vigoroso, en donde predomina el aspecto rítmico con muchos contratiempos. La serie aquí está estructurada por pares de notas —díadas—, que por momentos aparecen plaqué y luego son arpegiados.

Otro ejemplo en el que encontramos la utilización de esta técnica es en la obra “Para armar y sonar”, compuesta en el año 1990 y estrenada el 12 de mayo

de 1993 por la pianista Dora De Marinis en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, con motivo de las XIV Jornadas de Investigación, organizadas por el Consejo de Investigaciones de la UNCuyo.

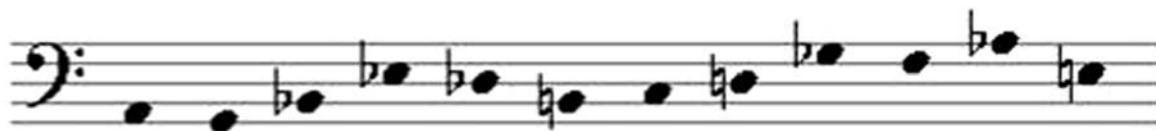
En este caso, Carmen de Juan utiliza distintos recursos compositivos provenientes de diferentes corrientes estilísticas. Por un lado encontramos el uso de técnicas dodecafónicas: la obra consta de tres movimientos escritos en base a una misma serie y sus variantes, aunque con sus libertades. Por otro lado, con Geberovich, encontramos “*el neoclasicismo atonal, debido a la forma, la rítmica y el tratamiento de la métrica*” (p 18). Y en tercer lugar la obra cuenta con el recurso de la aleatoriedad, presente en el aspecto formal de la composición: la autora llama a estas tres piezas “móviles”; no tienen un orden predeterminado de aparición y es el intérprete quien, al momento de tocar, lo decide.

Además en uno de los movimientos incluye nuevamente otro recurso aleatorio en cuanto a lo formal, que a simple vista presenta una forma primaria, pero al que la autora agrega la siguiente indicación: “*Repetir cuantas veces sea necesario, pero modificando constantemente la dinámica dentro de las gamas sutiles que no pasen del mezzo-piano y con continuos crescendos, decrescendos y rubatos*”. De esta manera la forma global se torna difusa. Geberovich lo explica indicando que “*de este modo, Carmen de Juan nos da la noción de un tiempo no evolutivo, que se cierra sobre sí mismo, pero que a la vez, se abre hacia el infinito*” (p. 15).

Tanto los movimientos que conforman “Dos ensayos para piano” y “Para armar y sonar” son piezas breves que contrastan entre sí por diversos aspectos: cada pieza tiene un motivo rítmico característico; la utilización de diferentes texturas, homofonía, melodía

Ej. “Dos ensayos para piano” No 1. 1ª sección. Compás 1 a 3.

Ej. “Dos ensayos para piano” No 2. Compás 1 a 6.



Ej. "Para armar y sonar". Serie.

acompañada y contrapunto imitativo; un *tempo* distinto para cada movimiento que le confiere un carácter particular en cada caso y el predominio de una dinámica, sea *ff* o *pp* en todo el movimiento. Con estas características la compositora logra un carácter y una sonoridad particular a cada movimiento.

Por otra parte las piezas están estructuradas a partir de distintos modelos formales tanto primarios y binarios como ternarios. En cuanto al aspecto formal, Carmen de Juan utiliza estructuras formales clásicas y es quizás en este aspecto que se justifica más su tendencia a incluir su obra dentro de una estética neoclásicista.

ALEATORIEDAD Y "REPRESENTACIÓN GRÁFICA ANALÓGICA"

En otras composiciones Carmen de Juan abandona el uso de una serie dodecafónica por un lenguaje atonal más libre e incorpora diversos recursos aleatorios. En la obra "Para armar y sonar" que, como hemos dicho,

provee cierto grado de indeterminación (sobre todo en la "movilidad" de las piezas y en la libre elección de las dinámicas y la cantidad de repeticiones de uno de los movimientos), aparece sin embargo una escritura que sigue siendo la tradicional de la música occidental.

La autora marca una diferencia entre los diferentes tipos de representación gráfica de su música. La *representación puntual*, tradicional se refiere a la escritura que indica puntual o exactamente los distintos parámetros musicales mediante los símbolos habituales de la escritura (altura, duraciones, timbre, dinámica, etc.). En cambio la *representación analógica* no indica con exactitud todos los parámetros sino que el ejecutante interpreta la música en base a una analogía visual a través de lo gráfico. En la escritura de estas obras, ella combina en mayor o menor medida las representaciones gráficas tanto puntuales como analógicas. De esta manera, Carmen de Juan intenta liberar al ejecutante porque considera que debe crear la obra, ya que es el portador del mensaje.

Ej. "Kyrie". Compás 17 a 21

En la obra “Kyrie” encontramos ejemplos de los dos tipos de escritura. Se trata de una fantasía para órgano compuesta en el año 1990 y estrenada por la profesora Edith Peinado de Drago en 1998 en la Iglesia de la Merced en Buenos Aires con motivo del Congreso Internacional de Organeros y Organistas convocado por Brasil y Argentina.

Esta fantasía se estructura a partir de la yuxtaposición de cuatro secciones o unidades formales. Está escrita en un tiempo lento y realiza constantes cambios de compás, manteniendo la negra como unidad de tiempo. Mayormente la escritura de esta obra es puntual, pero hay pasajes, como el compás 21, en que la música se detiene en clusters que realizan ambas manos y luego, por medio de líneas, la compositora describe el giro melódico que se debe hacer, sin indicaciones de tiempo ni figuras rítmicas.

La tercera sección está elaborada a partir de motivos melódicos que deben ejecutarse *piu presto possibile*, como una especie de *vollata*. La compositora comenta que en un principio no había escrito esta sección con notación puntual, sino con líneas ondulantes para que el intérprete improvisara imitando el dibujo, pero finalmente decidió escribir las notas de manera tradicional. Sin embargo no hay barras de compás, por lo que el *tempo* es bastante libre.

Además de la representación analógica, Carmen de Juan incorpora en el “Kyrie” diferentes recursos compositivos que hasta ahora no se habían encontrado. Entre ellos se destaca la utilización de una modalidad polarizada, pentafonía, clusters diatónicos y cromáticos, entre otros. Además encontramos los acordes por 4ª superpuestas, un recurso que utiliza en casi todas sus obras.

También aparece la representación analógica en la “Sonata en un movimiento” para piano solo. Es una pieza breve compuesta en 1990 y estrenada por la Profesora Dora De Marinis en 1993 en el Auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, en la misma ocasión que se estrenó “Para armar y sonar”.

El primer factor de indeterminación que encontramos en esta pequeña obra es la falta de indicación

de *tempo* y la ausencia de barras de compás. De este modo el ejecutante deberá interpretar los motivos rítmicos de acuerdo a la ubicación que tienen en la partitura. Además, la autora representa por medio de flechas algunos casos en donde las notas deben tener una larga duración. Son muchos los ejemplos de representación análoga que encontramos en esta partitura; de hecho Carmen de Juan anexa una hoja en la que indica cómo deben interpretarse los diferentes gráficos.

En esta Sonata la autora experimenta, además, nuevas sonoridades en el piano, que obtiene mediante un tipo de interpretación no convencional. Hay pasajes de tres notas que requieren la ejecución pulsada con los dedos directamente sobre cuerdas del piano e indica la realización de *glisandi* en el encordado del instrumento.

CONCLUSIONES

La obra de Carmen de Juan ha ido integrando distintos recursos y lenguajes compositivos y podemos concluir que Carmen de Juan aborda tres estilos diferentes en el transcurso de su carrera.

En sus primeras obras escribe dentro de la tonalidad, en la que se evidencia una predilección por las tonalidades con bemoles. Esta etapa está influenciada por el impresionismo, por la utilización de la escala de tonos enteros, y progresiones de acordes por 4ª, como mixturas en Debussy.

Con el tiempo abandona la tonalidad y compone obras a partir de series de doce sonidos, utilizando algunos procedimientos en común con el dodecafonismo, pero sin respetarlo completamente. Se inclina por este método para componer a partir del total cromático. A través de este lenguaje disonante logra expresar con mucha sutileza distintos climas transportando al oyente a diversas sensaciones. Consigue describir en cada movimiento a esos climas mediante contrastes en los aspectos rítmico, dinámico, textural y formal.

En otras páginas, Carmen de Juan deja de lado las series dodecafónicas y se inclina por el atonalismo

Ej. “Sonata en un movimiento”. 1º Sistema

libre, al cual incorpora distintos recursos aleatorios que se reflejan en la escritura gráfica por analogía.

Un recurso común, recurrente en casi toda su producción, es la utilización del acorde formado por 4ª superpuesta. Éste se encuentra presente en sus primeras canciones y lo sigue utilizando en los ejemplos vistos como música libre de doce notas y en el “Kyrie”.

De esta manera, se observa que hay una transformación en las técnicas compositivas de Carmen de Juan. Ella comienza escribiendo bajo la influencia del impresionismo y después investiga y experimenta con otras técnicas como el dodecafonismo, la música atonal libre y la aleatoriedad, adaptándola siempre a sus necesidades y obteniendo como resultado obras que expresan un carácter propio.

CATÁLOGO DE OBRAS

Obras para voz y piano:

- “Tú estás”
- “Cómo esparce el alto viento”
- “Tiempo de verde”. Estreno 1968, Teatro Independencia, Mza.
- “Marina”. Estr. 1968, Teatro Independencia, Mza.
- “Voz y palabra”
- “Contemplación I”. Estr. 1970, Centro Cultural Matesis, Mza.
- “Contemplación II”. Estr. 2003, Museo de Arte Moderno, Mza.

Obras para voz, piano y violoncello:

- “Aum”
- “Mi voz está cantando”, Estr. 1993, Teatro Quintanilla. Mza.

Obras para piano:

- “Fuga en fa menor”
- “Dos ensayos para piano”, Estr. 1992, Salón de Actos de la Fundación Congreso, Mza.
- “Piezas para armar y sonar”, Estr. 1993, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, Mza.
- “Sonata en un movimiento”. Estr. 1993. Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, Mza.
- “Ludus”
- “Coral con variaciones”. Estr. 1968, Teatro Independencia, Mza.

Obra para violoncello:

- “Gama”

Obra para órgano:

- “Kyrie”, Estr. 1998, Iglesia de la Merced, Bs. As.
- “Preludio”

Obra para piano y oboe:

- “Cuatro pequeñas piezas para piano y oboe”

Obra para voz y violoncello:

- “Diálogo”

NOTAS

- ¹ Presentado para el seminario de Historiografía del Arte Latinoamericano de la Maestría de Arte Latinoamericano, FAD, UNCuyo, 2000.
- ² Datos extraídos del curriculum vitae y entrevistas realizadas a la compositora.
- ³ Ibid.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., Revista de Estudios Musicales N° 1, Instituto de Estudios Musicales, Departamento de Musicología, UNCuyo, Mendoza, 1949.
- BEHAGUE, Gerard, *La música en América Latina (Una introducción)*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.
- DE LA MOTTE, Diether, *Armonía*, Labor, S. A., Barcelona, 1989.
- GEBEROVICH, Irene, “Carmen de Juan: compositora. Representante del neoclasicismo musical en Mendoza”, trabajo inédito, FAD, UNCuyo, Mendoza, 2000.
- OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María, *La creación musical en Mendoza*, Facultad de Artes Ed., UNCuyo, Mendoza, 1993.
- OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María, OGAS, Julio Raúl, “Dos etapas en la composición musical en Mendoza”, en Revista Ismos, Vicerrectorado de estudiantes, Universidad de Oviedo, Oviedo, España, 1999.
- POBLET DE MERENDA, María Mirtha, “El signo interpretativo en las obras para canto y piano mendocinas”, en revista Huellas N° 1, FAD, UNCuyo, Mendoza, 2001.
- SCARABINO, Guillermo, “El grupo Renovación (1929-1944) y la ‘nueva música’ en la Argentina del siglo XX”, Cuaderno de estudio n° 3, EDUCA, Buenos Aires, 1985.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah, “The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentina Art Music” (ca. 1890-1955) Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, Texas, 1997.
- SMITH BRINDLE, Reginald, *La nueva Música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*, Ricordi Americana S. A. E. C., Buenos Aires, 1987.

El niño cantor

*Aspectos musicales y fisiológicos
de la voz cantada infantil*

La necesidad de estudiar la voz infantil se desprende del reconocimiento de las características anatómicas y fisiológicas distintivas del órgano vocal de los niños y su relación con el entrenamiento vocal. En el presente trabajo intentaremos describir dichas peculiaridades en la voz infantil cantada y hablada para obtener una serie de pruebas objetivas que sirvan como medio de evaluación de la voz de los niños de Mendoza.

Licenciada en Fonoaudiología, egresada de la Universidad Aconcagua. Vocóloga especialista en voz cantada y hablada. Profesora de Técnica Vocal III, FAD, UNCuyo. Investigadora categorizada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de dicha institución. Ha trabajado con distintos coros y grupos vocales de la provincia. Dictó clases en el profesorado de Música del Conservatorio Nacional López Buchardo; realizó pasantías en la Universidad de Waine State, Michigan, EEUU; fue profesora invitada por la Universidad del Museo Social Argentino para dictar un Seminario de Voz en el Doctorado en Río de Janeiro, en 1999; ha dictado cursos de posgrado en el área vocológica para fonoaudiólogos. Por su labor en el área de Medicina en el Arte, ha participado en numerosos congresos, jornadas y simposios como disertante.

INTRODUCCIÓN

La voz cantada de los infantes presenta características específicas derivadas de condiciones anatómicas y fisiológicas también específicas. La laringe infantil se encuentra ubicada en una posición alta en relación con la columna cervical y respecto de la laringe del adulto. Esta ubicación determina que la longitud del tracto vocal sea menor, hecho que influye en las características resonanciales de la voz.

Por otro lado, el sistema cordal de los niños se caracteriza por una ausencia del soporte rígido conformado por el ligamento vocal. Este ligamento se forma paulatinamente desde los 4 años de edad cronológica, hasta que, alrededor de los 16 años, conforma una unidad histológica diferenciada. Debido a ello se deduce que la laringe infantil funciona a predominio de un componente aerodinámico, mientras que el componente mioelástico pasa a un segundo lugar.

Si bien el sistema de fuelle respiratorio de los niños presenta las mismas características anatómicas que el de los adultos, el volumen de aire que puede manejar es mucho menor, como así también es menor la fuerza muscular infantil. Este hecho puede ejercer influencia sobre aspectos de la fonación relacionados con la duración y con la intensidad de la voz emitida.

En esta investigación se intentó evaluar la influencia que ejerce el entrenamiento de la voz cantada en el desempeño vocal de los niños. Para ello se realizó la descripción comparada de las características principales de la voz hablada infantil de niños cantores y no cantores y de la voz cantada infantil en relación con el tiempo de entrenamiento vocal.

METODOLOGÍA

La investigación se realizó en dos grupos de niños:

Cantores: 64 niños de 8 a 13 años, pertenecientes a dos coros de la provincia de Mendoza, con diferentes criterios de selección y diferente nivel de exigencia.

No cantores: 92 niños de 5 a 12 años.

En la siguiente tabla pueden verificarse los exámenes realizados en los niños para la presente investigación:

Exámenes realizados	Niños cantores	Niños no cantores
Medición de la talla	X	X
Biotipo constitucional	X	X
Tiempo máximo de producción de una "s"	X	X
Medición de intensidad de habla pp-mezzo forte-forte	X	X
Rango de intensidad de la voz hablada	X	X
Tono medio de voz hablada	X	X
Rango fonacional de la voz hablada	X	X
Extensión vocal	X	
Tessitura	X	
Pasaje de la voz cantada	X	

TRATAMIENTO ESTADÍSTICO DE LOS RESULTADOS

Se realizó el análisis estadístico descriptivo de los resultados obtenidos para las distintas variables investigadas a través de los rangos de edad.

Se agrupó a los sujetos investigados en tres grupos por rangos de edad a partir de diferencias encontradas en la realización de las pruebas:

- Grupo 1: entre 60 y 84 meses de edad (31 niños).
- Grupo 2: entre 85 y 118 meses de edad (40 niños).
- Grupo 3: desde 119 meses de edad en adelante (85 niños).

Se aplicaron modelos de regresión lineal para observar el comportamiento de las distintas variables es-

tudiadas y se realizó un "T" test para encontrar diferencias significativas entre los grupos considerados y las variables.

RESULTADOS

A continuación reproducimos los datos más significativos que arrojó la investigación.

a) Tiempo máximo de producción de una "s"

El tiempo de duración de la "s" en segundos evidencia una relación lineal con la edad cronológica muy significativa en todos los niños cantores estudiados (probabilidad 0,0001), y significativa en los no cantores comprendidos en el tercer rango de edad (probabilidad 0,0029).

A partir de la comparación de la duración de la "s" en niños cantores y no cantores se observa:

Examen	Niños cantores	Niños no cantores
Media de la duración de la "s"	11,28 segundos	7,78 segundos

Estas diferencias son altamente significativas desde el punto de vista estadístico ("T" test prob: 0,0000).

Según el análisis de los resultados obtenidos al considerar la antigüedad en el coro, pareciera ser que los dos años de antigüedad marcan el límite o el punto de inflexión a partir del cual el entrenamiento vocal mejora la eficiencia glotal aerodinámica.

El período de entrenamiento vocal que va de uno a dos años, por su parte, pareciera resultar crítico en cuanto al afianzamiento de la técnica vocal y en cuanto a la exigencia requerida al sistema fonatorio más allá de la técnica. Los niños con más de dos años de antigüedad en la actividad coral lograrían un esquema corporal vocal que les permite alcanzar un alto rendimiento de su sistema fonatorio.

b) Variación de la intensidad para la voz hablada

Esta variable se investigó haciendo repetir una frase elegida como material de evaluación en tres volúmenes diferentes de voz:

- a intensidad confortable o mezzo-forte
- en pianísimo
- en fortísimo

Las mediciones se realizaron con un decibelímetro.

Intensidad para la voz hablada	Antigüedad en el coro		
	Menos de 1 año	Entre 1 y 2 años	Más de 2 años
Media de la intensidad del pianísimo	68.7 dB	70 dB	68 dB
Media de la intensidad del mezzo-forte	74 dB	66.2 dB	77.14 dB
Media de la intensidad del forte	82.2 dB	81.21 dB	83.78 dB

A partir del análisis de los resultados se observa que sólo los niños con más de dos años de antigüedad en el coro evidencian un aumento de la intensidad de su voz hablada. Este aumento efectivo de la intensidad puede deberse tanto a un aumento de la fuerza del soplo espiratorio como a la eficiencia del uso de los resonadores.

Según la clasificación de la voz cantada, los sopranos presentan mayor intensidad de la voz hablada quizás por el hecho de que en el registro de falsete, donde ejercitan su voz cantada, deban trabajar preferentemente con el factor aerodinámico de vibración cordal, lo que da como resultado un aumento de la resistencia del sistema respiratorio que se evidencia en la mayor intensidad.

El grupo que presenta menor intensidad es el grupo de los mezzo-sopranos, quizá porque ellos deben trabajar la voz cantada preferentemente en sus notas medias, que resultan ser las notas de pasaje del registro modal al registro de falsete y por lo tanto de difícil acceso. Es de considerar también que en muchos coros los mezzo-sopranos son aquellos sujetos que no tienen gran extensión vocal y que debido a su dificultad para lograr graves o agudos comienzan bajando en la cuerda de mezzo-sopranos.

Con respecto a la variable de variación de la intensidad, se evaluó asimismo la diferencia de intensidad en decibeles obtenida de la comparación entre el habla producida en pp y el habla en mezzo-forte. Se comparó también la diferencia de intensidad en decibeles entre el mezzo-forte y el forte. Esta comparación se relacionó con la variable antigüedad en el coro.

Como se observa, es más fácil realizar un control del aumento de la intensidad que de la disminución de la misma. El aumento de la intensidad se produce por un aumento del flujo de aire espiratorio. La disminución de la misma exige una disminución del flujo de aire que implica un gran control interno del

Intensidad en decibeles	Antigüedad en el coro		
	Menos de 1 año	Entre 1 y 2 años	Más de 2 años
Diferencia entre el pp y el mezzo-forte en dB	4.8 dB	4.56 dB	7.93 dB
Diferencia entre el mezzo-forte y el forte en dB	8.36 dB	6.81 dB	5.8 dB

manejo del soplo. El grupo de niños con más de dos años de antigüedad en el coro, es el que hace mayores diferencias de intensidad entre el mezzo-forte y el pianísimo.

Debido a que las valoraciones de intensidad fueron realizadas en habitación silente pero no en cámara sono-amortiguada, debería seguidamente realizarse la valoración en ella para comparar posibles diferencias que afectan la producción del habla en pianísimo.

c) Rango de intensidad de la voz hablada

Otro hecho relacionado con la intensidad, es el rango de intensidad manejado en la producción de una muestra de habla, que en nuestro estudio se evaluó a través de la medición de la desviación standard de la intensidad al reproducir la frase escogida.

Para la muestra se encontró una relación —según un modelo de regresión lineal— estadísticamente **significativa** entre la edad cronológica y la desviación standard de la intensidad (prob: 0,0056), de tal manera que a medida que se desciende en edad aumenta la desviación standard de la intensidad y viceversa.

Este hecho puede tener que ver con la incapacidad del niño pequeño de mantener una presión sonora constante durante un período determinado de tiempo.

Media del rango de intensidad entre 60 y 84 meses de edad: 36 dB.

Media del rango de intensidad a partir de los 119 meses de edad: 32 dB.

d) Media de la frecuencia fundamental del habla

En cuanto a la media de la frecuencia de la voz hablada y su relación con la edad se aplicaron modelos estadísticos de regresión lineal obteniéndose una **relación no significativa** entre ambas variables consideradas. Tampoco se obtuvieron relaciones significati-

vas entre la media de la frecuencia de la voz hablada y la edad cuando se consideraron los grupos 1-2-3 por rangos de edad.

De todas maneras se observa un descenso progresivo de la media de la frecuencia de la voz hablada con el avance de la edad a saber:

- Entre 60 y 84 meses de edad: media de 308 Hz.
- Entre 85 y 118 meses de edad: media de 288 Hz.
- Desde 119 meses y hasta 156 meses de edad: media de 277 Hz.

Del estudio de las frecuencias máxima y mínima pertenecientes al **rango fonacional** para la muestra de voz hablada se obtuvo una **relación significativa** (prob: 0,03) entre edad y frecuencia máxima de fonación, de tal manera que a menor edad se expande el rango fonacional hacia los agudos a expensas de la elevación de la frecuencia máxima del rango fonacional.

No ocurre lo mismo con la frecuencia mínima, no observándose ningún tipo de relación entre ésta y la edad cronológica.

Considerando niños cantores y clasificación de la voz cantada en relación con la media de la frecuencia de la voz hablada se obtuvo una media de **258 Hz para los contraltos** y una media de **274 Hz para los sopranos**.

A pesar de existir esta diferencia de altura de la voz hablada en coincidencia con la clasificación de la voz cantada, esta diferencia resulta ser **no significativa** estadísticamente a partir de la aplicación de un "T" test.

e) Extensión de la voz cantada

En esta oportunidad se hizo cantar escalas ascendentes de tres y de cinco notas sobre la vocal "a" para evitar cobertura del sonido. Así se llegó a la nota más aguda y a la nota más grave que el sujeto podía dar.

Los ejemplos de escalas a ser cantadas se dieron con un piano. La notación se realizó en notas musicales, considerando el La 440 Hz como La3.

La extensión vocal expresada en número de semitonos se relacionó con antigüedad en el coro, para lo cual sólo se trabajó con los grupos de menos de un año de antigüedad y de más de dos años.

	Antigüedad en el coro	
Extensión voz cantada	Menos de 1 año	Más de 2 años
Media de la extensión vocal en semitonos	26.4 semit.	28 semit.

La actividad coral produce un aumento de la extensión vocal en semitonos. De todas maneras los niños sin entrenamiento poseen una extensión para la voz cantada de dos octavas. La gran mayoría de los niños cantores alcanza la octava 5 (do 1024 Hz) en la zona de agudos. Este hecho no es común en las voces femeninas adultas, las que deben estar muy ejercitadas para lograr tales agudos.

Los graves son alcanzados con dificultad por los niños, quienes en su gran mayoría no logran el La2 (220 Hz) con comodidad. Estas notas y las más graves son alcanzadas por aquellos niños que se preparan para la pubertad.

f) Nota de pasaje de la voz cantada

Se obtuvo a partir de las escalas ascendentes de tres y cinco notas. Se consideró como signo auditivo subjetivo de cambio de registro la nota primera que fue dada en registro falsete, al realizar las escalas ascendentes sobre la vocal "a".

Se indicó toda variación tímbrica observada, tanto en la octava 3 como en la octava 4. Recordemos que algunos toman como nota de pasaje la denominada "nota de cobertura de los sonidos abiertos" (Housson, 1960). Nosotros preferimos considerar la nota de pasaje del registro modal al falsete, que se encuentra ubicada en la octava 3 según Hollien (1977).

Para obtener datos acerca de la clasificación de la voz cantada, se relacionaron la nota de pasaje obtenida por examen auditivo subjetivo, la zona de rotura de notas evidenciada en el examen acústico del glissando ascendente y la frecuencia fundamental de la muestra de habla. También se buscaron congruencias entre la sensación auditiva de pasaje de la voz y frecuencia de rotura en el glissando ascendente.

Tomando como base de clasificación la nota de pasaje se agruparon los sujetos en dos grupos: los que presentaban nota de pasaje por arriba del Fa3 y los que la evidenciaban en Fa3 o por debajo. Estos dos grupos se relacionaron con la frecuencia de la voz hablada.

Nota de pasaje de la voz cantada	Nota de pasaje por arriba del Fa3	Nota de pasaje en Fa3 o por debajo
Relación con la media de la frecuencia de la voz hablada	267 Hz	235 Hz

Como se ve, puede relacionarse la clasificación de la voz cantada con la media de la frecuencia de la voz hablada, de tal manera que las voces graves presentan una media de la frecuencia de la voz hablada alrededor del Si2.

Las voces agudas presentan una media de la frecuencia de la voz hablada por encima del Re3. Cabe remarcar que existe una serie de patologías de la voz que se caracterizan por un descenso de la frecuencia de la voz hablada. Esto debe tenerse en cuenta para no realizar falsas clasificaciones de la voz cantada cuando se toma en cuenta la frecuencia fundamental.

Se aplicó un "T" test para la variable nota de pasaje según la clasificación vocal, obteniéndose una media de 411 Hz para los contraltos y una media de 464 Hz para los sopranos. Esta diferencia es estadísticamente significativa (prob: 0,03).

De la relación entre nota de pasaje obtenida por evaluación auditiva subjetiva y zona de rotura en la realización de un glissando ascendente se obtuvo un 70% de congruencias. A partir del análisis del glissando, se observó que la nota de pasaje no es una nota sino una zona de frecuencias que a veces abarca más de una nota. Esta zona de pasaje se encuentra en general en la octava 3, como suponíamos, y no en la octava 4. Algunas voces evidencian dos pasajes: el de la octava 3 y el de la octava 4.

CONCLUSIONES

A partir del análisis de los resultados obtenidos en esta investigación concluimos:

- a. Los niños menores de 118 meses de edad cronológica evidencian una gran dispersión de respuestas para las pruebas objetivas consideradas en el presente trabajo. Este hecho puede deberse a que en sus comportamientos influyen aspectos tales como el grado de atención y el temperamento, el biotipo constitucional y su relación con la fuerza respiratoria.
- b. Los niños de más de 118 meses evidencian respuestas más estables para todas las variables estudiadas.
- c. El entrenamiento vocal produce variaciones en los rendimientos para las distintas pruebas sólo en los niños con más de dos años continuados de trabajo vocal y en un coro con altas exigencias.
- d. Las variables más influidas por el entrenamiento vocal son las relacionadas con el manejo de la columna aérea y el fortalecimiento de la musculatura respiratoria (duración y manejo de intensidad).
- e. En cuanto a la eficiencia fonatoria, el cociente s/z da valores por debajo de 1 para todos los niños sin entrenamiento vocal, hecho que se diferencia notablemente de los valores obtenidos para adultos. La razón de ello es que los niños manejan pobremente el aire con respecto al manejo que realizan de su voz. Por lo tanto es siempre menor el tiempo de producción de la "s" con respecto a la "z" vibrante o a la vocal producida, de lo que resulta un cociente por debajo de 1 (media: 0,8).

- f. De todas las variables estudiadas manifiestan una relación lineal con la edad cronológica las variables duración (para la "s" y para sonidos vocálicos) y desviación standard de la intensidad (para la muestra de habla).
- g. De esta manera resulta: a) a mayor edad se obtiene mayor duración tanto de los sonidos vocálicos como de los sonidos sordos producidos; b) a menor edad se obtiene mayor desviación standard de la intensidad (probablemente por la incapacidad del niño pequeño de mantener un nivel estable de presión sonora).
- h. Si bien la media de la frecuencia del habla evidencia un descenso progresivo con la edad, existe una gran dispersión de respuestas para los niños con edades por debajo de los 119 meses. Esto se debe a la alta variabilidad de la frecuencia mínima que manejan en cuanto al rango fonacional para la voz hablada. La media de la frecuencia del habla no resulta ser una medición significativa para observar el descenso progresivo de la frecuencia del habla en los niños. Debería evaluarse esta variable a través de la producción de vocales sostenidas.
- i. La forma más segura de clasificar la voz cantada infantil resulta ser la medición de la tessitura, observando preferentemente las notas cómodas graves que posee cada niño. Esta variable debe ser cotejada con la nota de pasaje obtenida por examen psicoacústico y no por realización de un glissando ascendente, ya que éste manifiesta una zona de pasaje y no una nota.
- j. La gran mayoría de las diferencias de respuestas encontradas a través de la edad y con el entrenamiento vocal se deben al cambio observado en el manejo de la columna de aire fonatorio.
- k. Se concluye que en los niños es éste el factor determinante de las diferencias observadas con respecto a los adultos, con respecto a los entrenados y con respecto a la progresión de la edad.

BIBLIOGRAFÍA

- AMETRANO JACKSON, M., *Étude de l'audition chez les petits chanteurs*. Reeduc. Ortophonique, 1981.
- BEHLAU, M., PONTES, P., *Evaluación global de la voz*, EPPM, San Pablo, 1989.
- BAKEN, R., *Clinical measurement of speech and voice*, Hill Press, 1987.
- BAKEN, R., *Readings in clinical spectrography of speech*, Sing. Publ. Group, 1990.
- HIRANO, M., "Morphological structure of the vocal cord as a vibrator and its variations", *Folia Phoniatria*, 26: 89-94, 1974
- HIRANO, M., *Clinical examination of the voice*, Springer-Verlag, 1981.

- HOLLIEN, H., *On vocal registers*, J. Phonet, 1974.
- JACKSON MENALDI, C., *La voz normal*, De. Méd. Panamer, 1993.
- KAHANE, J., "A morphological study of the human prepubertal and pubertal larynx", *Am. Jour. Anat.*, 151: 11-19, 1987
- KENT, R., READ, CH., *Acoustic analysis of speech*, Sing. Publ. Group, 1992.
- LE HOUCHE, F., *La voz*, Masson, 1984.
- LEDEN, VON H. "The mechanism of phonation", *Arch. of Otolaringology*, 74: 660-667, 1961.
- PERELLÓ, J., *Canto y dicción*, Ed. Científico Médica, 1975.
- PRATTER y SWIFT, *Manual de terapéutica de la voz*, Salvat, Barcelona, 1986.
- SATALOFF, R., *Professional voice. The science and art of clinical care*, Raven Press, 1991.
- SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, Northern Illinois University Press, Illinois, 1987.
- VAN DEN BERG, J., "Myoelastic-aerodynamic theory of voice production", *J. Speech. Hear. Res.*, 1:227-244, 1958.

La cumbia en Argentina: su estado actual

El presente trabajo es la continuación de la investigación realizada para la tesina de grado del autor denominada "La cumbia en Argentina: de 1989 a 2003". Partiendo de ésta, y de su trabajo en el mercado tropical, que le posibilita interactuar con los músicos y actores del mismo, el investigador da cuenta del estado actual de la cumbia en nuestro país desde la perspectiva analítico-musical, textual, comercial, y desde los distintos intereses y características de sus protagonistas.

Inició sus estudios musicales a los 4 años de edad con Daniel Martín. Aprendió saxofón con P. Salcedo en la UNCuyo, colaborando en el proyecto para categorizar el taller en cátedra. Fue el primer egresado de la misma, con mención de honor en su examen final. Ha tomado clases con artistas y profesores tales como Underwood y James (EEUU), Villafruela (Cuba), Camernisch (Alemania) y Fassi (Italia). En el año 2002 ganó el concurso para tocar con la Orquesta Sinfónica de la UNCuyo, y desde 2004 es solista invitado de la misma. Trabaja e investiga la música popular; presentó su investigación sobre cumbia en el V Congreso de la IASPM y en la XVI Conferencia de la AAM.

INTRODUCCIÓN

En los últimos tiempos la cumbia ha experimentado un cambio notable: después de la aparición de la cumbia villera a fines de los '90, y de la polémica generada a partir de sus letras y de su técnica musical, generalmente simplificada y estandarizada, su producción ha retomado las letras románticas, y dicha estandarización va dando signos de sistematicidad. Hay además, una vuelta al pasado a la que se suman artistas de antaño o bien nuevas figuras que cultivan estilos que habían caído casi en el olvido, como el norteño y santafesino.

HISTORIA

La cumbia, siguiendo a D'Amico, es originaria de Colombia, más precisamente de *“la parte alta del valle del río Magdalena, y tiene su epicentro en la ciudad de El Banco (Magdalena), donde desde 1976 se celebra el Festival de la Cumbia”* (D'Amico, 2001:3) En sus comienzos fue exclusivamente instrumental, según explica el autor italiano; su compás era binario (2/2 o 2/4) y se acentuaba en contratiempo. Ya casi en la mitad del siglo XX, explica D'Amico citando a Wade: *“La cumbia, llevando en su interior una fuerte huella africana, fue reinterpretada en forma estilizada por las grandes orquestas de los años '40 y '50 para hacerla más accesible (estéticamente) y aceptable (socialmente) a la clase media, en el interior del país, y para promover su difusión a nivel internacional.”* (p. 6).

Ambos estilos coexistieron y en Colombia ya había al menos dos tipos de cumbia: *“Es suficiente ejemplo comparar ‘La Pollera Colorá’ de Wilson Choperena, considerada la cumbia nacional-popular por excelencia, con una cumbia ‘tradicional’, cualquiera de los Cañamilleros de Marahates, Botón de Leyva o El Banco”* (p. 7)

Es a la primera a la que la etnomusicóloga Pacini, citada por D'Amico, se refiere como “made-for-export”. Ya en los años '70, el citado autor italiano explica que *“el panorama musical colombiano fue transformado con la irrupción de la salsa (...). La cumbia, modernizada en estilo salsa, entra a ser parte (...) de las orquestas de salsa formadas por una sección rítmica (piano, congas, bongó, timbales, claves, güiro, maracas) y una sección de vientos (...)”* (ibid.).

Esta instrumentación influirá mucho a la cumbia argentina de los años '90, que tomará fundamentalmente la percusión latina y el piano que realiza batidos.

La cumbia “made for export” fue bien recibida en el gigantesco mercado mexicano, en Perú, Bolivia y el resto de los países hispanoparlantes. Las adaptaciones que tuvieron lugar en dichos países —que además de importar comenzaron a producir—, entraron en relación a las músicas allí consumidas. Así, la cumbia apa-

reció bajo diversos nombres: “Cachaca” en México, “Chicha” en Perú, o la denominada “Cumbia pop” que se le atribuye, por ejemplo, a la cantante Selena.

En Argentina el consumo de la cumbia popular-nacional-salsera de exportación, está asociado a los antiguos bailes de club, donde orquestas ejecutaban repertorios en boga, tango y luego música tropical brasileña y centroamericana, lo que creó las bases para lo que sería luego el auge de grupos tropicales como Los Wawancó.

La cumbia en nuestro país está relacionada con el término “bailanta”, originario del Litoral, según explica Flores en *La música popular en el Gran Buenos Aires*. La autora caracteriza a la bailanta como *un galpón con techo de chapa y con los infaltables chamameceros: “Cuando en la década del ’40 reciben Buenos Aires y su conurbano cerca de dos millones de migrantes atraídos por el status más alto del oficio industrial, los litoraleños aportarán como elemento cultural la ‘bailanta’ (...) En este momento los migrantes se reúnen ‘pa’ ver gente’ en los locales de baile, génesis de las actuales bailantas, pero descendientes de las vigentes en el Litoral. (...) El público de la bailanta es casi exclusivamente migrante”* (Flores, 1993: 60)

En esos establecimientos y con ese público migrante la cumbia fue popularizándose. También se bailaba chamamé, cuarteto cordobés e hibridaciones que se fueron produciendo. Dicho contexto ha sido explicado por el sociólogo Jorge Elbaum (2001) quien resalta la discriminación hacia las bailantas y su público: *“El tropical, la bailanta y el cuarteto son lugares sociales consumidos y ocupados, básica y mayoritariamente por los sectores populares, y como tal, juzgados con la vara racista que mide las producciones culturales según quiénes las consumen”*¹.

Elbaum continúa su explicación mostrando que la oposición bailantas-disco no es casual: *“A partir de fines de los años ’70 las disco masificaron —como mecanismo de garantía de la distinción y el prestigio— la propuesta de la exclusión étnica y estética. (...) Curiosamente, por esos mismos años ’70 se inició la multiplicación de las disco tropicales”*.

Esa multiplicación recibió un nombre, tal y como lo explica Cragolini en sus reflexiones acerca del circuito y promoción de la bailanta y de su influencia en la creación y recreación de estilos: *“Con el término bailanta se homogeneizó (...) a un conjunto heterogéneo de prácticas vinculadas al hacer musical de los sectores subalternos residentes en Capital Federal y el Conurbano bonaerense. La revitalización del ‘mercado musical tropical’, el surgimiento de los locales bailables destinados a la difusión de sus productos y el ejercicio de promoción de los medios masivos, demandaron el acuñamiento de un término que englobara a todas sus manifestaciones facilitando la venta del producto. (...) Los antiguos locales —galpones provincianos—, y los nuevos loca-*

les —discos porteñas— fueron denominados bajo el nombre de bailanta. Surgió entonces un mercado discográfico ‘tropical regional’ con el incentivo de compañías discográficas nacionales (...) de un género poco explotado por los sellos multinacionales” (Cragolini, 1998: 294).

Como vimos con Flores, el término “bailanta” era ya usual y allí se difundían los géneros tropicales. Es probable que las compañías nacientes hayan promocionado principalmente a los locales bailables con sus respectivos shows, debido a que en los años ’80 la producción de material discográfico era más costosa (la producción discográfica tropical aumentó considerablemente en los ’90, sobre todo a partir de la popularización del CD). Por otro lado, en el contexto nunca se habló de “música bailanta” sino que se empleaba la expresión “tropical”, o simplemente el género musical en cuestión (“cuarteto”, “cumbia”, etc.). Siguiendo la oposición de Elbaum, es en el contexto de las discos de clase media donde se utiliza el término “bailanta” despectivamente, tanto para referirse a la música como a los locales bailables.

El mercado que aglutinó las bailantas y el correspondiente circuito de emisoras —que en adelante llamaremos “mercado tropical”—, tuvo su primer gran impacto trascendiendo su propio circuito hacia finales de los ’80 y principios de los ’90 (fundamentalmente en el verano 90-91) con La Mona Jiménez, Ricky Maravilla, Alcides, Pocho la Pantera y otros. Ellos no hacían cumbia, sino géneros y estilos “alegre o festivo”, “cuartetero”, etc., según la clasificación que hace Cragolini¹¹. La movida tropical se hizo conocida para el gran público nacional y lo preparó para lo que sería posteriormente el auge de la cumbia.

Ya en los ’90, con Comanche (álbum “No me digas adiós”), y Sombras (con “Boquita de caramelo”), comenzó la moda de la cumbia y la casi inmediata producción masiva de la fórmula exitosa. A partir de entonces proliferaron grupos de cumbia de diversos estilos: norteño, peruano, tradicional, etc.

Un nuevo motor del mercado tropical fue la denominada “cumbia villera”, que en 1998, en plena recesión económica, hizo su primera aparición con Guachín, y desde 1999 con los grupos Damas Gratis, Flor de Piedra y Yerba Brava. Sus temáticas carcelarias, callejeras y duras tuvieron una recepción sumamente dispar entre los distintos sectores de la sociedad argentina.

LOS TEMAS

En el ambiente de los músicos, representantes, productores, y dueños de boliches tropicales se ha llegado a afirmar que la cumbia villera arruinó al mercado tropical. Si durante la gestación de éste y del circuito de boliches, radios y programas de TV, otros secto-

res vieron en la bailanta un claro efecto de la decadencia cultural, la posterior aparición de la cumbia villera caldeó los ánimos, ya de por sí efervescentes debido a la crisis. Músicos de otros géneros, en especial de rock, como Charly García, se sumaron a la crítica, en una sociedad en busca de chivos expiatorios. Lo mismo puede decirse del COMFER. En este sentido, los medios de comunicación terminaron convenciendo a los mismos actores de la movida tropical de que la cumbia villera, y principalmente las temáticas villeras, los habían arruinado. Una vez más en la historia, se colocó la carreta delante del caballo: la crisis desencadenó más violencia, más delitos, y la música se volvió textualmente más violenta. Lo que antes era bailes, diversión y olvido, se convirtió en un infierno. Cuenta Gonzalo Ferrer, de Amar Azul que: *“El pogo empezó en la cumbia con Amar Azul; hasta yo me sorprendí las primeras veces por ver un pogo mientras tocábamos. No lo podía creer. Ahora, hacen pogo hasta con Xuxa. Es moda, la gente esta redescubierta y el público cambió: no hay mas viejas gordas como antes en las bailantas. Ahora son todos pendejos barderos”*².

Sólo en Gran Buenos Aires se cerraron las puertas de una buena cantidad de boliches tropicales. También se dio de baja a diversos programas de TV y radio, así como emisoras tropicales y revistas. Por esta contracción muchas bandas dejaron de tocar o tocaron mucho menos.

Sin embargo, pasado lo que podría llamarse el auge de las temáticas de droga, marginalidad y delito en el 2002 y 2003, y de acuerdo con las letras de grupos líderes como Yerba Brava, Pibes Chorros y Damas Gratis, encontramos en las últimas producciones de fines de 2003 un vuelco hacia las temáticas románticas y festivas, con elementos típicos como los términos “menear”, “baile”, “moverse”, “saltar”, etc. En el caso de la producción de cumbias con letras románticas, podríamos colocar como puntos de inflexión a la bonita canción “Niña” de Damas Gratis, o “Te traigo una rosa”, de La Repandilla, que ha generado una considerable cantidad de imitaciones.

Si tenemos en cuenta el ánimo de optimismo que han infundido los medios de comunicación al hacer hincapié en algunas mejoras en las variables económicas, sobre todo desde la asunción de Kirchner, puede decirse que no es casualidad que la movida tropical pretenda recuperar su anterior brillo con las letras románticas. Se puede establecer una relación, pues, entre este optimismo postcrisis, y la vuelta a las letras románticas y festivas. Hay que tener en cuenta, no obstante, que las condiciones actuales no son las mismas que en los '90; hay una creciente piratería de CDs, un auge de mp3s, una recuperación mediática gradual del rock, una renovada posibilidad de compra de equipos de producción musical por parte de artis-

tas que lograron cierta fama, y carencia de una nueva corriente y consiguiente saturación de las existentes.

¿CANTIDAD O CALIDAD?

Tal como sucede con otros mercados, por ejemplo, el de los Reality Shows —que ha dado frutos como las bandas Bandana y Mambrú—, en la movida tropical a menudo aparecen grupos musicales con música poco elaborada y letras fáciles de aprender, que logran cierta fama por muy corto tiempo (unos 3 meses), y desaparecen de escena. Es el caso de los gupos La Tribu, El Indio, Ya Cansan, TKB, Grupo Rempachado, Los PibeXRan y muchos otros; la lista es bien larga.

Esto no sucede sólo desde la cumbia villera. Cragolini notó que en la producción musical del mercado tropical hay *“simplificación y estandarización de patrones musicales (...) en la búsqueda de la captación del mayor número de consumidores”* (p. 300). Esta estandarización y simplificación es, de cualquier modo, relativa: existen grupos y canciones de calidades diversas, que no difieren con la calidad musical reinante en el mercado internacional. Si hay diferencias en la interpretación y perfección en los arreglos —teniendo en cuenta la tradición de la música popular y académica de occidente—, en todo caso se dan debido a la formación de los músicos, como sería el caso entre un sesionista con una maestría y un músico con amplia experiencia pero con menos estudio, como Ferrer, Lescano o Belondi, que son líderes de bandas villeras.

Los actores de la movida tropical también explican que aquella simplificación, estandarización, y baja calidad musical, es otra de las causas de la implosión de su mercado. La intención lucrativa, tanto de los empresarios como de los músicos, muchas veces ha sacrificado la calidad musical: los plazos son muy cortos, generalmente el repertorio es armado por el tecladista/director (a menudo experimentado), se consiguen músicos con poca o nula experiencia cuyas aspiraciones económicas no van más allá de viajar y divertirse, y en muchos casos sólo de subirse a un escenario. La banda así tiene un bajísimo costo y su cachet aumentará en la medida que logre algún hit. Una de las diferencias con respecto a los '90 es a nivel tecnológico, ya que actualmente es posible no necesitar más instrumentos que uno o dos teclados, con sonidos muy reales. De esta manera muchas veces los “músicos” sólo suben al escenario para hacer el show, intercambiándose instrumentos, etc. Bajo y percusión están meramente para lograr un efecto másailable y festivo.

Toda esta situación conviene a corto plazo al empresario tropical, quien procura más grupos nuevos que seguirán los lineamientos de los hits. Desde el punto de vista de los músicos, el hecho de copiar “hace el camino más corto”, es decir, logra aceptación

más rápido. El empresario probará al grupo fijándose en que la gente no lo rechace, se entretenga y siga bailando. En este contexto, Belondi y Lescano son los que más se han animado a innovar tímbrica e instrumentalmente, e incluso en la armonía o en la temática. También han insertando otros géneros ajenos a los tradicionales en la movida tropical. Esa innovación y producción de hits, ha generado jugosos contratos de estos músicos con una de las empresas líderes —Magenta—, que así se asegura “el original y las copias”: *“Luego de la desvinculación de la productora de Andrés Grimolizzi, fueron varios los ‘peso pesado’ de la Movida que quisieron incorporar dentro de su Staff al grupo villero más reconocido.* [N. del A. Damas Gratis]. *La pulseada finalmente la ganó Jorge Kirovsky* [N. del A. dueño de Magenta] (...) *Se comenta que el nuevo contrato sólo pudo ser llevado a cabo luego de haber convenido una importantísima suma de dinero en billetes verdes. También habría sido parte de la operación un lujoso departamento en la Capital y... un automóvil marca BMW”*³.

Hay un gran contraste, evidentemente, entre las sumas percibidas por unos y otros músicos.

La actual situación de los grupos que producen los restantes estilos de cumbia (santafesino, norteño, peruano, tradicional y fusiones), con una música a menudo más elaborada, es mejor que durante el pleno auge “villero”. Cuentan los líderes de varios grupos que desde 1998 dejaron de hacer varios shows por noche en Buenos Aires, lo que motivó que buscaran nuevos mercados en ciudades del interior u otros países. Recién han vuelto a Buenos Aires en 2003, y fundamentalmente en lo que va del año 2004, si bien con menos shows. También han aparecido nuevos artistas, como el caso del norteño Sebastián Mendoza, y vuelven a sonar los clásicos, como Los Palmeras y Los Lamas.

PROTAGONISTAS

Tal como sucede en otros mercados musicales, en el de la cumbia villera hay una considerable cantidad de imitaciones de las bandas líderes. Particularmente se da el caso en que más de un grupo líder se apoya en un mismo músico que lo dirige y arregla. Esto ocurre con Pablo Lescano (Flor de Piedra, Damas Gratis, Amar y Yo) y Oscar Belondi (Eh Guacho, La Repandilla, La Base, Yerba Brava), que este año han sido “comprados” por Magenta. Las imitaciones son múltiples, y pueden ir desde la copia de la tímbrica de una banda y la inclusión de elementos musicales de otros géneros, hasta el plagio deliberado de motivos melódico-rítmicos de hits.

En esta segunda etapa de la cumbia villera, Lescano y Belondi son los músicos más importantes. No son nuevos en la música tropical: ambos cuentan con una larga carrera, lo que les posibilita un conoci-

miento práctico-intuitivo. Lo mismo sucede con otros músicos que, si bien no han logrado ese grado de notoriedad, dejan ver en su producción un amplio conocimiento de los diversos géneros y estilos explotados por el mercado tropical. Es el caso de Ferrer (Amar Azul, Guachín), Rojas, “El Brujo” (ambos de La Cumbia), y “El Chino” y “El Mago” (La Nueva Luna).

UNA CUESTIÓN DE MERCADO

Desde esta óptica se puede analizar el nuevo fenómeno villero como un intento del mercado para captar consumidores adolescentes. Podemos citar como ejemplo, sobre todo, a la actual cumbia-murga, que tiene pasajes reggae, ska, murga, hip hop, y cuyos músicos usan prendas similares a las que llevan los grupos de hip hop o las mismas murgas.

Tanto músicos tropicales como dueños de boliches, representantes y empresarios tropicales en general manifiestan la poca conveniencia del sector. La causa es principalmente económica: los adolescentes de las clases populares no pueden pagar más de 5 pesos por una entrada ni mucho menos por un CD, y no consumen dentro del boliche, sino antes de entrar.

En este sentido, el retorno de las letras románticas, y la “reactivación” norteña, santafesina, que se planteaba en el mes de julio, por ejemplo en www.tropicalisima.com, tiene como fin económico volver a captar a consumidores de más de 25 años, protagonistas del auge de los '90 y “que consumían e iban a bailar bien vestidos”, según cuenta un dueño de boliches tropicales.

CONCLUSIÓN

Se han analizado diversos hechos que muestran que el estado actual de la cumbia es totalmente dependiente del mercado tropical, que se apropia de los artistas más creativos y multiplica sus innovaciones. Podemos dividir a los restantes músicos entre los que ya tienen experiencia de años, y los que son llamados para integrar proyectos de corta duración. Los primeros son menos contratados (a pesar de la “campaña romántica” explicada) debido a razones puramente económicas; cuentan con menos publicidad y difusión y tienen finalmente que buscar oportunidades en otros países y ciudades. Como contrapartida, ellos permanecen fieles a su estilo, y sus producciones dependen puramente de ellos mismos, tanto en lo creativo como en la grabación. Los segundos, por su parte, dependen de los vaivenes del mercado, cuentan con gran publicidad y difusión mientras sean rentables y sus producciones, tanto en lo creativo como en las restantes etapas, dependen exclusivamente de los estándares que establecen los hits de los principales artistas.

NOTAS

- ¹ “La venganza de los olvidados” en *Página/12*, 2 de julio de 2000, Buenos Aires, 2002.
- ² Entrevista de Diego Martín Pérez a Gonzalo Ferrer, disponible en www.muevamueva.com
- ³ Fermín Cerdán en www.muevamueva.com

BIBLIOGRAFÍA

- CERDÁN, Fermín, en <http://www.muevamueva.com/grupo/damasgratis/>, Buenos Aires, 2004.
- CRAGNOLINI, Alejandra, “Reflexiones acerca del circuito y promoción de la bailanta y de su influencia en la creación y recreación de estilos”, en *Procedimientos analíticos en Musicología*, Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M, Alejandra Cragolini, Elizabeth Roig e Irma Ruiz eds., Buenos Aires, 1998.
- D’AMICO, “La cumbia colombiana. Análisis de un fenómeno musical y sociocultural”, Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, México, 2001 Disponible en www.hist.puc.cl/historia/iasplma.html
- FLORES, Marta, *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Biblioteca Política, Buenos Aires, 1993.
- PÉREZ, Diego, “Entrevista a Gonzalo Ferrer”, en www.muevamueva.com/grupo/amarazul/, Buenos Aires, 2004.

Alejandra García Trabucco

María Alejandra Silnik

Andrea Verónica Yurcic

Entrando a la música de cuerpo entero

*Un enfoque cognitivista para la enseñanza
inicial de los instrumentos*

La ejecución de un instrumento musical es un procedimiento complejo que, con un fin de expresión artística, conjuga habilidades provenientes de una diversidad de campos que exceden lo estrictamente musical. El individuo que se inicia en el estudio de un instrumento puede reducir la complejidad de la situación aprovechando su experiencia personal en los diferentes dominios involucrados. Tomando como marco teórico estudios cognitivistas que analizan los mecanismos de apropiación de conocimiento nuevo a partir de la reposición de conocimiento previo, las autoras trabajan sobre su adaptación al campo de la enseñanza inicial de los instrumentos musicales.

Nacida en Buenos Aires, realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad de Cincinnati, Ohio, donde obtuvo un Master en Música. Recibió becas de la Camerata Bariloche, la Comisión Fulbright y el National Endowment for the Arts, EEUU. Vive en Mendoza desde 1994, donde se desempeña como Profesora Titular de la Cátedra de Oboe de la UNCuyo, y ejecutante de Oboe y Corno Inglés en la Orquesta Filarmónica Provincial. Desde 2003 es Directora de Carreras Musicales de la FAD, UNCuyo. Ha integrado organismos sinfónicos y de cámara en Argentina, Uruguay y Estados Unidos. Actualmente integra el Quinteto Aulos, que grabó el CD "Música para maderas", presentado en concierto en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires. Como investigadora dirigió los proyectos "Estrategias Didácticas para la Enseñanza Inicial del Oboe", parte I y parte II, 1998-2001. Actualmente dirige el proyecto "Propedéutica de la ejecución musical", subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado.

Profesora de Enseñanza Primaria. Se formó profesionalmente en Dinámica Corporal-Eutonía con la Lic. Susana Kesselman (Bs.As.). Facilitadora en Desarrollo Personal. Master Internacional en Creatividad Aplicada Total de la Universidad Santiago de Compostela (España). Formación especial en Psicoterapia Gestalt, Psicología Transpersonal y Musicoterapia. Como docente se ha desempeñado en el Instituto Musical Argentino, en la Escuela Superior de Musicoterapia de Mendoza y Facultad de Educación Física de la Universidad Juan Agustín Maza. Como investigadora realizó los proyectos "El sentido del Trabajo Corporal en la formación Personal del Musicoterapeuta", "Incidencia de las Técnicas de Trabajo Corporal Conciente en el desarrollo de la Inteligencia Emocional" y Eutonía y Creatividad en la Formación de Músicos Profesionales". Coordina talleres en ámbitos artísticos, de la salud y la educación.

Licenciada en Fagot, posgraduada en Karlsruhe, Alemania. Se desempeña desde 2003 como Profesora Titular de la Cátedra de Fagot de la FAD y Primer Fagot Solista en la Orquesta Sinfónica UNCuyo. Es integrante del Quinteto Aulos. Fue becaria del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) y de la Junge Kammerphilharmonie Baden-Württemberg. Su trayectoria artística la ha llevado a recorrer países como EEUU, Chile, Noruega, Suecia, Estonia, Polonia y Alemania.

INTRODUCCIÓN

El acto de ejecutar un instrumento musical exige el manejo de destrezas provenientes de diferentes áreas del conocimiento y la experiencia, que exceden no sólo la técnica instrumental específica sino también lo estrictamente musical. La autoimagen corporal, ligada al nivel de desarrollo psicomotriz, la capacidad de comunicación a través de un medio no verbal, el acceso al mundo sonoro interno y la creatividad, se conjugan con el dominio técnico desde el primer instante en la ejecución musical.

A la luz de esta perspectiva, entendemos que el individuo que toma su primer contacto con un instrumento posee una cantidad variable de experiencia previa en todo el espectro de áreas involucradas. Como contrapartida, observamos que la misma rara vez es capitalizada por el docente instrumentista.

Los estudios que conforman nuestro marco teórico han sido reunidos en el Movimiento de Concepciones Alternativas (Rodríguez Moneo, 1999). Los mismos analizan los mecanismos de apropiación de conocimiento nuevo a partir de la reposición de aprendizajes previos y describen el uso que los individuos hacen de sus experiencias cotidianas para explicarse una situación desconocida.

La meta final de esta investigación aplicada es el diseño de herramientas didácticas para ser empleadas en la iniciación al estudio de un instrumento musical, que se basen en la reposición de conocimiento previo. Proponemos un abordaje pedagógico que mantenga, desde el primer momento, la integridad de la ejecución instrumental, entendida como un complejo de habilidades multicontextuales y que para lograrlo, recurra a la experiencia que el principiante cuenta en los diferentes dominios involucrados.

DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La enseñanza de los instrumentos, particularmente la de los vientos de la orquesta, se ha caracterizado por aferrarse a un enfoque que ha sido superado hace ya tiempo en otras áreas de la docencia general y musical.

En una primera clase típica de instrumento, se lo presenta y se enseña cómo armarlo, desarmarlo y cuidarlo en general. Puede seguir una descripción de cada parte del instrumento, alguna breve explicación sobre el fenómeno acústico que lo hará sonar y luego manos a la obra: a recibir las primeras instrucciones sobre cómo soplar, sostener, embocar, balancear el objeto desconocido. Si bien seguramente habrá una breve charla sobre los antecedentes del alumno en relación a la música y tal vez sobre sus motivaciones para comenzar a estudiar el instrumento, la mayoría de las veces esto no pasa de ser un dato anecdótico que no hará desviar el plan de acción cuidadosamente diseñado para que cualquiera salga tocando. El alumno, con su irreductible individualidad, queda en segundo plano, ante la tarea enorme de dominar el complejo aparato.

Tomando en cuenta esta realidad, rescatada de nuestra propia experiencia como alumnas, docentes e intérpretes, surgieron las primeras preguntas disparadoras:

- ¿Es imprescindible comenzar el estudio de un instrumento aislando la técnica instrumental de los demás componentes que integran una ejecución musical?
- ¿Cuáles son, exactamente, esos otros componentes?
- ¿Qué beneficio tendría trabajar los diferentes componentes en simultáneo, manteniendo así la integridad del acto de ejecución musical?

- ¿Qué experiencias previas del principiante, en los diferentes dominios involucrados, pueden allanar el camino hacia la ejecución de su instrumento?

OBJETIVOS

Los dos objetivos principales de nuestro trabajo dividen el desarrollo de la investigación en partes claramente diferenciadas:

- Analizar y describir la situación del individuo que inicia el estudio sistemático de un instrumento, en relación a los obstáculos principales que encuentra y las estrategias que emplea para resolver la situación.
- Diseñar herramientas didácticas para la etapa propedéutica de la ejecución instrumental, que apunten a desarrollar armónicamente las habilidades complejas requeridas, basándose en la experiencia previa de los alumnos en los principales campos involucrados.

HIPÓTESIS

La complejidad de la ejecución musical, entendida como la articulación instantánea de habilidades y conocimientos de diferentes dominios en función de un objetivo de expresión artística, puede ser reducida por el ejecutante novato a través de un rescate y resignificación de sus experiencias previas en los campos involucrados.

HIPÓTESIS DERIVADA

Si en la propedéutica de la ejecución musical se emplea un enfoque didáctico centrado en la reposición de conocimiento previo con proyecciones entre los diferentes dominios involucrados, se logrará un aprendizaje mejor anclado en la realidad vital de cada individuo, más respetuoso de la característica multicontextual del campo de estudio y, consecuentemente, de mejor calidad en términos de comunicación artística.

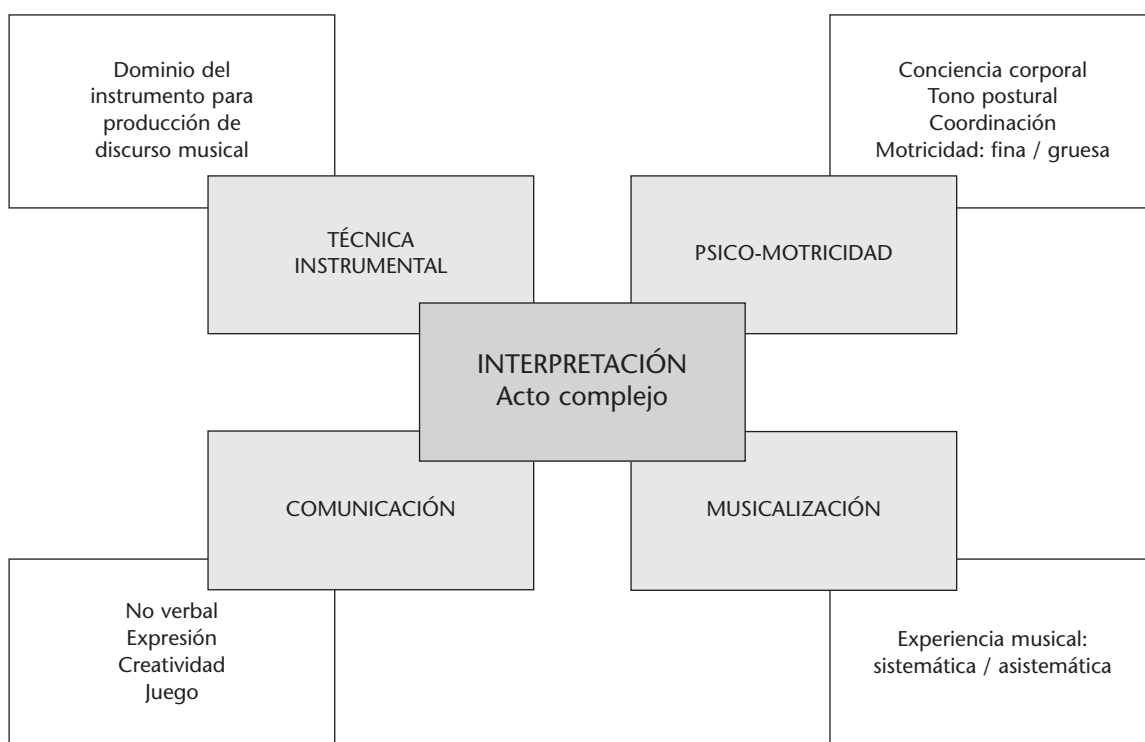
DESARROLLO

La primera necesidad que surge en nuestro proceso de indagación es la de definir los elementos que consideramos componentes indispensables de una ejecución musical y el modo en que los mismos se relacionan. El objetivo de esta etapa es precisar qué es lo que el ejecutante novato enfrenta en su encuentro con el instrumento elegido, para poder avanzar luego sobre las estrategias que despliega para resolver la situación y, en base a lo averiguado, proponer enfoques didácticos pertinentes.

LA EJECUCIÓN MUSICAL COMO SÍNTESIS DE HABILIDADES MULTICONTEXTUALES

Desde nuestra perspectiva, el multicontexto de la ejecución musical es un complejo en el que interactúan la **técnica instrumental** propiamente dicha, el **desarrollo psicomotriz** del ejecutante, su **mundo sonoro interno** y sus habilidades para la **comunicación** (Cuadro I).

El conocimiento sensible de objetos nos ocupa como seres humanos desde los primeros meses de vida. Las primeras hipótesis que manejamos desde niños se refieren al entorno y la relación de nuestro cuerpo con el mismo, por ello construimos muy pronto concepciones acerca del movimiento, la relación peso-volumen, etc. Este conocimiento no declarativo sobre el mundo físico está arraigado en lo más elemental de nuestra primera experiencia, y nos permite in-



CUADRO I: Interpretación como acto complejo

a) Técnica instrumental

La técnica instrumental nos permite dominar el medio físico a través del cual canalizaremos nuestro discurso musical. Hablamos de emisión, embocadura, digitación, golpes de arco, gestos de muñeca, etc., según corresponda a los diferentes instrumentos y sus modos de ejecución. Si bien la técnica de cada instrumento se constituye en un procedimiento particular, está compuesta de una serie de acciones físicas menores sobre las que todos tenemos algún grado de experiencia. Acciones cotidianas como sostener, manipular, soplar o digitar se ajustan a un nuevo contexto y son resignificadas a la luz de los objetivos particulares que se persiguen en una interpretación musical, pero no dejan de ser, desde cierto ángulo, familiares.

terpretar y actuar sobre nuestro ámbito vital. De modo que el manejo eficiente de un objeto, sea este una cuchara o un clarinete, es una actividad sobre la cual todo individuo tiene una base de experiencia desde la cual puede partir con confianza.

Los movimientos que requiere la técnica de un instrumento son sumamente refinados y precisos. Según Barret (1978), los mismos comienzan por responder a un control mayormente verbal (nos dicen "está alto", nos indicamos "puse demasiado peso en esa nota", nos autoinstruimos "mantener los dedos cerca de las llaves") para ir paulatinamente respondiendo a un control propioceptivo directo, donde se "saltea" la verbalización. De modo progresivo, las diferentes acciones involucradas en la ejecución instrumental se van ajustando a esquemas globales de acción.

Tomando como ejemplo la ejecución de un instrumento de viento, nos planteamos qué acciones de la vida diaria se relacionan con las acciones básicas de tocar (Cuadro II).

TOCAR
un instrumento de viento implica
SOSTENER | SOPLAR | DIGITAR | ARTICULAR
para
COMUNICAR MENSAJES MUSICALES

¿Qué experiencias de la vida cotidiana se conectan con estas acciones?

SOSTENER

Tubos, palos, ramas, bastones, paraguas, bate de béisbol, palo de amasar...
Y con ellos se puede: sopesar, blandir, hacer equilibrio, hacer señales, saludar, amenazar, dirigir...
*También se **sostiene**: una posición, una conversación, a otra persona, una situación difícil, una opinión...*

SOPLAR

Suspirar, soplar velas, molinillos, panaderos, pompas de jabón, cerbatanas de birome, peines con celofán, silbatos, espantasuegras, papelitos, barquitos de papel en una palangana, inflar globos, jadear, chistar, sisear...
*También **soplar** se relaciona con: "buchonear", sacarle algo a alguien, tener un soplo al corazón, un soplo de vida, quedarse sin aire, darse un respiro, una bocanada de aire fresco, pasar como un suspiro, darse aires de princesa...*

DIGITAR

Escribir a máquina, calculadora, teléfono, otros botones o maquinitas, pianito de juguete, arpa de gomitas, amasar, juegos de dedos, rascar, masajear, tamborilear, acariciar, escribir en un vidrio empañado...
También decimos: estaba digitado, la dedocracia, la hora señalada, tocar el pianito en la comisaría, ensuciarse las manos, manipulación, mani pulite, estamos a mano, mano santa, mano dura, manotazo de ahogado, meter el dedo en la llaga, ¿cómo viene la mano?...

ARTICULAR

Chasquear la lengua (no, no, no - ufa), decir consonantes, d, t, r, brrr, zzz, sacar la lengua, hacer un chimpancé, doblar la lengua como un canuto, lamer, decir trabalenguas...
*También **articulamos**: ideas, proyectos, materias, un discurso, tenemos dolor articular, conocemos el artículo neutro, un artículo de diario, Art. 1 inc.6, artículo de costumbre, artículo mortis...*

CUADRO II: ¿Qué es Tocar un Instrumento de Viento?

b) Musicalización

Las destrezas mencionadas tienen como único fin la transmisión de un mensaje musical. Este objetivo se articula desde el **mundo sonoro interno** personal. Cualquier individuo, en tanto integrante de una cultura, posee un bagaje de experiencia musical asistémica adquirida en forma espontánea, al que se suman las instancias de educación musical que pueda haber tenido en su vida. Este núcleo sonoro personal es lo que se expresa a través del instrumento y *“aparece como una forma de proyección de la personalidad integral en un código no verbal”* (Gainza, 2002: 115).

Toda ejecución musical es, indefectiblemente, un reflejo del grado de musicalización del ejecutante. Es desde la propia usina de experiencias con la música que el ejecutante novato irá forjando su camino de intérprete. Este camino consistirá, en principio, en ordenar y rotular la información musical que entró

espontáneamente a sus oídos a lo largo de su vida y, a partir de esa base, desarrollar canales más refinados de almacenamiento, procesamiento y producción de música (Cuadro III).

Desde nuestra perspectiva, el acceso a este mundo sonoro privado, tanto por parte del propio alumno como del profesor, es imprescindible para comenzar a enseñar/aprender. Si bien se podría suponer que esto se da en forma natural, notamos que el enfoque excesivamente dirigista que suele emplearse en la enseñanza de los instrumentos hace que los alumnos, frecuentemente, tabiquen su conocimiento previo de la música, produciendo resultados que no reflejan su verdadero nivel de musicalización¹. Rodríguez Moneo hace notar que *“en los contextos educativos es frecuente encontrar una barrera impenetrable que delimita el mundo académico y el mundo cotidiano”*, con los nefastos resultados que pueden inferirse² (p. 44).

MUSICALIZACIÓN ESPONTÁNEA

¿Qué música compone nuestro mundo sonoro cotidiano?

Canciones sociales: cumpleaños feliz, cantitos de fútbol, cargadas, campamentales, políticas, jingles, de moda.

Canciones infantiles: tradicionales, de pedagogas, folklóricas locales y universales, arrullos.

Canciones religiosas, patrias, folklóricas, de moda, etc.

Temas clásicos muy famosos: Carmen, 5º Beethoven, Estaciones de Vivaldi, Barbero de Sevilla, Bolero de Ravel, etc.

Música de juguetes sonoros: cajitas de música, muñecas, pianitos.

Música del acervo familiar particular.

TAMBIÉN SABEMOS:

cantar en la ducha, karaoke, cantar haciendo las cosas de la casa...

O sea que todos conocemos, intuitivamente,

lo que esta música tiene implícito:

Forma: AA/AB/ABA/, estrofa y estribillo.

Tonomodalidad: mayor menor, algunos modos antiguos.

Armonía: tonal básica -cad V-I, IV-I, IV-V-I-, armonías enriquecidas tipo jazz.

Compases: simples y compuestos.

Ritmos: ligados al baile o a la letra, algunos valores irregulares.

Texturas: monodías, monodía acompañada, polifonía (cánones de campamentos, algunos juegos), heterofonía (cantitos de hinchada superpuestos), homofonía (iglesia).

Instrumentación: folklórica, de tango, de jazz, de rock, orquesta sinfónica.

c) Psicomotricidad

La ejecución es una tarea eminentemente corporal, ya que soplamos, digitamos, sostenemos el instrumento, manipulamos el arco, etc., con el cuerpo. Por ende, el nivel de **desarrollo psicomotriz** de un individuo —entendiendo por ello conciencia corporal, tono postural, coordinación, motricidad fina/gruesa— ligado a sus experiencias de movimiento, se refleja en la calidad de este manejo. En este sentido, son insoslayables los vínculos entre el tono muscular y la vivencia del propio cuerpo, con el estado de la vida afectiva de cada persona. Concordamos con Lapierre, quien afirma que *“el tono postural utiliza las mismas vías sensoriomotrices que el tono psicoafectivo. Las modulaciones de*

tono son el resultado de un compromiso entre las tensiones de origen postural y las de origen psicoafectivo” (Lapierre, 1977: 90)

En la misma línea, Ferguson resume *“Nuestros cuerpos acaban convirtiéndose en autobiografías ambulantes (...)”* (Ferguson 1989: 292) ³.

Desde la consideración de que el cuerpo del músico es tan importante en el resultado final de su ejecución como el instrumento que interpreta, podemos afirmar que el estado del mismo resultará determinante en la producción del sonido, ya que es su caja de resonancia. Es **el instrumento con que toca su instrumento**.

Nos planteamos la necesidad de una suerte de “afinación” de este cuerpo-sonido, que permita al intér-

COMUNICACIÓN NO VERBAL Todos manejamos cotidianamente:

MENSAJES CORPORALES

Concientes

- juegos (dígalo con mímica, truco, juegos de manos tipo “Aquel manzano”, de coordinar acciones tipo sogá, poliladrón, rayuela, elástico)
- deportes
- imitaciones, burlas.
- bailar
- ritos
- gestos
- con todo el cuerpo (qué me importa)
- con brazos y manos
(me corto las venas, ahora vas a ver, pase usted, tome asiento)
- con manos (cafecito, un minuto, ojito)
- con cabeza
- faciales (Dios mío, duda)
- bucales (mueca de desagrado)
- con los ojos (sorpresa, guiño de complicidad)

Menos concientes

- lectura corporal en general: miradas, posturas, actitudes, distancias, velocidades, ritmos, intensidades, tensiones, reiteraciones
- vestimenta

MENSAJES EN OTROS CÓDIGOS

- plástica | escultura | fotografía | danza | teatro | etc.

CUADRO IV: Comunicación No Verbal

prete entregarse a la música con menos condicionamientos e inhibiciones, superando la actitud hipercrítica que la educación académica tradicional suele promover. Se trata de integrar la vivencia corporal, con todo su bagaje, a la práctica cotidiana, para superar presiones y sobreexigencias, ligadas a una perspectiva basada exclusivamente en el esfuerzo, que “desoye” dificultades de otro orden. *“Afino y esto incluye afinar el instrumento, afinar el cuerpo, afinar la atención, explorar y equilibrar sutilmente la sensación de los huesos, los músculos, la sangre”* (Nachmanovitch, 1991: 94).

d) Comunicación

Esto nos lleva al último de los campos seleccionados que es el de la comunicación, ya que éste es el sentido de toda ejecución instrumental, aún la más simple. Entendemos que más allá de poder leer la música, digitar, embocar o lo que corresponda según el instrumento, aparecen, no siempre de manera explícita para el ejecutante, inquietudes en torno a:

- Qué quiero comunicar.
- Qué puedo comunicar.
- Qué no puedo y quisiera comunicar.
- Qué comunico aunque no quiera.

Si bien la comunicación a través de un medio no verbal como es la música instrumental tiene sus propios códigos e implica el desarrollo de habilidades particulares, queda claro que uno nunca no comunica. Lógicamente, también en este ámbito el alumno principiante tiene una cantidad de experiencia previa que debe ser rescatada y capitalizada desde el comienzo (Cuadro IV).

Más allá de su destreza técnica, el músico está poniendo en juego todo su ser, sea conciente o no de ello. Puede comunicar tanto sus trabas e inseguridades, como el placer o la alegría que está experimentando. Nachmanovitch lo dice claramente: *“Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros”* (p. 23)

El recorrido vital en general y la experiencia subjetiva del mismo, determinan el cómo, desde dónde y por qué nos paramos cada uno de nosotros ante el mundo. Hablamos de una actitud mental, emocional y física particulares y únicas.

Transmitir un mensaje no verbal desde el punto de vista artístico, implica una serie de destrezas que no siempre figuran en los planes de clase y que, por lo tanto, queda más o menos librado a las inquietudes y habilidades innatas particulares de cada alumno. Nos referimos a capacidades creativas y expresivas, así como de aptitudes lúdicas⁴.

Y A LA HORA DE TOCAR...

Todo este conjunto de habilidades musicales y extramusicales aparecen como un todo indivisible en la ejecución musical. Por tratarse de un arte del devenir, la música ejecutada requiere la actualización de las destrezas mencionadas en un todo coherente, con una finalidad eminentemente expresiva. Se trata de manejarlo todo a la vez de manera óptima.

Nuestra perspectiva del acto de ejecución con un alto nivel de excelencia, en músicos de cualquier nivel, se asimila al “Estado de Flujo” (Csikszentmihalyi, 1997). Se identifica de este modo a aquellas experiencias en las que pensamiento, intención, sentimiento y todos los sentidos, se enfocan hacia una misma meta, con un particular estado de liviandad y fluidez. Desde una absoluta presencia y confianza se va realizando una precisa y dinámica adecuación a las demandas del momento con un gasto mínimo de energía mental.

Se trata de un hacer estando totalmente presente, en entrega absoluta, con una concentración total pero no forzada, que se vive con gran placer. Un modo de estar en la tarea en la que todo lo demás desaparece. Para que esto sea posible debe haber un previo trabajo de reordenamiento interior, donde no haya esfuerzo implicado en contener, negar o evitar aspectos de nuestra interioridad.

Sólo es posible alcanzar este estado una vez que, trabajando sobre tensiones profundas, generales o localizadas, a través de diferentes recursos de autoindagación, se ha logrado un alto grado de apertura, flexibilidad y motivación. Es allí cuando aparecen entusiasmo, compromiso, disfrute, junto con un inmejorable rendimiento en una tarea, que está en sintonía perfecta con los deseos y posibilidades de quienes las ejecutan. Por este motivo nos resulta especialmente integradora esta mirada y la consideramos un insumo fundamental en nuestro análisis.

Nachmanovitch se aproxima a esta concepto al expresar que: *“No es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural”* (p. 23).

A esta clase de experiencias, que aparecen ocasionalmente en medio de una actuación o mientras se estudia, las identificamos como momentos mágicos en donde contamos con una concentración absoluta, pero paradójicamente no somos del todo concientes de lo que hacemos; simplemente las cosas ocurren. *“Una persona puede involucrarse en lo que hace en forma intelectual o emocional, imaginativa, física, pero la autenticidad real la reconocemos cuando la persona está totalmente involucrada”* (Ibid. p.210).

Entrega y relajación, remiten necesariamente al cuerpo y a un estado de conciencia donde hay apertura, flexibilidad y confianza.

Conviene destacar la mirada de Goleman (1997) con respecto a este Estado de Flujo, entendiendo que el mismo es el punto culminante de la Inteligencia Emocional. Ésta es definida por el autor como “*Capacidad de conocer nuestros propios sentimientos, los sentimientos de los demás, motivarnos y manejar adecuadamente las relaciones que sostenemos con los demás y con nosotros mismos.*” (Goleman, 1998: 430). Puede decirse que esta clase de inteligencia define el límite de nuestra capacidad para utilizar nuestras habilidades innatas, determinando nuestro desempeño en cualquier actividad⁵.

Esta regulación emocional es la que aceita todas las capacidades del individuo y le permite fluir sin obstáculos innecesarios y flexibilizarse ante los impresionables. Es tal vez lo que permite el surgimiento de lo más propio de cada cual; su aporte distintivo y original. Precisamente lo que se espera de un artista.

Podemos sintetizar lo antedicho afirmando que la ejecución musical requiere una serie de destrezas, cuya puesta en práctica guardará una vinculación directa con el equilibrio psicofísico del ejecutante. Hablamos de las estrechas relaciones entre capacidad intelectual, vida emocional y motricidad propiamente dicha.

PROPEDÉUTICA DE LA EJECUCIÓN MUSICAL

Hemos visto hasta aquí que la interpretación musical se constituye como un entramado complejo cuya resolución representa un desafío considerable para el docente. Entendemos que la posibilidad de hallar herramientas eficientes para enfrentarlo, está íntimamente ligada a una percepción ampliada del mismo.

Desde el punto de vista didáctico, entendemos que la articulación de habilidades y conocimientos diferentes que exige la ejecución, puede ser enfrentada con éxito por el principiante a través de un rescate y resignificación de sus experiencias previas.

ANALOGÍA Y PROYECCIÓN INTERDOMINIO COMO PUENTES

El “Movimiento de Concepciones Alternativas” surge a partir de los años setenta como una nueva perspectiva teórica de esencia constructivista (Gilbert y Swift, 1985; Pozo y Carretero, 1992 y otros) que se ocupa del uso que los individuos hacen de sus experiencias cotidianas para resolver situaciones desconocidas.

Las concepciones alternativas son, siguiendo a Rodríguez Moneo, “*construcciones personales que surgen de la interacción del individuo con su entorno, con el fin de dar sentido a éste*”, y son fuertemente dependientes

del dominio de conocimiento. Gellatly (1986) nos brinda un ejemplo interesante al describir el impresionante grado de pericia que alcanzan los nativos de las Islas Puluwat, en el Océano Pacífico, en la navegación sin instrumentos. Su entrenamiento se completa luego de aproximadamente veinte años de experiencia en el mar, a lo largo de los cuales aprenden a combinar una enorme cantidad de datos diferentes (el cielo, la conducta de las aves, los intervalos entre olas, el viento, etc.), que aseguran la precisión de sus navegaciones, demostrando cuánto asimila el individuo de su entorno interactuando con él. Como músicas de orquesta, no podemos evitar relacionar este ejemplo con la cantidad de habilidades que combinamos a diario para resolver ejecuciones colectivas de alta complejidad, y que hemos adquirido al cabo de muchos años de práctica.

Volviendo al tema de los principiantes, sabemos que una herramienta esencial de construcción cognitiva es la analogía. Cualquier persona, ante una situación desconocida, acude naturalmente a su repertorio de vivencias anteriores para encontrar una analogía que le permita comprender, asir, el concepto nuevo. La analogía actúa como puente entre lo que ya sabe y lo que quiere saber.

La analogía escogida proviene posiblemente de un contexto diferente al del concepto que queremos aprehender. Por eso, a través de un procedimiento denominado “proyección interdominio” (Carey y Spelke, 1994), se trasladan las características del concepto familiar o análogo a las del concepto nuevo (también llamado “diana”) y se realizan comparaciones. El conocimiento previo hace las veces de *ancla* en el proceso de aprendizaje (Ausubel y otros, 1978). Por ejemplo, los músicos solemos hacer analogías con el deporte, ya que la concentración, el manejo muy preciso de movimientos corporales, y la percepción del tiempo son habilidades complejas que se utilizan en ambos campos de acción, a pesar de tener el arte y el deporte objetivos claramente distintos.

Desde ese marco, vemos a la analogía como un valioso recurso que permite relacionar dominios diferentes, ampliando los campos perceptivos, estimulando la confianza y el interés para acceder a lo nuevo y promoviendo originales integraciones de antiguos conocimientos. Se atribuye, entonces, “*un papel creciente a la conciencia que tiene el sujeto y a la regulación que ejerce sobre su propio aprendizaje*” (Mateos, 2001)⁶. La pregunta es: ¿tenemos esto en cuenta los docentes en el momento de enseñar algo por primera vez? ¿Lo aprovechamos como herramienta didáctica?

CÓMO FUNCIONA EN LA REALIDAD

Los estudios realizados hasta la fecha en este campo, mayormente descriptivos, si bien han suscita-

do interés entre los docentes, no han sido generadores de cambios importantes a nivel del aula.

Vemos que las demandas habituales del profesor de instrumento como mayor atención o repetición resultan, por sí mismas, recursos insuficientes. Difícilmente puedan ayudar a superar las dificultades que surgen en la etapa inicial del aprendizaje de los instrumentos, como la incorporación del objeto-instrumento al esquema corporal o la producción del sonido.

Concluimos entonces en la necesidad de crear un espacio preparatorio de exploración general, que funcione como punto de encuentro entre la historia personal del alumno y el abanico de experiencias nuevas que se abren en torno a la ejecución instrumental. Será ese un terreno introductorio al estudio del instrumento, que propicie el autoconocimiento, el intercambio grupal y la posibilidad de explorar y desarrollar los aspectos mencionados, anclado en la capacidad lúdico-creativa de cada individuo, para entrar *de cuerpo entero* en el aprendizaje. Nos referimos a la necesidad de que sea considerada e incluida la vivencia subjetiva en general y la corporal en particular, en la formación inicial del músico.

ATANDO CABOS CON EUTONÍA

Nuestra propuesta emplea la Eutonía como Técnica de Trabajo Corporal Conciente⁷. Su objetivo fundamental es recuperar la adaptabilidad del tono muscular; entendiendo que de este modo puede lograrse la armonización de la persona toda.

“La Eutonía es un estado que consiste en mantener todas las partes del cuerpo en un grado de tensión muscular óptimo con respecto a la acción que el sujeto se propone realizar y, al mismo tiempo, ser capaz de observar la acción mientras transcurre, lo cual necesita de la unidad del cuerpo y del contacto con el medio circundante” (Digelman, 1971: 48).

Considerando que la música, así como las demás artes del espectáculo, demanda la actualización instantánea e integral de todas las acciones involucradas, *ser capaz de observar la acción mientras transcurre* aparece como una de las exigencias fundamentales del intérprete, en todos los niveles de desarrollo.

La mencionada flexibilidad de tono se vincula a la posibilidad de poder acceder (...) *“al máximo de nuestras posibilidades de reacción tanto en el plano de las relaciones como el máximo de libertad que permite nuestra realidad psico-biológica”* (Alexander, 1983: 72). Esto habla ni más ni menos que de poder adaptarnos a las situaciones con el esfuerzo físico, la apertura emocional y la capacidad de pensar requeridas.

Decíamos que esta técnica permite conjugar los diferentes dominios mencionados, en tanto la regulación tónica y el trabajo de autoconocimiento tendrán

incidencia directa en el acceso al propio bagaje emocional, intelectual y expresivo.

Hablamos del cuerpo dando cuenta del mundo sonoro interno a través de la técnica instrumental. *“Cuando uno logra emerger de uno mismo, todo el cuerpo fluye, no existe separación entre cuerpo, mente y espíritu. (...) Yo pido que se conecten por dentro para que trabajen las manos. Cuando la cabeza y el sentimiento ordenan las manos se produce la conexión interior”* (Díaz en Gainza-Kesselman, 2003: 227/8).

UNA EXPERIENCIA PILOTO

La actividad que se describe a continuación tuvo como fin poner a prueba las variables trabajadas a nivel teórico (la ejecución como multicontexto y la reposición de conocimiento previo), para ajustar una propuesta metodológica destinada a la enseñanza inicial de los instrumentos.

Reunimos diez alumnos ingresantes que eligieron instrumentos de viento en la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Las edades oscilan entre 11 y 19 años, siendo el promedio de edad de 14 años.

El 40% de los participantes nunca había tocado un instrumento, el 30% de los participantes había tenido su primer contacto con el mismo en los 15 días previos al taller, y otro 30% había tocado su instrumento por aproximadamente un año.

Se desarrollaron dos encuentros de dos horas y media cada uno, una semana antes del comienzo de clases, para trabajar dos contenidos básicos: el instrumento y la imagen corporal y el aire y la producción del sonido.

Se trabajó con una metodología vivencial, con especial acento en la conciencia corporal, en un contexto lúdico expresivo, como veremos a continuación.

PRIMER ENCUENTRO:

Objetivo general:

Comenzar una relación física y emocional con el instrumento elegido, apoyada en un trabajo con analogías entre el mismo y objetos y situaciones cotidianas.

Desarrollo:

- Sentados en sillas, ojos cerrados, manipularon objetos pequeños de su pertenencia (anteojos, llaves, lapiceras). Las directivas guiaron una exploración profunda de cada cosa.
- Exploraron la silla y encontraron distintas maneras de sentarse. Descubrieron otras maneras de relacio-

narse con la silla. Desarmaron la situación creando una montaña de sillas para trepar cada uno a su modo.

- Acostados en el suelo por un momento, ojos cerrados, se concentraron en el cuerpo y cómo éste se siente después de la experiencia.
- Los proveímos de todo tipo de objetos de tamaño mediano. Eligieron uno y exploraron peso, forma, tamaño, etc. Crearon breves situaciones combinando objetos no relacionados (por ejemplo, un palo de amasar y una sopapa). Imaginaron qué instrumentos podrían ser representados por estos objetos y remedaron ejecuciones con ellos.
- Luego de un momento de relajación en el suelo, les entregamos tubos de diferente tipo y tamaño (caños de agua, mangueras, cañas tacuara, etc.). Exploraron estos objetos huecos, mirando a través de ellos, soplando, etc. Cada uno tomó el tubo que más se parecía a su instrumento y realizaron comparaciones de peso, tamaño y otras características.
- Dejando el material de lado, se les pidió que armaran un tubo gigante con los cuerpos de todos. Decidieron hacer dos filas enfrentadas y extender los brazos para cerrar el tubo, a modo de túnel. Se turnaron para pasar por el mismo como si fueran el aire que recorre el instrumento. Se les pidió que adapten la forma del tubo imitando el calibre de distintos instrumentos: una flauta, un clarinete, un saxo.
- De nuevo en el suelo, hicieron un inventario silencioso de sus sensaciones corporales. Mientras tanto, distribuimos instrumentos por el salón. Debieron encontrar su instrumento con la vista, sin moverse del lugar, y explorarlo desde la distancia. Gradualmente se fueron aproximando y lo miraron desde distintas perspectivas. Finalmente, pudieron levantarlo e incluir el resto de los sentidos a la exploración. Comentaron las diferencias que sintieron luego del trabajo de sensibilización realizado. Descubrieron maneras de sostenerlo, transportarlo por el salón, usarlo para propósitos inusuales, apareándolos con los objetos cotidianos que se utilizaron antes (*¿cómo usarías tu oboe de paraguas, ¿cómo se tocaría una sonata con un paraguas?, ¿cómo jugarías al golf con tu fagot?*).
- Al final organizamos una orquesta muda, y con el telón de fondo de “La Gazza Ladra” de Rossini, imitamos maneras de tocar fuerte y suave, rápido y lento, dulce y furioso, de acuerdo con lo que escuchamos en la grabación.

Resultados:

- A pesar de lo heterogéneo de la muestra (edades y niveles de conocimiento diferentes), se evidenció un muy buen nivel de integración grupal, un alto grado de motivación y participación, un clima general de

juego y diversión así como una gran concentración individual y colectiva en la resolución de las consignas.

- Esta descripción contrasta con los resultados de observaciones directas en el aula y datos recogidos a través de entrevistas a alumnos principiantes (ambas actividades realizadas en la primera etapa de la investigación), que mostraban una actitud marcadamente pasiva de los alumnos, ante una enseñanza basada en directivas técnicas casi exclusivamente.
- Ante el tipo de consignas planteadas, no hubo diferencias notables entre los logros de los participantes que nunca habían tocado un instrumento y los que lo habían hecho anteriormente. Esto puede evidenciar que los alumnos que tenían una cierta práctica con el instrumento no habían encarado su relación con el mismo desde la visión integradora que propusimos.
- Ante las analogías propuestas, se advirtieron diferencias de interpretación relacionadas, posiblemente, con las experiencias previas de cada individuo. Por ejemplo, para una alumna el objeto más parecido a su clarinete fue el palo de amasar porque es de madera, mientras que otro alumno eligió el paraguas, por su color negro. Llegaron a discutir acaloradamente sobre qué característica es más importante, y no llegaron a un acuerdo, tal es el grado de diferencia entre las percepciones de ambos. Esto verifica la importancia de dar lugar a la propia percepción de los objetos, determinada por el recorrido vital personal.
- El contexto, cuidadosamente diseñado para favorecer el rescate de la experiencia previa, facilitó la resolución de situaciones desconocidas a partir de analogías diversas, lo que hizo que todos pudieran realizar las tareas propuestas con autoconfianza, desde su experiencia individual.
- Los resultados observados indican que se produce una rápida recuperación del entusiasmo por comunicar, una inquietud por profundizar la exploración del propio cuerpo y las sensaciones propioceptivas y una renovación de la mirada hacia el instrumento, que abre nuevos canales de relación con el mismo.

Vale destacar que talleres con los mismos contenidos se realizaron en el Instituto Superior de Música de Tucumán (26/5/04), en el Encuentro Internacional de Vientistas (7/8/04) y en la Escuela de Música de la UNCuyo (2/9/04) para profesores de instrumento e instrumentistas en general. En todos los casos fue exitoso el empleo de la analogía como variable que amplía la percepción del instrumento en sí y de la música que podemos producir con él, invitándonos a conectarnos con ambas cosas desde la experiencia personal y subjetiva.

CONCLUSIONES

El objetivo de toda investigación aplicada es “*conocer para hacer*” (Ander-Egg, 2000), por lo que nuestro trabajo ha intentado brindar al profesor de instrumento un marco de reflexión en torno a las dificultades que presenta la enseñanza inicial de la ejecución, y una herramienta metodológica para enfrentar con más éxito ese momento.

La propuesta didáctica que desarrollamos aquí está basada en la concepción de la interpretación como síntesis de habilidades multicontextuales. Toda persona tiene una cierta cantidad de experiencia en las diferentes áreas involucradas que puede rescatar y usar como puente entre lo que ya sabe y lo nuevo que está aprendiendo.

La naturalidad con que uno interactúa con un objeto cotidiano puede proyectarse, por analogía, al manejo del instrumento a través de trabajos como el que proponemos en este estudio. La analogía es una herramienta muy valiosa para ser utilizada en la etapa propedéutica de la ejecución musical, porque brinda puntos de referencia desde la propia experiencia previa hacia el nuevo conocimiento, lo que permite reducir su complejidad. La analogía se da no sólo en el plano material (apariciencia física), sino que también puede transportarnos a contextos diversos (de acción, sensibles, emocionales), que enriquecen la percepción del objeto nuevo y desconocido.

A través de la prueba piloto pudimos observar que el empleo de estrategias didácticas que promueven la reposición de conocimiento previo, en la etapa propedéutica, sirve para facilitar el camino hacia la ejecución de un instrumento, garantizando un acercamiento al campo de estudio desde una perspectiva personal. Desde ya, sabemos que los procesos en educación son de muy lento desenvolvimiento, lo que impide que seamos totalmente positivos en la verificación de las hipótesis en este punto de la investigación. Más allá de afirmar la verosimilitud de la propuesta, aceptamos que los resultados, “*complejos, impredecibles y divergentes, sólo son detectables a largo plazo*” (Elliot, 1988).

Alentamos a los profesores a proveer de un espacio de exploración general del instrumento elegido, diseñado en conjunto con un/a especialista en trabajo corporal. El taller descrito es sólo un pequeño ejemplo de lo que puede hacerse para desplegar la creatividad y motivación en torno al acto de ejecutar instrumentos, en una etapa inicial. Sugerimos que esta actividad se lleve a cabo durante todo el mes previo al comienzo de clases regulares, organizada en dos encuentros semanales de dos horas cada uno. Este trabajo permite que desde el primer momento se vivencie la integridad de la ejecución musical, vista la misma como un multicontexto en el que el manejo del cuerpo, la expresión

del mundo sonoro personal y las estrategias de comunicación están en un pie de igualdad con el dominio técnico instrumental.

Esperamos con este estudio hacer un aporte a la demanda de una educación centrada en el desarrollo pleno de las capacidades de expresión y comunicación del músico instrumentista.

NOTAS

¹ Vosniadou y Brewer (1987) mencionan, dentro de los posibles problemas de aprendizaje, la aparición de *conocimiento inerte*, que se produce cuando el alumno no puede relacionar su conocimiento previo del mundo con los nuevos conocimientos que se le enseñan. Observamos esto frecuentemente en alumnos que, por ejemplo, cantan o bailan con soltura, pero producen resultados musicales muy limitados con el instrumento. Creemos que, de algún modo, estas personas recibieron el mensaje implícito o explícito de dejar de lado la experiencia musical asistemática al comenzar el estudio “serio” del instrumento, con el consecuente empobrecimiento de los resultados.

² Dentro de las conclusiones de un trabajo de investigación anterior (García Trabucco, 2000) figuraba la contradicción entre las motivaciones originales de los alumnos que se acercaban a estudiar un instrumento y la aridez que encontraban en el enfoque de tecnicismo excluyente que se aplica en forma generalizada en los tres primeros años de estudio.

³ “*Con el tiempo nuestros cuerpos acaban convirtiéndose en autobiografías ambulantes que van contando (...) las tensiones mayores y menores que hemos padecido en nuestras vidas. Nuestra musculatura es un reflejo no sólo de nuestras antiguas heridas sino también de nuestras viejas ansiedades. Actitudes depresivas, de timidez, de osadía o de estoicismo, adoptadas tempranamente en nuestra vida, quedan inscriptas en nuestros cuerpos como pautas del propio sistema sensoriomotriz*”. (Ferguson, 1989: 292).

⁴ Henry Barrett, profesor de viola de la Universidad de Alabama, realizó una investigación entre profesores de la American String Teachers Association indagando sobre metodologías de enseñanza de los instrumentos de cuerda. En su libro “*The Viola*” (1978), se pregunta: “*¿Hay por lo menos un curso (en la educación académica) que aborde el funcionamiento físico y sensorial, lógica, concentración, imaginación, control de las emociones, sugestión y estados alterados, manejo del tiempo o relaciones interpersonales?*”

⁵ “*En la medida en que nuestras emociones entorpecen o favorecen nuestra capacidad para pensar y planificar, para llevar a cabo el entrenamiento con respecto a una meta distante, para resolver problemas o conflictos, defi-*

nen el límite de nuestra capacidad para utilizar nuestras habilidades mentales innatas, y así determinar nuestro desempeño en la vida. En la medida en que estamos motivados por sentimientos de entusiasmo y placer con respecto a lo que hacemos, o incluso por un grado óptimo de ansiedad, esos sentimientos nos conducen a logros. Es en ese sentido que la Inteligencia Emocional es una aptitud superior, una capacidad que afecta profundamente a todas las otras habilidades facilitándolas o interfiriéndolas” (Goleman, 1997: 106).

- ⁶ La analogía es una eficaz herramienta para el docente cuando éste tiene en cuenta el mundo de experiencias de las que viene el alumno. De lo contrario, puede quedar como un mero adorno en el proceso de enseñanza, que no provoca ninguna movilización interna real en el educando.
- ⁷ Fundamentamos esta elección en resultados positivos de trabajos anteriores (Silnik, 2002).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, M., *Análisis auditivo de la música*, edición de la autora, Buenos Aires, 1999.
- ALEXANDER, G., *La Eutonia*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- ANDER-EGG, E., *Métodos y Técnicas de Investigación Social III. Cómo organizar el trabajo de investigación*, Buenos Aires, Lumen, 2000.
- APARICIO, J.J., “El conocimiento declarativo y procedimental que encierra una disciplina y su influencia sobre el método de enseñanza”, en Tarbiya, Revista de Investigación e Innovación Educativa, N° 10, 23-28. 1995.
- AUSUBEL, D.P. y otros. *Psicología Educativa, Un punto de vista cognoscitivo*, Trillas, México 1983.
- BARRET, H. *The Viola*, The University of Alabama Press, Alabama, 1978.
- CAREY, S. y SPELKE, E., “Domain-specific knowledge and conceptual change”, en Hirschfeld, L.A. y Gelman, S.A. (eds.), *Mapping the Mind. Domain specificity in cognition and culture*, Cambridge University Press, Cambridge, NY, 1994.
- CLANDININ, D. y CONNELLY, F., “Personal Experience Methods”, en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications California, 1984.
- COSACHOV, M., *Músicos: los mensajeros del sonido*, Vázquez Mazzini Ed., Buenos Aires, 1988.
- CSIKSZENTMIHALYI, M., *Fluir. Una psicología de la felicidad*, Kairós Barcelona, 1997.
- DÍAZ BARRIGA, A., *Didáctica. Aportes para una polémica*, Aique, Buenos Aires, 1995.
- DÍAZ, J. L. y VILLANUEVA, E. (comp.), *Mente-Cuerpo*, UNAM, México, 1996.
- DIGELMAN, D., *La Eutonia de Gerda Alexander*, Paidós, Buenos Aires, 1971.
- DINELLO, R., “El Juego y la Expresión en la Postmodernidad”, en Revista Espiral N° 3. Montevideo, (s/f).
- ELLIOT, J., *La investigación-acción en educación*, Morata, Madrid, 1990.
- FERGUSON, M., *La conspiración de Acuario*, Troquel-Kairós, Buenos Aires, 1989.
- GAINZA, V. Hemsy de *Aproximación a la Eutonia. Conversaciones con Gerda Alexander*, Paidós, Buenos Aires, 1982.
- _____, *Música: Amor y conflicto. Diez estudios sobre psicopedagogía musical*, Lumen, Buenos Aires, 2002.
- _____, Kesselman, S., *Música y Eutonia. El cuerpo en estado de arte*, Lumen, Buenos Aires, 2003.
- GARCÍA TRABUCCO, A., *Estrategias didácticas para la enseñanza inicial del oboe* (Inéd.), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2000.
- _____, *Estrategias didácticas para la enseñanza inicial del oboe. Parte II* (Inéd.), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2001.
- _____, *El oboe, la música y nosotros. Metodología para la enseñanza inicial del oboe* (Inéd.), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2001.
- GELLATLY, A., *La inteligencia hábil. El desarrollo de las capacidades cognitivas*, Aique, Buenos Aires, 1986.
- GOLEMAN, D., *La Inteligencia Emocional*, Vergara, Buenos Aires, 1997.
- _____, *Inteligencia emocional en la empresa*, Planeta, Madrid, 1998.
- LAPIERRE, A., AUCOUTURIER, B., *Simbolismo del movimiento. Psicomotricidad y Educación*, Ed. Científico-Médica, Barcelona, 1977.
- MATEOS, M., *Metacognición y educación*, Aique, Buenos Aires, 2001.
- NACHMANOVITCH, S., *Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y en el arte*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
- POZO, J.I. y CARRETERO, M., “Casual theories, reasoning strategies, and conflict resolution by experts and novices in newtonian mechanics”, en Demetriow, A., Shayer, M., Efklides, A. (eds.), *Neo-Piagetian Theories of Cognitive Development, Implications and Applications for Education*, Routledge, Londres, 1992.
- RODRÍGUEZ MONEO, M., *Conocimiento previo y cambio conceptual*, Aique, Buenos Aires, 1999.
- RODRÍGUEZ, A., *Taller Creativo y Educación. Cómo elaborar un Programa de Formación Creativa*. Dossier Lecturas MICAT. Santiago de Compostela, 2000.

SILNIK, M. A., *Incidencia de las Técnicas de Trabajo Corporal Conciente en el desarrollo de la Inteligencia Emocional* (Inéd.), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1999.

_____ *Eutonía y Creatividad en la Formación de Músicos Profesionales* (Inéd.), Univ. de Santiago de Compostela, España, 2002.

Silvia María Persio

Elena Dabul

En búsqueda de nuestras raíces musicales

El proyecto "Raíces" y su vinculación con la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

No todos los compositores latinoamericanos han gozado de reconocimiento y difusión y muchas de sus obras se han perdido o no han sido editadas. En consonancia con los objetivos de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, el proyecto "Raíces" busca recopilar obras e insertarlas en una base de datos de carácter interactivo. El presente trabajo da cuenta de los antecedentes y desarrollo de dicho proyecto.

Licenciada en Ciencias Psicopedagógicas. Titular efectiva de la Cátedra de Pedagogía de la FAD, UNCuyo, desde 1988. Especialista en Docencia Universitaria. Ha desempeñado funciones públicas vinculadas a la formulación y ejecución de proyectos educativos. Entre 1990 y 1998 trabajó en la transformación de la legislación educativa y cultural de la provincia de Mendoza. Conduce la Secretaría de Posgrado de la FAD, desde la que se impulsa el desarrollo de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, la Especialización en Diseño Multimedial y diversos seminarios de posgrado. Integra el equipo de investigación del proyecto "Raíces".

Licenciada en Piano, egresada de la UNCuyo, donde se formó con Dora De Marinis. Desde 1979 ha ofrecido conciertos en países como Chile, Ecuador, Alemania, Venezuela y Argentina. Ha dictado cursos en Ecuador y Argentina y ha sido premiada en diversas ocasiones. Como miembro de la Fundación Ostinato, grabó discos con obras de Juan José Castro (1995), Susana Antón (1997), Carlos Guastavino (1997, 2001 y 2002) y Luis Gianneo (2002 y 2003). Es Titular de Música de Cámara y Adjunta de Piano de la UNCuyo. Dirige el Proyecto "Raíces: creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea". Cursa la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX.

INTRODUCCIÓN

La música académica latinoamericana del Siglo XX está sustentada en el eclecticismo de una cultura de mestizaje, inmigración, formación europea, adopción y transformación del folklore y de la música aborigen de las diferentes regiones, así como también por las circunstancias histórico-socio-políticas propias. Hemos dedicado mucho estudio y atención a la música europea, y del mismo modo lo hacemos ahora al referirnos a la música latinoamericana. Respecto a los rasgos distintivos de la identidad cultural latinoamericana, Elsa Flores Ballesteros nos dice que *"los mismos han variado en sus atribuciones, histórica e ideológicamente: desde el arielismo, la adjudicación del 'pensamiento salvaje', la inserción en el realismo mágico, la herencia indígena, el mestizaje como base étnico cultural, una hibridez constitutiva, el sometimiento a la dialéctica dominación-dependencia, hasta las propuestas de premodernidad persistente o de posmodernidad 'Avant la lettre'"*.

Si bien podría deducirse que los cambios aludidos colocan a la identidad latinoamericana en una posición vulnerable, afirmamos que esa identidad cultural existe y tiene un valor propio, no asimilable a otras culturas. La pertenencia a esta cultura y en particular al arte musical latinoamericano, nos ha llevado a ocuparnos de la música escrita en nuestro suelo. Contamos como sus principales referentes a los grandes compositores de países latinoamericanos tales como Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz en Argentina, Heitor Villa-Lobos en Brasil y Carlos Chávez en México, y los creadores de la actualidad, como el argentino Gerardo Gandini, el mexicano Mario Lavista, la venezolana Adina Izarra, el ecuatoriano Diego Luzuriaga y el cubano Leo Brouwer, por mencionar algunos ejemplos. A través del estudio e interpretación de sus obras podemos identificar los rasgos latinoamericanos contemporáneos.

Por estas razones la Facultad de Artes y Diseño impulsa desde hace varios años el desarrollo de proyectos de investigación vinculados al estudio de esta problemática, al igual que la creación de una carrera de posgrado cuyas características se describirán más adelante. Actualmente y en un futuro próximo los resultados de estos emprendimientos arrojarán conclusiones que nos permitirán acercarnos con mayor precisión a una identidad musical latinoamericana.

En el presente trabajo se aborda el análisis de uno de esos proyectos de investigación por su relevante aporte al tema que nos ocupa. Se trata de la propuesta “Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea”, cuyo objetivo principal es lograr la preservación del patrimonio musical latinoamericano a través de la recopilación de obras y su inserción en una base de datos. Se pretende asimismo explicar su vinculación con la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: DOCUMENTOS ESCRITOS, INTERPRETACIONES, CONCIERTOS, GRABACIONES, PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN Y SEMINARIOS

Resulta conveniente realizar un breve recorrido histórico por los principales antecedentes que dieron origen a estas propuestas en Mendoza, para comprender sus orígenes y funcionamiento. Encontramos uno de los primeros en la obra de Higinio Otero (1901-1971), “Música y músicos de Mendoza”, en la que menciona a algunos de los compositores más destacados de la provincia hasta 1966.

Ana María Olivencia de Lacourt, en su publicación “La creación musical en Mendoza, 1940-1990”, (1993) realiza una investigación sobre los compositores y sus obras en dicho período. Considera que la actividad musical en la provincia puede ser dividida en tres períodos: el primero hasta el año 1900; el segundo de 1900 a 1939 y el tercero de 1940 hasta la actualidad. En este último período se fundó el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, transformado posteriormente en las Escuelas de Teatro y de Música. Esta última conformaría luego el actual Departamento de Música de la Facultad.

El desarrollo de la composición comenzó en ese entonces a cobrar un fuerte impulso, con el aporte de los maestros Emilio Dublanc (1911-1990), Elifio Rosáenz (1916-2001) y Julio Perceval (1903-1963), entre otros.

Además del libro mencionado, Ana María Olivencia de Lacourt llevó a cabo las investigaciones “Memoria histórica de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo” (1993-1994), “Primeros

maestros de la Escuela de Música” (1996-1998) y “La Ópera de Cámara de Mendoza” (1999-2002).

En el año 1986 Dora De Marinis, a partir de su trabajo en la Cátedra de Piano en dicha institución, organizó junto a Mirtha Poblet de Merenda, del área de Cultura del Gobierno de la Provincia, una serie de conciertos comentados en Mendoza y San Luis, dedicados a obras para piano de Alberto Ginastera que fueron interpretadas por alumnos. Con el transcurso de los años, este grupo de pianistas conducido por Dora De Marinis conformó en 1993 la Fundación Ostinato, dedicada al rescate, investigación, estudio y difusión de la música argentina. La intensa labor del grupo ha incluido la realización de numerosos conciertos, grabaciones —entre ellas las obras completas para piano de Alberto Ginastera, Juan José Castro, Carlos Guastavino y Luis Gianneo—, cursos y conferencias en la Argentina, en otros países latinoamericanos, europeos y en Estados Unidos y Canadá.

Simultáneamente, estas actividades dieron lugar a la realización de los siguientes proyectos de investigación, subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo y por la Facultad de Artes y Diseño: “La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de los estilos compositivos y las escuelas pianísticas” (desarrollado en tres etapas, desde 1996 hasta el presente), “Grabación de los dos conciertos para piano y orquesta de Alberto Ginastera” (1998), dirigido por Dora De Marinis, y “Grabación de la obra completa para piano de Luis Gianneo” (2000-2001), dirigido por Elena Dabul. Cabe destacar que estos proyectos fueron pioneros en la inclusión de la interpretación musical como objeto de investigación, y sus resultados finales —las grabaciones—, se convirtieron en los primeros registros mundiales, como los Conciertos N° 2 y Argentino para piano y orquesta de Alberto Ginastera, el Concierto para piano y orquesta de Juan José Castro, y el disco “Senderos” (1997), con obras de la compositora mendocina Susana Antón, que ha significado un aporte a la valorización de la música local.

Como consecuencia de las actividades descritas, a partir del año 1996 se intensificó en la Facultad el estudio de la música latinoamericana, con la incorporación de una mayor cantidad y variedad de proyectos de investigación. Beatriz Plana dirigió “Música argentina contemporánea para flauta” (2000-2001) y “Música latinoamericana contemporánea para flauta” (1999-2002). Sus trabajos incluyeron conciertos, conferencias, cursos y grabaciones de obras inéditas. Actualmente dirige el proyecto “Mapa musical argentino para grupos de cámara” (2002-2004).

Encontramos otros antecedentes en los trabajos abordados por Mirtha Poblet de Merenda y Silvia

Nasiff, “Estudio interpretativo de obras para canto y piano en Mendoza desde 1940 a 1970” (1999-2002) y en el trabajo de Marta Castellino, “Estudio interpretativo de obras para canto y otros instrumentos de compositores en Mendoza” (2002-2004). Asimismo, la violinista Mariela Nedyálkova elaboró el “Repertorio Latinoamericano para violín y violoncello” (2000-2001) y “Repertorio Latinoamericano para violín, violoncello y piano de los últimos 50 años” (2002-2004). Agregamos también los proyectos conducidos por Cristina Cuitiño, “Una práctica musical desde lo académico hacia lo popular: los casos Falú y Pujol” (2000-2001) y “La producción musical guitarrística Latinoamericana entre 1900 y 1950” (2003-2004), el trabajo de Susana Antón, “Carlos Barraquero y su música” (2002-2004), el de Ana Furgiuele, “Elifio Rosáenz: su universo musical” (2002-2004), el de Ana María Otero, “Música argentina del Siglo XX. Obras para piano de Honorio Siccardi” (2002-2004), y el de Cristina Dueñas, “Música contemporánea Latinoamericana para guitarra a partir de 1950” (2003-2004). Estos proyectos han sido también avalados y subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo y por la Facultad de Artes y Diseño.

También han sido producto de investigaciones sobre música latinoamericana contemporánea los trabajos publicados en números anteriores de esta revista, como los siguientes: “La obra completa para piano de Luis Giannone” por Dora De Marinis; “El rescate de un género ausente en los años '60” por Ana María Olivencia de Lacourt y Enriqueta Loyola de Gomensoro; “Música contemporánea latinoamericana para flauta” por Beatriz Plana; “El signo interpretativo en las obras para canto y piano mendocinas” por Mirtha Poblet de Merenda y Marta Castellino¹; “De mozas donosas y gauchos matreros” por Melanie Plesh; “Vanguardias situadas” por Gabriela Guembe; “Carlos W. Barraquero, una vida para la música” por Enriqueta Loyola de Gomensoro y Ana María Olivencia de Lacourt; “Homenaje a Elifio Rosáenz” por Ana Furgiuele²; y “La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval” por Ana María Olivencia de Lacourt³.

En el año 2001 el profesor Alcides Lanza dictó un taller de posgrado sobre Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX con la colaboración de Meg Sheppard y Dora De Marinis. A partir de este curso se logró avanzar en el conocimiento y manejo de un repertorio nuevo, que generó grandes expectativas entre los músicos que lo cursaron. Fue una instancia preparatoria de la Maestría para detectar el grado de interés sobre la problemática en cuestión.

LA MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

A partir de las actividades mencionadas y de los resultados obtenidos en los proyectos de investigación, un grupo de docentes investigadoras, organizadas por Dora De Marinis, vislumbró la idea de crear una carrera de posgrado cuya función primordial fuese el rescate del repertorio de música académica latinoamericana y la profundización de la formación interpretativa de los graduados. Con esta concepción se comenzó a trabajar en el año 2000 para poner en marcha, en el 2002, la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Se viabilizó de esta forma la articulación ineludible entre los resultados de los procesos de investigación y la generación de carreras de posgrado, como función sustantiva de la universidad.

En los fundamentos de la creación de la Maestría, ésta es considerada como una oportunidad única para la formación en interpretación en nuestro país y en países vecinos, dado que por lo general las ofertas de posgrado se constituyen en abordajes teórico-conceptuales de las disciplinas artísticas. En esta carrera se combina la formación teórica con la investigación y con el perfeccionamiento de las capacidades requeridas a instrumentistas y cantantes para interpretar música latinoamericana contemporánea.

El objetivo general de la Maestría es *“perfeccionar intérpretes profesionales, capacitados adecuadamente para la investigación, interpretación, recreación y difusión de la Música Latinoamericana del Siglo XX, capaces de comprender y comprometerse con las peculiaridades de este repertorio, en el contexto de la realidad sociocultural de la cual surge”*.

Para implementar el posgrado fueron contratados profesores que constituyeran referentes principales, esto es, compositores o intérpretes de música latinoamericana de nuestro país y del exterior. Para el dictado de los seminarios se cuenta además con maestros de la UNCuyo. Mediante convenios con instituciones extranjeras se ha logrado la participación de maestros de prestigio internacional, como Gérrhard Behague, Mario Lavista, Adina Izarra, Luis Julio Toro, Luiz de Moura Castro y Alberto Almarza.

La carrera comprende seminarios teóricos, de interpretación y de música de cámara. Entre los seminarios teóricos podemos mencionar el de Estética, Problemática Filosófica de Latinoamérica, Historia Social de la Música Latinoamericana y Metodología de la Investigación. Ellos aseguran continuidad y articulación con otras experiencias desarrolladas en la institución, como la Maestría en Arte Latinoamericano.

Los seminarios de Interpretación son cursados según la especialidad de los graduados: piano, cuerdas, vientos, guitarra o canto. Sus objetivos están orientados a conocer, analizar e interpretar obras del repertorio de Música Académica Latinoamericana del Siglo XX; desarrollar y perfeccionar habilidades técnico-interpretativas en el manejo del instrumento o del canto, adquiridas durante la carrera de grado; aprender nuevas técnicas de lectura y memorización de partituras que permitan abordar obras manuscritas y lograr un nivel de excelencia en la interpretación y expresión instrumental o vocal de obras del repertorio académico latinoamericano, con el objeto de posicionarse en los niveles de requerimiento de los circuitos musicales internacionales.

Además existen seminarios de Música de Cámara, que buscan conocer, analizar e interpretar obras del repertorio de Música de Cámara latinoamericano del siglo XX; unificar criterios técnicos de ejecución, incorporando otros recursos derivados de la originalidad compositiva de la obra; perfeccionar la capacidad para utilizar metodologías de análisis y técnicas de interpretación y establecer adecuadas relaciones entre obras, compositores y el contexto político-social, para contribuir a una correcta conceptualización estética.

ALGUNOS RESULTADOS

La trascendencia nacional e internacional de los trabajos de investigación sobre música argentina y latinoamericana, llevados a cabo por profesores de nuestra Universidad desde mediados de los '80, la continuidad de varios de ellos en la actualidad, y el alto nivel y la convocatoria logrados por la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, son muestras del espacio privilegiado que le ha concedido la Facultad de Artes y Diseño a la Música Latinoamericana. Con la creación del posgrado surgieron nuevas necesidades, entre ellas, la de sistematizar la información en un bloque único, para ordenar, clasificar y archivar el repertorio acopiado. Fue entonces cuando surgió la idea del proyecto "Raíces", como un aporte novedoso al movimiento generado sobre la temática que nos ocupa, para aglutinar los resultados de las investigaciones referidas a la interpretación de la música argentina y latinoamericana, y transferirlos al desarrollo de la carrera de posgrado.

RAÍCES: CREACIÓN DE UNA BASE DE DATOS DE MÚSICA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Teniendo en cuenta el interés despertado por la Maestría respecto al rescate y preservación del reperto-

rio de música latinoamericana, el ingeniero Elbio Villafañe vislumbró la posibilidad de diseñar una herramienta metodológica que brindara una respuesta a esta necesidad. Para llevar a cabo esta ambiciosa tarea se conformó un equipo de trabajo con Docentes investigadores de la Universidad Nacional de Cuyo, de la Universidad Nacional de San Juan, de la Universidad de Ohio en Estados Unidos y de la Universidad de Santiago de Compostela en España.

Se originó un proyecto de investigación que comenzó a desarrollarse en diciembre de 2002, acreditado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. La hipótesis de dicha investigación sostiene que *"la creación de un banco de datos de Música Latinoamericana contemporánea permite preservar el patrimonio musical intangible, como parte de nuestra identidad cultural actual, y contribuye a su estudio, interpretación y difusión"*.

Dicha hipótesis pretende verificarse a partir del logro de los siguientes objetivos: preservar el patrimonio musical latinoamericano, recopilar obras de autores latinoamericanos contemporáneos, contextualizar las obras en sus zonas geográficas de procedencia, catalogar las obras teniendo en cuenta autor, país, año de composición, edición, formación y clasificar las obras. Otro objetivo a concretar en el futuro es transferir las partituras de soporte papel al soporte informático, para su posterior preservación, estudio y difusión. Para la concreción de los objetivos de la investigación se aplicó el modelo de investigación cualitativa que propone Joseph A. Maxwell, en el que los componentes del proceso investigativo interactúan de tal manera que el método conduce a la validez. La metodología utilizada contempla una etapa heurística, que consiste en la recopilación de partituras y grabaciones de distintas fuentes: editoriales, bibliotecas, compositores, intérpretes, y una segunda etapa hermenéutica de elaboración de la base de datos.

Históricamente podemos observar que no todos los compositores latinoamericanos han gozado de reconocimiento y difusión. Muchas de sus obras son desconocidas al no estar editadas y no son estudiadas en las instituciones musicales, ni se ejecutan, o su interpretación se limita sólo al estreno. Los catálogos disponibles son parciales y no existe una base de datos que reúna la totalidad de la música latinoamericana contemporánea. Los bancos de datos creados en universidades estadounidenses de trayectoria en la temática, son importantes fuentes, pero no integran la información en un solo cuerpo, sino que remiten al usuario a conexiones con diferentes sitios, cada cual con distintos tipos de clasificación de datos. Hay un vacío de información en relación con la actualización y clasificación del repertorio, como así también en su disponibilidad en partituras.

La concreción de la tan ansiada base de datos se hizo a través de la apertura del portal <http://www.raicesmusicales.com.ar>, inaugurado el 12 de marzo de este año, originado en Mendoza y proyectado hacia el mundo a través de Internet.

La parte medular del portal está constituida por la Base de Datos de Música Latinoamericana Contemporánea de sencillo funcionamiento, que contiene la clasificación y la información de obras de concierto de compositores nacidos o residentes en Latinoamérica, desde el año 1900 hasta la actualidad. Se incluyen producciones para instrumentos solistas, solos con orquesta, agrupaciones camarásticas, obras vocales, corales y sinfónico-corales. La actualización y la carga de datos de las composiciones es permanente.

Al acceder a la base de datos, a primera vista aparecen las obras que han sido recientemente incorporadas. Luego se cuenta con dos posibilidades: la primera es ver la totalidad de las obras clasificadas hasta el momento; la segunda es realizar una búsqueda de obras a través de uno de los cinco campos determinados: compositor, país, obra, año de composición y orgánico. Al seleccionar una obra se amplía la información, con las partes o los movimientos de la composición, la edición, la descripción de la edición o del manuscrito, el estreno y las grabaciones. En un campo de notas adicionales se detalla el autor del texto si lo hubiere, las transcripciones para otros instrumentos o voces, las dedicatorias, los premios y otros datos significativos. La obra elegida y sus correspondientes datos pueden ser impresos.

El portal es interactivo. Cualquier usuario tiene la posibilidad de enviar datos de una obra al administrador, quien luego de constatar la veracidad de la información, incluye la nueva obra recibida en la base. La originalidad de este funcionamiento radica en que los músicos en general y los compositores en particular, pueden participar en la construcción del catálogo, cargando datos de obras. El resultado del esfuerzo mancomunado enriquece la base. La difusión de las creaciones de nuestros compositores posibilitará así el estudio y la interpretación de las mismas.

Otra sección del portal Raíces está dedicada a la publicación de noticias referidas a la música latinoamericana, como conciertos, congresos, conferencias, concursos, cursos, artículos sobre personalidades del quehacer musical, así como la convocatoria a la Maestría en Interpretación. Además se ofrecen las opciones de buscar noticias con distintos criterios, contactarse con el administrador, consultar estadísticas y el ranking de los distintos puntos del portal, y recomendarlo a otras personas. El usuario puede registrarse para acceder a la configuración de una cuenta personal, al envío de noticias a publicar y al intercambio de mensajes privados

con otros miembros registrados. Incluye también un formato para foros de discusión.

Los resultados de la labor desarrollada son transferidos a la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. La existencia de la base de datos facilita el funcionamiento de la carrera y se ve enriquecida por la recopilación de partituras logradas por el equipo de investigación y la colaboración de compositores e intérpretes de distintos lugares del mundo que se han interesado en participar activamente en ella. A su vez, "Raíces" se nutre de los aportes de quienes realizan el posgrado, tanto profesores como alumnos, que son sistematizados e incluidos en la base. Otros beneficiarios son las carreras de grado del Departamento de Música de nuestra Facultad, las carreras de grado y posgrado de otras instituciones musicales argentinas y extranjeras, y los bancos de datos de música universal de entidades internacionales. Al momento, la base cuenta con 800 obras.

CONCLUSIONES: ESTADO ACTUAL Y PROYECCIÓN FUTURA

En el transcurso de los últimos veinte años se evidencia un importante avance en el estudio, análisis e interpretación de la música latinoamericana. Las propuestas descritas en el presente trabajo han generado un fluido movimiento de intercambio humano, artístico y profesional entre profesores, compositores, intérpretes, alumnos y graduados universitarios de diversos países latinoamericanos y del mundo.

Podemos afirmar que los resultados de las investigaciones referidas a la interpretación de la música argentina y latinoamericana han sido aprovechados en un doble sentido: para la concreción y desarrollo de la maestría y para la creación del portal <http://www.raicesmusicales.com.ar>. Ambos proyectos están íntimamente relacionados y, como hemos visto, se retroalimentan.

La música manuscrita inédita y en soporte papel se está perdiendo, y como consecuencia, sus posibilidades de ser interpretada son cada vez menores. Es por ello que en una próxima etapa del proyecto Raíces, se pretende transferir las partituras inéditas, de soporte papel a soporte informático, para su preservación, estudio y difusión y crear un Centro de Documentación de obras inéditas que recupere y ponga en valor la producción musical contemporánea de Latinoamérica.

Para conseguir estos propósitos nos encontramos en contacto con instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, como la Universidad Nacional de San Juan, el Instituto Universitario Nacional de Arte, las Universidades de Ohio y Colorado en Estados Unidos, la Universidad de Santiago de Compostela en

España, la Pontificia Universidad Católica del Perú. Además contamos con el consejo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, de las Universidades de Indiana, Texas y California en Estados Unidos y de otras instituciones. Son fuentes directas los compositores cuyas obras hemos estudiado e interpretado bajo su propia guía a lo largo del cursado de la Maestría, como Mario Lavista, Adina Izarra, Francisco Kröpfl, Jorge Fontenla, Mariano Etkin, Guillermo Pozzati, Máximo Pujol, Susana Antón y Javier Giménez Noble. La proyección esperada en los próximos años es que la base contenga 10 mil obras latinoamericanas contemporáneas, disponibles en un archivo de documentación e informatizadas.

Creemos que no es posible un reconocimiento externo de la propia identidad sin una previa valoración propia. Pretendemos con este aporte preservar e incrementar el acervo cultural de los latinoamericanos como un modo de insertar nuestra música en el contexto universal.

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN DE RAÍCES:

Directora: Elena Dabul

Co-directora: Cristina Cuitiño

Investigadores: Silvia Persio, Dora De Marinis, Beatriz Plana, Silvia Nasiff, Mónica Pacheco, Elbio Villafañe, Mariela Nedyálkova, Nikolay Grozdev, Omar Arancibia, Carlos Florit, Alejandro Cremaschi, Javier Garbayo y los alumnos Fabián Ordóñez y Fernando Martínez.

Administrador: Francisco Prado

NOTAS

- ¹ Todos estos trabajos fueron publicados en la Revista Huellas N° 1
- ² Publicados en Huellas N° 2
- ³ Publicado en Huellas N° 3

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude, *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1975.
- DABUL, Elena; CUITIÑO, Cristina; DE MARINIS, Dora; PERSIO, Silvia; PLANA, Beatriz; PACHECO, Mónica; NASIFF, Silvia; VILLAFANE, Elbio; GROZDEV, Nikolay; NEDYALKOVA, Mariela, y ARANCIBIA, Omar, “Raíces: Creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea”, Informe de Avance, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo, Mendoza, 2004.

FLORES BALLESTEROS, Elsa, “Arte, identidad y globalización” en *Globalización e Identidad cultural*, Ciccus, Buenos Aires, 1997.

Huellas N° 1, Ediciones del Taller, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2001.

Huellas N° 2, Ediciones del Taller, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2003.

Huellas N° 3, Ediciones del Taller, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2003.

MAXWELL, Joseph A., *Qualitative reserch design. An Interactive Approach*, Sage Publications, Londres, 1996.

OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María, *La Creación Musical en Mendoza, 1940-1990*, Facultad de Artes, UNCuyo, Mendoza, 1993.

Elio Ortiz

Sonia Vicente

Los pioneros de la cerámica mendocina moderna (1900-1950)

*Rescate y revalorización de técnicas,
procedimientos y contribuciones*

El artículo es un avance de la investigación que se está realizando en el marco de los proyectos de la Secretaría de Ciencia y Técnica SECyT. Intenta comprender y sistematizar los procesos de producción de la cerámica en Mendoza en la primera parte del siglo XX. Propone una cronología por etapas teniendo en cuenta la especificidad de los procesos de producción, lo que permite integrar la información fragmentaria existente con una serie de comentarios que articulan coherentemente esos fragmentos.

Creador y docente de reconocida trayectoria en el país y el extranjero, egresado de la UN Cuyo. Ha desarrollado su actividad docente y en investigación en la especialidad de Cerámica Artística, en la FAD, UNCuyo. Director de seminarios y Co-Director de proyectos de tesis a maestrandos. Se ha desempeñado como Director de la Escuela de Cerámica; Vicedecano y Decano de la FAD en 1987, siendo reelecto en cuatro períodos. Su obra escultórica se encuentra emplazada en paseos públicos de la ciudad de Mendoza y La Rioja, y en museos provinciales, nacionales y colecciones privadas. Ha realizado más de 120 exposiciones colectivas y 22 exposiciones individuales en el país y en el extranjero. En 1991 recibe el "Premio Presidente de la Nación", el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Arte Cerámico, el Premio Reconocimiento "Diario Los Andes"; Premio Nihuil 1991 en Cultura; Premio Famatina de Plata; Municipalidad Capital de La Rioja. En 1997 asumió como Presidente del Instituto Provincial de Cultura de Mendoza, hasta 1999.

Profesora de Filosofía, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo y Magister en Arte Latinoamericano, egresada de la FAD. Desde 1992 se desempeña como profesora titular en las cátedras de Filosofía del Arte y Estética de esa Facultad y coordina seminarios de licenciatura. Ha publicado un libro junto a René Gotthelf, "Tiempo de investigar", y diversos artículos en publicaciones periódicas. Participa de diversos proyectos de investigación. Es doctoranda en Arte en la Universidad Nacional de Misiones.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo acerca de la cerámica mendocina moderna es un avance de la investigación que está llevándose a cabo en el marco de los proyectos de investigación acreditados y financiados por SECyT. El equipo de investigación pertenece a la Facultad de Artes y Diseño.

Nuestro propósito es analizar la producción cerámica mendocina de los primeros cincuenta años del siglo XX. Para ello nos proponemos analizar los procesos de producción, circulación y recepción de productos cerámicos en la Mendoza moderna, específicamente en la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo, indagamos cuáles han sido los ámbitos de producción (talleres de alfarería, fábricas, etc.) y cuáles las técnicas empleadas, así como las particularidades que han asumido tanto los procesos de producción como los productos y los productores. Las influencias que sobre los procesos de producción y sobre los criterios de valoración han ejercido la cultura indígena y la llegada de los inmigrantes, constituyen también parte de nuestro objeto de estudio. Paralelamente nos proponemos examinar cuáles han sido los ámbitos de circulación y los criterios y valores específicos (artísticos, estéticos y utilitarios) con que los productos fueron recepcionados en la época.

Hemos elegido este período porque consideramos que ha sido el menos estudiado hasta la fecha. En efecto, la historia y la teoría del arte local han dedicado esfuerzos a la reconstrucción del pasado indígena o del presente artístico de la cerámica, pero no se ha tomado a los primeros cincuenta años del siglo XX como objeto de estudio, y en este sentido tenemos una historia local de la cerámica fragmentada.

La falta de consideración teórica hacia la producción cerámica ha tenido distintas causas. Una de las principales son las valoraciones estéticas vigentes en la época, que se encontraban aprisionadas en criterios europeizantes. La cerámica, li-

gada a las artesanías, a los oficios, a la siempre sospechada utilidad de sus productos, no fue valorada como producción estética. Recordemos que en Mendoza, este lapso de tiempo (1900-1950) implica el ingreso de la ciudad a la modernidad; la llegada de la inmigración, la reconstrucción de la ciudad —que había sido destruida en el terremoto de 1861—, las ideas positivistas, progresistas y científicas que dominaban el ideario popular, entre otros factores, instauraron un sistema de criterios estéticos, fuertemente normativo y vinculado a las ideas de “buen gusto” irradiadas por la Academia de París. Mientras estuvieron vigentes, estos criterios europeizantes dificultaron el ingreso de la cerámica a la consideración histórica y filosófica de la producción estética local.

Luego de plantear el problema, buscar antecedentes sobre el tema y confrontarlos con los marcos teóricos que nos ofrecen las obras de Juan Acha y de Jesús Martín Barbero, formulamos nuestras hipótesis de trabajo. Surgieron dos, la primera desde un enfoque histórico y la otra desde una óptica estética:

Hipótesis histórica: La producción, circulación y recepción de la cerámica en Mendoza en la primera mitad del siglo XX, abandona las formas y técnicas que se habían desarrollado en los períodos prehispánicos y colonial para incorporar los procesos y valores estéticos que traen consigo los inmigrantes.

Hipótesis estética: Existe un modo particular con que el productor local, anónimo y de formación empírica, ha reelaborado los criterios del arte europeo, dando lugar a un producto ecléctico, impuro desde el punto de vista de los estilos, pero adecuado a las condiciones geográficas, históricas y económicas de la región.

MARCOS TEÓRICOS

Como marcos teóricos para la realización de la presente investigación consideramos adecuados los pensamientos de Jesús Martín Barbero y de Juan Acha. El primero aporta un novedoso punto de vista para la valoración de la labor de productores y productos; el segundo aporta categorías de análisis que permiten comprender el proceso de producción de las obras.

De Jesús Martín Barbero, teórico colombiano que se enmarca en los llamados “estudios culturales”, y que analiza específicamente la problemática de la comunicación mediática, tomamos dos de sus tesis y, por analogía, las trasladamos al campo de la producción cerámica en la Mendoza moderna.

La primera de las tesis de Martín Barbero, a propósito de analizar la comunicación mediática, señala que “no se trata ya de encontrar sentidos ocultos en

los discursos de los medios y probar cómo estos sentidos se convierten en instrumentos de dominación, sino de estudiar el encuentro entre los sectores populares y el discurso de los medios” (Barbero, 1993).

Su segunda tesis sostiene que lo que ocupa el primer lugar en el análisis contemporáneo de las problemáticas comunicacionales, no son los medios y sus discursos sino lo que las masas hacen con los medios. El análisis se desplaza de este modo *de los medios a las mediaciones*.

Mutatis mutandi, consideramos que todo producto cultural es siempre el resultado de fuerzas diversas y contradictorias. En tal sentido, observamos que los productos estéticos que estamos estudiando son el resultado del encuentro de elementos provenientes tanto de la cultura popular como del arte culto. El análisis, entonces, no debe focalizarse estática y simplistamente en el producto, sino en lo que los productores y receptores han hecho con él. El estudio debe trascender la mera consideración de los aspectos formales de la producción cerámica local para internarse en la consideración de cómo estos productos fueron gestados y recepcionados.

De las afirmaciones de Barbero respecto de los medios, podemos inferir que los productores locales han sido capaces de dar un nuevo sentido a los criterios artísticos y artesanales que circulaban en la época que estudiamos, a partir de sus experiencias y expectativas propias. Hemos podido concluir así que la producción local de cerámica merece un examen y una valoración diferentes a las que ha tenido hasta ahora. Si la miramos con atención podemos observar que tiene rasgos propios y que no merece ser tomada como una “mera imitación inferior” de lo que se hacía en Europa; debería en cambio considerarse como un producto distinto, con características propias y regido por un sistema de valores estéticos distinto al europeo.

Juan Acha, por su parte, es un destacado autor de la estética latinoamericana, nacido en Perú y radicado en México, donde falleció en 1995. Su mérito fundamental es, a nuestro criterio, el haber sistematizado los problemas estéticos latinoamericanos. Acha no toma para sus estudios esta o aquella cuestión en particular, sino que construye un modelo teórico que permite realizar una mirada abarcadora de la realidad estética latinoamericana pasada y presente, en la cual cobran sentido las problemáticas particulares. Se trata de una visión sistemática a través de la cual Acha pone de manifiesto las influencias de Hegel, Marx y el estructuralismo.

El autor es consciente de que tanto la historia del arte como la antropología y la estética, han universalizado los principios y categorías de análisis europeos. El

arte occidental ha sido más estudiado que otros, y de este complejo y vasto análisis ha surgido un conjunto de herramientas intelectuales que durante mucho tiempo ha sido prácticamente el único disponible a la hora de analizar cualquier producción estética.

En el siglo XX, este conjunto de herramientas ha demostrado su estrechez y ha surgido la necesidad de generar nuevas teorías, pues se han modificado nuestros puntos de vista. El autor sostiene que, como estudiosos latinoamericanos, estamos obligados a poner nuestra mirada en nuestras realidades estéticas y producir conocimientos sobre ellas. En tal sentido, su punto de partida implica un rechazo a lo que él denomina *eurocentrismos*, *artocentrismos*, *monoesteticismos* y *bello-mantías*. Es decir, rechazo de toda estética que se construya desde categorías europeas exclusivamente, de toda reflexión que se centre en un único y excluyente concepto de arte o de belleza, generalmente occidental, o que pretenda la existencia de un exclusivo principio estético (Acha: 1993).

Su posición se inscribe dentro del materialismo histórico. Al igual que Marx, Acha sostiene la tesis de que la infraestructura material condiciona la superestructura; en tal sentido, los fenómenos culturales no pueden ser explicados sino en razón de sus relaciones con la infraestructura. Sin embargo, y a diferencia de algunos marxistas, Acha no se inscribe en una línea simplista, unilateral y mecanicista, sino que, como Marx, rescata la especificidad de lo cultural y la complejidad causal a la que los procesos supra-estructurales se encuentran sujetos. La relación entre infraestructura y superestructura es siempre una vinculación condicionante y nunca una determinante.

Siguiendo esta postura, Acha denomina a la infraestructura “cultura material” y a la superestructura, “cultura espiritual”. Dentro de ésta incluye a la cultura estética y la científica. Paralelamente y siguiendo a Marx, Acha sostiene que la constitución de estas formas es *histórica*.

En Occidente este proceso histórico ha dado lugar a tres sistemas de producción diferentes, consecutivos y relacionados dialécticamente entre sí: *artes*, *artesanías* y *diseños*; ninguno de ellos ha desaparecido y en la actualidad coexisten como sistemas productores de la cultura estética. Sin embargo —continúa nuestro autor— los tres sistemas no han sido explícitamente distinguidos por la reflexión teórica y, lo que es peor, son nombrados con el mismo nombre: *arte*, exaltándose así las similitudes antes que las diferencias que existen entre ellos.

Estrictamente, para Acha, el arte es *uno* de los sistemas de producción imperante en Europa desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX. El término, de origen latino, es universalizado por los europeos, utilizándose para denominar a las prácticas y los

productos estéticos de todas las culturas de la historia. Pero no sólo es una cuestión nombre, es ante todo un problema de conceptos, Europa prestigia su propio concepto de arte imponiéndolo como el único válido en occidente. Las producciones que no se ajustan a él o bien no son consideradas arte, o bien son analizadas de modo tal que puedan ser englobadas como *arte*.

Con el objeto de analizar las diferencias entre los tres sistemas de producción, Acha centra su análisis en el modo particular de producción, circulación y consumo que tiene cada sistema. Dentro de la producción distingue la *producción* propiamente dicha, el *productor* y el *producto*. Con estas categorías aborda la cultura estética occidental y particularmente la latinoamericana, obteniendo resultados, a nuestro juicio, muy singulares y provechosos.

a) El sistema de las artesanías: abarca la producción estética desde el origen de la humanidad hasta los inicios de la modernidad europea. Acha es consciente de que englobar en una sola etapa toda esta producción supone pasar por alto muchas diferencias que se dan en los distintos contextos culturales particulares. Sin embargo y a pesar de ello, considera que es posible establecer algunas generalidades:

- En este sistema la producción estética es definida como un conjunto de destrezas (habilidades) que permiten seguir con éxito un canon. El producto se caracteriza por ser tradicional (conocimientos transmitidos de generación en generación), seriado (la serie es fruto del trabajo manual) y por estar ligado a funciones prácticas (rituales, prácticas sociales o cotidianas, etc.);
- el productor es anónimo, dependiente y con formación empírica (el taller);
- la circulación del producto es escasa y generalmente por encargo;
- el consumo es escaso y generalmente ligado a otras funciones que no son las puramente estéticas.

b) El sistema de las artes: surge en Occidente a partir del siglo XV; el producto pierde su función práctica y adquiere un valor estrictamente estético. Ya no se producen pinturas, esculturas o edificios, sino *obras de arte*. El producto es obra única, original e irreplicable.

Con relación al productor, Acha observa que en esta etapa aparece la noción de autoría: el artista firma su obra, y el valor de ésta se relaciona más con quien la produjo que con qué y cómo fue producida (es decir, no es considerada una mercancía). El productor ya no es un sujeto anónimo sino un individuo *genial* dotado de *talento*, que en la consideración social se opone y supera a la mera habilidad del artesano.

Con relación a la circulación, Acha observa que para comprender el proceso histórico del sistema de las artes, es importante observar que en la modernidad europea surge una nueva clase consumidora: la burguesía, que demanda arte como una forma de prestigiar su ascenso social. Esta demanda condiciona la producción de la obra, que achica su formato y se vuelve más “accesible y transportable”. Surge la pintura de caballete y la música por encargo.

Con respecto al consumo, Acha observa que pese al aumento de la circulación, el consumo del arte es escaso y ligado al conocimiento de las categorías artísticas. Surge la Academia (institución formadora de artistas y centro de irradiación del *gusto* artístico), el Museo y la Crítica (espacios de difusión, legitimación y consagración de obra y artista).

c) El sistema de los diseños: el sistema de los diseños aparece a fines del siglo XIX (Acha da la fecha 1851, año en que se realiza la primera exposición universal en el Palacio de Cristal de Londres). A la hora de definir los diseños, el autor sostiene que son actividades proyectivas y de dirección que abarcan distintos ámbitos de la cultura estética. Estos ámbitos constituyen un criterio que permite clasificarlos. Por un lado están los que él denomina “reconocidos” (industrial y gráfico), por otros los “aceptados tácitamente” (arquitectura y urbanismo) y finalmente los “controvertidos” (producciones audiovisuales).

Con relación al producto el autor observa que éste asume las siguientes características: es masivo, múltiple (aunque a diferencia del sistema de las artesanías aquí la seriación tiene que ver con la fabricación industrial y no con la producción manual) y con funciones prácticas o de entretenimiento. Es, pues, mercancía.

En lo que respecta al productor, Acha observa que se trata de un *nuevo* productor; formado en instituciones universitarias, no es un empírico ni un artista, sino un profesional que trabaja integrado en equipos de trabajo. El nuevo profesional domina los recursos tecnológicos y tiene conocimientos sobre las demandas del mercado.

La circulación y el consumo de los diseños son masivos gracias a la tecnología que hizo posible su difusión a través de la industria y los *mass media*.

METODOLOGÍA

La metodología empleada ha implicado diversos pasos. Luego de precisar y formular nuestro problema de investigación, adoptamos, como vimos, los marcos teóricos pertinentes. A partir de allí iniciamos la búsqueda de datos y el trabajo de campo.

Por las razones ya mencionadas existen escasos estudios sobre el tema. Por ello y con el fin de obtener datos, debimos recurrir a fuentes de información de la época, como periódicos, escritos, cartas, etc.

El trabajo de campo ha consistido en entrevistar a testigos directos o indirectos que cuentan con datos sobre los años que nos ocupan, como artistas, alfareros, propietarios de fábricas, descendientes, etc. También hemos ubicado y analizado las manifestaciones estéticas que se conservan, como piezas de alfarería y cerámica artística.

RESULTADOS

Como resultado del análisis hemos dividido el período de tiempo analizado en tres etapas; los criterios de división resultaron más del análisis de los modos de producción que de los mecanismos de recepción. Estas etapas son:

- Etapa artesanal-alfarera (1900 a 1930).
- Etapa de organización fabril (década del '30).
- Etapa de inicio de la producción artística (años '40 en adelante).

En la primera etapa se desarrolla un tipo de producción que, siguiendo a Juan Acha, debemos calificar como “artesanal”. La producción de objetos cerámicos sigue dos caminos diferentes, uno en el ámbito rural y otro en el urbano. En algunas zonas rurales, especialmente en el sur oeste provincial, persiste la antigua tradición, conservada por las mujeres, de producir cacharros utilizando técnicas semejantes a las indígenas. Esta tradición es la última en su tipo y va desapareciendo hacia la primera mitad del siglo XX. En las regiones urbanas, especialmente en la ciudad de Mendoza, la producción de cerámicas sigue las líneas y las técnicas europeas que fueron impuestas a partir de la etapa colonial. Estas tendencias europeizantes llegan a su punto cúlmine precisamente en el período que estudiamos, con la gran inmigración que llega al país a partir del último cuarto del siglo XIX. La producción es enteramente manual y de objetos con funciones prácticas, destinados a la construcción, a las actividades del agro o a la satisfacción de necesidades cotidianas. Se fabrican caños vidriados, tejas, vasijas para preparar aceitunas, macetas, comederos y bebederos para animales domésticos y paragueros, entre otros objetos.

La segunda etapa implica la organización industrial. Durante este período, los talleres artesanales o alfarerías se transforman en fábricas y se inicia un tipo de producción que, de acuerdo con Acha, corresponde incluir en el sistema de los diseños.

La última etapa constituye el período en que la producción cerámica ingresa en los circuitos artísticos. La creación de una Escuela de Cerámica en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo acelera la constitución de la institución arte en la provincia y habrá de generar un importante movimiento artístico a partir de los años '40.

Hemos culminado el análisis de las dos primeras etapas y nos encontramos trabajando en la última. A continuación presentamos sólo algunas conclusiones surgidas del análisis.

a) Etapa artesanal-alfarera (1900-1930)

Esta etapa ha sido analizada en continuidad con el pasado (cerámica indígena y colonial), pues la producción de cerámica reúne las características que Juan Acha atribuye al sistema de las artesanías. No obstante, en esta instancia sólo nos referiremos a la producción cerámica de los primeros treinta años del siglo XX.

En este período, la producción de objetos cerámicos sigue dos caminos diferentes. En algunas zonas rurales, como Malargüe¹, persiste la tradición indígena en manos de mujeres artesanas que producen cacharros utilizando técnicas semejantes a las que se empleaban en tiempos prehispánicos. Estas manifestaciones son las últimas de la tradición indígena que lentamente va desapareciendo en esta primera mitad del siglo XX.

En las regiones urbanas, especialmente en la ciudad de Mendoza, la producción de cerámicas sigue las líneas y las técnicas europeas que fueron impuestas a partir de la etapa colonial. Estas tendencias europeizantes alcanzan su punto cúlmine precisamente en el período que estudiamos, con la gran inmigración que llega al país a partir del último cuarto del siglo XIX. La producción es enteramente manual y de objetos con funciones prácticas, destinados a la construcción, a la contención de productos agro-industriales o la satisfacción de necesidades cotidianas.

Sobre la base de dos testimonios analizamos las características de la producción cerámica en los ámbitos rural y urbano.

El primero testimonio es el de Vicente Orlando Agüero Blanch quien, a fines de la década del '60 relata en un escrito sustancioso y muy conmovedor, su encuentro con Cristobalina González, de 88 años, la última ollera² de Malargüe. Este testimonio publicado en los *Anales de Arqueología y Etnología*, nos permite conocer las características de la producción cerámica en las zonas rurales.

El segundo testimonio corresponde a Bruno Fluixá, actual propietario del taller Fluixá que desde comienzos del siglo XX desarrolla una importante

actividad alfarera en la ciudad. Este testimonio, unido a algunos datos que encontramos en los diarios de la época, nos permite realizar una pintura de cómo era la fabricación de objetos cerámicos en la Mendoza de los primeros 30 años del siglo XX.

a.1) La cerámica rural en la etapa artesanal-alfarera

Vicente Agüero Blanch relata que los grupos puelches que habitaron la zona sur de la provincia eran nómades y no fabricaban vasijas cerámicas pues, en el recurrente traslado de tierras altas a tierras más bajas, los utensilios frágiles resultaban un inconveniente más que una ventaja. Sin embargo, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando la vida de nómada de los naturales de la región llega a su fin, las mujeres lugareñas comienzan a fabricar ollas, vasos, jarras y fuentes de barro y se alcanza un importante nivel de desarrollo en la actividad³. No obstante, continúa el autor, luego de un tiempo se abandona rápidamente la práctica de esta artesanía. Hacia los años cuarenta existían aún varias olleras en Malargüe, pero en el momento en que el autor escribe el artículo (fines de los '60) la única que quedaba era doña Cristobalina González, quien vivía en un paraje denominado El Puelche, en el distrito de Río Grande. Algunas piezas de su autoría se encuentran en el Museo Provincial de Ciencias Naturales Cornelio Moyano, en la capital provincial.

Doña Cristobalina aprendió la técnica para trabajar la arcilla de su madre, chilena de origen mapuche, quien había llegado a territorio mendocino en busca de mejores condiciones de vida. Los hallazgos arqueológicos de la zona, estudiados por Agüero Blanch, le permiten inferir que tanto el formato de las piezas como las técnicas de fabricación, traspasadas de madre a hija, eran típicas de los aborígenes de la región.

Según el autor, el abandono de esta práctica artesanal tuvo que ver con un mejoramiento de la situación económica de los pobladores de la zona, directamente relacionado con un aumento del precio del ganado, la lana, la cerda y los cueros, que hizo posible adquirir productos procedentes del mercado, de fabricación industrial, elaborados en aluminio o hierro enlozado, más durables y considerados más decorativos que la cerámica tradicional. En efecto, los utensilios cerámicos de la zona eran valorados como más "*toscos y sin decoración*" (Agüero Blanch 1969: 117). De esta afirmación como de otras expresiones que el autor cita de boca de doña Cristobalina⁴ es posible inferir que la llegada de la inmigración europea influyó también sobre los gustos y criterios estéticos de los pobladores de aquellas lejanas tierras, forjando

preferencias hacia el gusto europeo, en detrimento de los criterios indígenas autóctonos.

En su escrito, Agüero Blanch da detalles del proceso de elaboración de las piezas cerámicas. Su informante, doña Cristobalina, puntualiza cada etapa del procedimiento. Primero, explica, se debe ubicar algún yacimiento de arcilla; la calidad de la misma se reconoce por su textura al restregarla entre las manos. En los últimos tiempos de su labor, doña Cristobalina sacaba el material de una barranca ubicada al pie del cerro La Estación, cercano a su casa. La edad y las enfermedades reumáticas que padecía le impedían alejarse demasiado. Para transportarla utilizaba tarros de 5 litros que habitualmente se utilizan para envasar el aceite. Almacenaba la greda en un rincón de su enramada, la protegía rodeándola de un círculo de piedras para que no se desparamara y la cubría con un ijar de yeguarizo para evitar que los animales domésticos la ensuciaran. Posteriormente, *“cuando se presentaba buen tiempo, con toda paciencia, hacía polvo todos los terrones de greda, con la presión de los dedos; sacaba cualquier resto de raíz o piedritas, que pudieran haber quedado en la primera selección del material que se hizo en el yacimiento y comenzaba a preparar el barro. Después, sobre una piedra laja, amontonaba un poco de tierra y, en el centro, le hacía un hoyo donde le vertía un poco de agua y así, como quien prepara una masa para el pan, iba haciendo el ‘amasijo’⁵ de barro hasta que quedara bien compacto”* (p. 120).

Una vez que la mezcla obtiene su punto óptimo se le agrega un poco de arenilla que actúa como desengrasante⁶. Doña Cristobalina aconseja no recoger la arenilla en los lechos de cauces de agua, pues la arena lavada da como resultado una cerámica frágil. La arena se debe recoger de la orilla de los cercos o corrales. La anciana ollera dice que también resulta apto el uso de ceniza volcánica, que era muy abundante en la zona tras la erupción del volcán *El Descabezado*. No obstante, agrega doña Cristobalina, si se emplea la ceniza volcánica se debe tener mucho cuidado en la proporción de la mezcla: si se echa poco, la cerámica se triza al calentarse, y si se añade demasiado, los líquidos se filtran. En cambio, cuando la proporción es adecuada, el producto resultante es de altísima calidad. Ese justo medio al que se refiere la artesana se aprende con la práctica.

Antes de ser utilizada, la arenilla es cernida y luego tostada en una *cayana*⁷ para que se impermeabilice. Posteriormente se mezcla la arenilla con la greda y se amasa agregándole agua hasta que resulte una pasta uniforme y suave al tacto.

Para elaborar la pieza cerámica se coloca una tortilla, que será la base, sobre un trozo de madera o piedra laja. *“A continuación, con las palmas de las manos, en movimientos giratorios, se prepara un chorizo de*

greda, del grosor deseado, con el que se va formando, en espiral ascendente, el cuerpo del recipiente. Por presión del índice y del pulgar se van uniendo las vueltas del chorizo y, a la vez, alisando las uniones del mismo. Terminado el objeto se alisa con el ‘bruñior’⁸, que es una piedra muy suave al tacto, pequeña, por lo general de forma discoidal, muy fácil de seleccionar en la cordillera. El bruñior, para que deje la pieza fabricada bien lisa, debe mojarse previamente con agua y después con saliva. Ya moldeadas las piezas en greda, se dejan secar a la sombra en lugar aireado. El tiempo de su secamiento es variable, depende de los factores climáticos” (p. 121).

Una vez finalizado el modelado, las piezas se reservan hasta el momento de la cocción. Ésta se realiza luego de haber repetido varias veces la tarea de amasar la arcilla y dar forma a los cacharros, pues doña Cristobalina comenta que la greda debe prepararse en cantidades reducidas a fin de que no se desvirtúe. Se trata, sin duda, de un trabajo artesanal en el que no resulta posible manejar grandes volúmenes de material.

Para la cocción o “quemada”, doña Cristobalina prepara en un rincón de su patio una capa de varillas de *chacay* o de *molle*⁹; sobre ésta se tiende otra de *leña de vaca*¹⁰ y se finaliza con una última capa de *colliguay* o *carrizo*¹¹. Encima de esto se distribuyen las piezas en forma circular, primero las más grandes y sobre ellas se enciman y distribuyen las piezas más pequeñas *“...de manera que quede el promontorio como una media esfera; se coloca una capa de carrizo bien seco y se cubre con leña de algarrobo, molle y chacay...”* (Ibid.). Se enciende el fuego y a medida que las capas de leña se van quemando se agrega más leña verdosa, de tanto en tanto se distribuye sobre la quema bosta de *culle*¹¹ *“Así se le mantiene varias horas hasta que la ollera calcula que ha terminado el proceso de cocción”* (Ibid.). Una vez que el fuego se ha extinguido, el promontorio se cubre con las brasas y cenizas del rescoldo para evitar que un enfriamiento repentino arruine las piezas.

Al día siguiente, una vez que el sitio se ha enfriado, se retiran las piezas y se seleccionan. Las destinadas a contener líquidos deben ser sometidas a proceso de impermeabilización (“curado” en el decir de la región), aunque Agüero Blanch observa que cuando la arcilla es apropiada y el proceso de elaboración correcto, no es necesario este paso. *“Para curar una olla se unta su interior con grasa de ‘choique’¹², que es muy fina y no impregna de mal gusto a la cerámica, después se llena de una lejía¹³ compuesta de agua ñaco¹⁴ de maíz y flor de ceniza. Se coloca al fuego, se hace hervir durante unas tres horas, teniendo cuidado de ir reponiendo el agua que se consume por evaporación y de ir revolviendo su contenido, a cada rato con un palito. De esta manera, según mi informante, concluye la labor de una ollera que se precie de conocer su oficio”* (p. 122).

Los objetos cerámicos de doña Cristobalina comprenden jarras, ollas, vasos, platos y diversas variantes de recipientes contenedores de alimentos y líquidos, todos producidos sin torno y partiendo del mismo procedimiento básico del “chorizo” de greda. Estos cerámicos muestran una superficie alisada, desornamentada o, en algunos casos, con motivos decorativos muy simples, grabados con algún elemento punzante sobre la arcilla fresca. En todos destaca la presencia de un cuerpo abultado y una boca ancha, porque los objetos tenían fines utilitarios. Sus bases planas permiten que sean depositados en el suelo, y aseguran su estabilidad.

a.2) Influencia de la cerámica indígena en la producción urbana de la etapa artesanal-alfarera

La cerámica indígena fue poco conocida en la Mendoza urbana del período que nos interesa historiar. Este desconocimiento tiene que ver con distintas razones: en primer lugar, la producción indígena no fue valorada en la época; el mendocino moderno centraba sus valoraciones estéticas en los criterios venidos de Europa, especialmente de Francia. Al igual que lo sucedido en el resto de América, con la conquista, las valoraciones y criterios estéticos propios de las culturas locales quedaron en el olvido y se impusieron los traídos por los conquistadores. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, Mendoza ingresa en la modernidad y dirige sus miradas y anhelos a Francia y especialmente a la ciudad de París, en cuya Academia se gestaban los criterios estéticos que luego irradiaban a todo el mundo Occidental.

Por otra parte, no existían en la Mendoza de la época muchos historiadores, ni antropólogos, ni arqueólogos interesados o formados para la reconstrucción del pasado prehispánico que yacía aún sepultado. La antropología respondía a un modelo teórico en el que el “otro”, en este caso el indígena, era considerado no sólo diferente sino también inferior. La cultura indígena era reputada por el mendocino moderno como “primitiva” (tosca, rudimentaria, simple) respecto de la cultura europea y sus cerámicas, por tanto, no constituyen modelos dignos de rescate ni de imitación.

A partir de los años '40, los paradigmas antropológicos y las valoraciones estéticas se modifican lentamente. En la actualidad, los estudios antropológicos no analizan sus objetos (las culturas otras) desde ciertos parámetros instituidos como universales, sino que intentan conocer y comprender los criterios y valores relativos al contexto cultural de que se trate. El desarrollo cultural de un pueblo no se establece por comparación con la cultura europea, sino que se lo intenta investigar como un proceso en sí mismo.

Esta nueva perspectiva abre un renovado interés por el análisis de nuestras poblaciones autóctonas y sus producciones, aunque sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

a.3) La cerámica urbana en la etapa artesanal-alfarera

De acuerdo con el testimonio de don Bruno Fluixá, podemos presumir que en los primeros treinta años del siglo XX y tras la llegada a nuestra provincia de la gran inmigración, se instalan en la ciudad de Mendoza diversas alfarerías. En ellas la producción se realiza en forma manual, se emplea el torno y un muy escaso equipamiento técnico.

Nuestro entrevistado relata que hacia 1900 su abuelo, Rafael Fluixá, llega a Mendoza procedente de Valencia (España) con su esposa y tres hijos e instala un alfar en los terrenos que hoy ocupa la actual fábrica. Durante más de un siglo este establecimiento se ha mantenido como un emprendimiento familiar. En efecto, de los tres hijos de don Rafael será Bruno el encargado de continuar con la tradición alfarera de la familia; Rafael (h) regresa a España y Julio no elige el oficio. Bruno se casa y tiene cuatro hijos que siguen el oficio de su padre: Alfredo y Ernesto, alfareros, Tomás y Bruno (h) encargados del proceso de cocción y mantenimiento del horno. Actualmente Tomás y Bruno (h) están a cargo de la fábrica.

Don Bruno (h), nuestro entrevistado, relata que su hermano Ernesto *“poseía una habilidad especial en el manejo del torno, y se destacaba naturalmente por su destreza y habilidad técnica para levantar las piezas; tenía también un natural buen gusto que otorgaba a la piezas un sello particular”*

Efectivamente, don Bruno Fluixá nos permitió conocer una exquisita pieza elaborada por su hermano Ernesto. Se trata de una especie de ánfora con cuerpo globular, importante asa y pico vertedor. Posee una exquisita guarda calada en la parte más estrecha del cuello y un amplio motivo decorativo en gran parte del sector medio de la pieza.

Durante toda la primera mitad del siglo XX el alfar de los Fluixá creció en producción y prestigio local. Allí se fabricaban caños de desagüe, se horneaban ladrillos y se fabricaban diversas artesanías tales como macetas, botijas y botijones destinados a la preparación de aceitunas, filtros para el agua, bebederos y comederos para aves de corral y vasijas para contener agua, todo de terracota. Estos productos fueron sufriendo cambios formales, a lo largo del siglo, de acuerdo con el gusto de la época.

Durante su mayor apogeo, el emprendimiento llegó a tener diez empleados y se horneaba dos o tres

veces por semana. Los ladrillos, no se fabricaban allí; Fluixá cocía los preparados por ladrilleras tales como Fábrega.

Don Bruno Fluixá relata que la materia prima —arcilla—, aún se trae desde Lavalle (Estación San Pedro o Lagunas del Rosario), o de San Juan (Las Casuarinas). A comienzos de siglo llegaba en carros, y en los años '30 comenzó a transportarse en camiones. Bruno recuerda un Chevrolet '28. Se ha preferido la tierra de estas zonas por su particular color rojizo. Como se trata de un material sin aditamentos, debe ser procesado antes de iniciarse el modelado: en los primeros años del siglo se depositaba en un pozo circular y se hidrataba y amasaba durante dos o tres días; la amasadora funcionaba por tracción a sangre. Actualmente el pozo y la amasadora tirada por caballos han sido reemplazados por equipamiento industrial: un batea y una trituradora y amasadora. El material se ha trabajado siempre sin agregados de ningún tipo; sólo en caso de ser necesario, se añade tierra arenosa cuando la arcilla resulta magra.

Una vez preparado el material se inicia el proceso de modelado. Éste se realiza mediante tornos. Anteriormente los tornos empleados fueron “pateros”. Don Bruno relata que recién en 1970 se incorpora un torno eléctrico. La decoración también es artesanal (manual) y consiste en rebordes o guirnaldas. El tipo de decoración, de acuerdo con las afirmaciones de don Bruno, es propia de esta fábrica y constituye un sello personal que la identifica y distingue de las restantes.

El rescate y la valorización de las particularidades que hacen al sello propio que identifica a los productos elaborados por este alfar, contribuye a la comprensión de los criterios estéticos de la época y, por otra parte, aporta datos sobre la reelaboración de dichos criterios en manos de ceramistas locales.

El secado de las piezas se realiza lentamente colocándolas sobre estanterías de madera, de 5 estantes de 6 metros cada uno.

Una vez terminado el secado se inicia el proceso de esmaltado. Don Bruno relata que en los primeros años del siglo XX, sólo se esmaltaban las vasijas para aceitunas y los caños para desagüe. El procedimiento es de monococción, esto significa que la pieza se esmalta en crudo y una vez seca se hornea. El objetivo del esmaltado era vidriar la superficie cerámica para reducir su porosidad y hacerla más impermeable, cualidad indispensable a la hora de contener líquidos.

En su testimonio, don Bruno nos cuenta que “*el esmalte era una preparación química en la cual se disolvían ciertos minerales: óxido de hierro, silicato de sodio y minio, no se sabe bien en qué proporción*”.

Una vez secas, las piezas se hornean. Don Bruno cuenta que los primeros hornos eran de tiro directo, contruidos de adobes unidos entre sí mediante una

amalgama de barro, guano y aserrín. El combustible utilizado era vegetal.

Junto al testimonio de Fluixá los diarios de la época también dan cuenta de que se producían ladrillos, caños, tejas y otros elementos destinados a la construcción, vasijas y botijones para contener y transportar productos agro-industriales y otros objetos que cumplen funciones en la vida cotidiana.

Así por ejemplo, en un artículo publicado en el diario Los Andes el 18 de enero de 1905, se comenta que en la cárcel provincial se fabrican, en bronce, llaves para distintos tipos de vasijas, lo que nos permite inferir que había en la ciudad una importante producción alfarera. Allí leemos: “*Han entrado en un período de gran actividad los talleres industriales instalados en la cárcel penitenciaria. El público ha podido apercebirse ya de la buena calidad de los trabajos que allí se efectúan (...) El taller de mecánica y fundición se halla perfectamente montado. Se construyen cochecitos, cunas para niños, llaves de bronce para toda clase de vasijas...*”.

Y en un aviso publicitario impreso en el diario La Tarde, del martes 14 de junio de 1910, leemos: “*Depósito permanente de materiales de construcción, cemento francés, cemento blanco especial para frentes, porcelanina para juntas de azulejos y mayólicas, baldosas francesas de primera calidad, mosaicos de granito, mosaicos franceses, ingleses, norteamericanos y venecianos, azulejos, mayólicas y revestimientos extranjeros, cañerías y artículos de cloacas de barro y fierro, instalaciones completas de cuartos de baño. Pidan presupuestos. G.L. de Gálvez. Tel. 210. Guitérrez 277*”. El aviso también nos indica que en la época Mendoza se iniciaba en la era del cemento, que revolucionó la construcción y con ello el paisaje urbano local.

Por otra parte, este aviso da cuenta de las preferencias estéticas de la época, ligadas a los criterios de gusto instaurados en Europa. El equipamiento técnico de los primeros talleres era muy reducido y la fabricación de cerámica local no incluía artículos de primera calidad. Baldosas, mayólicas, mosaicos, azulejos como así también sanitarios y menaje fino eran traídos directamente de Europa o de Estados Unidos. De allí provenían también los criterios estéticos con los que se evaluaba la producción.

b) Etapa de organización fabril (1930-1940)

Hacia el año 1930 comienzan a surgir en la ciudad de Mendoza, diversas fábricas de productos cerámicos. Muchas de ellas aparecen por transformación de los antiguos talleres de alfarería y otras se radican en la región como resultado del crecimiento demográfico y económico que se produce en este período.

b.1) Alfares y fábricas

Las fábricas se diferencian de los antiguos alfares o talleres en diversos aspectos. En primer lugar, es importante considerar los adelantos tecnológicos: mientras en el taller la producción se realiza en forma manual, con pocas herramientas entre las que se destaca el torno manual, en la fábrica se incorporan diversas maquinarias para el preparado de la arcilla, la fabricación de las piezas, su esmaltado y horneado. Entre las máquinas más comunes de las fábricas encontramos las amasadoras de pastas, diversos tornos eléctricos y máquinas choriceras destinadas a la fabricación de caños o macetas.

Cabe destacar que algunas de estas máquinas eran compradas en las grandes urbes nacionales o internacionales, pero muchas otras eran inventadas y fabricadas por los propios alfareros y esto les permitió transformar sus talleres artesanales en auténticas fábricas. Entre los testimonios que hemos recabado, muchos alfareros dan cuenta, con orgullo, de sus invenciones.

Los productos resultantes son en ambos casos seriados, pero entre las series del taller alfarero y la fábrica hay que marcar por lo menos dos importantes diferencias: una en la terminación de los productos y otra en los volúmenes de producción. Con relación a la terminación del producto, cabe destacar que mientras los productos de fábrica son iguales entre sí y mucho más impersonales en su realización, cada una de las piezas de taller tiene una factura manual que registra la impronta de su creador; se trata por tanto de series en las que los productos son semejantes pero nunca iguales, por lo que cabría denominarlos “originales múltiples”.

Con relación a los volúmenes de producción, es importante destacar que comparada con el taller, la fábrica, mucho más automatizada, puede producir en un mismo tiempo una mayor cantidad de objetos, ya que la automatización facilita la producción.

Por otra parte, el procedimiento en el alfar o taller artesanal por lo general no está dividido en distintas secciones y es realizado por pocas personas entendidas en la totalidad del proceso de producción de las piezas. En la fábrica, en cambio, existen diversas secciones y cada una de ellas tiene personal especializado en un aspecto de la fabricación: preparación de pastas, matricería y moldería, colado, modelado con tornos automáticos, laboratorio químico, diseño y esmaltado, serigrafía, horneado y comercialización.

b.2) Las fábricas

Ha resultado complejo hacer un recuento de todas las fábricas que surgieron en la ciudad de Men-

doza a partir de 1930. Nuevamente hemos recurrido a los testimonios como forma de obtener datos que nos permitieran reconstruir la historia de la cerámica en nuestra provincia. Entre los testimonios más importantes que pudimos obtener, figura el de algunos ceramistas que vinieron a la provincia procedentes de Europa, entre ellos Lucio Napoli, Julio Gregori, Gabriel Hirscligger, y el propio Bruno Fluixá; todos son actores destacados del proceso de constitución fabril.

b.2.1) Cerámicas “Gregori” y el testimonio de don Julio

Don Julio Gregori es el actual propietario de la fábrica ubicada en calle Lavalle al 397 de San José, Guaymallén. Su padre, también llamado Julio, llegó de España en 1915, con sólo 17 años. Aprendió el oficio de alfarero con un pariente suyo de apellido Rocher. En la década del '20 adquirió los terrenos que hoy ocupa la fábrica y en ellos estableció su vivienda y un taller de alfarería. Tuvo tres hijos: Carlos, Julio e Isabel. Los dos varones siguieron la tradición alfarera del padre, y tras la muerte de su hermano Carlos, don Julio Gregori continuó con la empresa familiar.

El antiguo taller se modernizó y transformó en una importante fábrica que hacia los años '40 contaba con una producción voluminosa y llegó a emplear a 12 oficiales alfareros. El taller se dedicó especialmente a la fabricación de caños vidriados destinados a las crecientes redes cloacales; también se fabricaban otros productos que no necesitaban esmaltados, fundamentalmente filtros de agua, muy requeridos en las zonas rurales, comederos y bebederos para animales, cazuelas y macetas. Don Julio Gregori relata que muchos de estos productos eran vendidos en Buenos Aires, en dos importantes establecimientos comerciales: De Michellis y De Merci.

La fabricación de caños vidriados —que actualmente se puede realizar mediante una máquina choricera—, comenzó siendo artesanal. Don Julio nos describe el procedimiento técnico que se empleaba hacia 1930: *“La fabricación de los caños comenzaba en el torno alfarero. Al plato del mismo se afirmaba, mediante una crucera, un palo (cilindro de madera) que permitía dar el diámetro al caño. El palo se cubría con una camisa de lienzo que permitía despegar la pieza con facilidad. Luego se colocaba la torta de arcilla y haciendo girar el torno se levantaba la pieza hasta una altura de 50 cm. Una vez levantada, la pieza era desprendida del torno y del palo, se retiraba la camisa y se dejaba orear. Una vez oreada se llevaba nuevamente al torno y levantaba a 80 cm, que era la medida requerida para su comercialización. Una vez terminada se dejaba secar y se procedía a realizar el vidriado. Éste se hacía sobre la base*

de sales de bórax, óxido de hierro y silicatos. El borneado de las piezas culminaba a los 900° C”.

En su testimonio, don Julio Gregori relata también el proceso de tecnificación que se dio en su fábrica. Comenta que hacia los años '40 la fábrica contaba con tres máquinas importantes: una amasadora, una choricera para caños y un torno macetero. La amasadora permite procesar el material arcilloso (con los agregados que fueran necesarios) hasta darle la consistencia óptima; paralelamente y mediante un dispositivo especial, confecciona el “rollo de pasta”, un cilindro grueso que permite manipularla más fácilmente. La máquina choricera simplificaba y agilizaba la fabricación de los caños (que se levantaban de una sola vez), el torno macetero permitía realizar 3.000 macetas chicas o 1.500 grandes por día. Relata también que hacia 1950, él mismo ideó un torno eléctrico que, según su testimonio, habría sido el primero en Mendoza y es el que la fábrica emplea en la actualidad.

El horno de la fábrica fue remodelado hacia 1940 por los mismos propietarios. Su arquitectura resulta muy original: se encuentra semienterrado formando una especie de túnel, que alcanza una altura de 5 metros, con techo abovedado. El piso y las paredes son de ladrillos. La abertura que permite la entrada es circular. La capacidad del horno es considerable. Las piezas se estiban encimadas formando columnas. El fuego circula dentro de “boquillas rompientes”, que son muros de material refractario, de 1,50 m aproximadamente, ubicados estratégicamente para que no produzca el fuego directo. En el techo se ubican seis troneras que permiten la salida de los gases que se desprenden de la combustión. Originariamente el horno se calentaba a leña, pero el alto costo de la misma hizo necesario reemplazarla por el aceite quemado que desechan los vehículos.

CONCLUSIONES

Nos propusimos investigar la producción de cerámica en Mendoza porque, como hemos sostenido, esta etapa no ha sido aún suficientemente estudiada. Prácticamente no existen escritos que aborden el tema; sin embargo existen personas, aún vivas, que nos han brindado ricos testimonios sobre los ámbitos, modos y técnicas de producción, sobre las características que asumieron los productos y los productores, y que han aportado datos sobre las modificaciones que produjo la llegada de los inmigrantes y la apertura del comercio a la producción europea.

Como expusimos al comienzo del presente artículo, el trabajo de recopilación de datos e interpretación ha sido completado para las dos primeras etapas. Nos resta ahora completar la búsqueda de información para analizar la tercera y última etapa, la de la

cerámica artística. Una vez finalizada la investigación esperamos ofrecer a los ceramistas e investigadores en esta área, así como también a los docentes y alumnos de las instituciones de enseñanza de la cerámica, un material útil y actualizado.

Equipo de investigación:

Director: Prof. Elio Faustino Ortiz.

Co-directora: Mgter. Sonia Vicente.

Profesores: Viviana Norma Maggis, Oscar Groba, Cristina Alemanno, María Elizabeth Bevilacqua.

Egresados: Carina Ruiz, Beatriz Ordóñez, María Cristina Lacerna, Dina Garro, Norma Rosales.

Alumnos: Graciela Defeliche, Esther Aeghi, Leonardo Espina.

NOTAS

- ¹ El Departamento de Malargüe se ubica al sur-oeste de la provincia de Mendoza.
- ² Alfarera fabricante de ollas y otros recipientes.
- ³ Entre los grupos indígenas que habitaron la zona, la alfarería era una actividad netamente femenina.
- ⁴ “La gente di ‘aura ya no apreca el trabajo en grea”. Las mujeres di‘aura tienen harta güergüenza de que alguien se entere de que ellas ‘hagan cosas de grea’ como los indios” (Agüero Blanch, p. 120).
- ⁵ Masa del pan o mezcla que por analogía puede asemejarse a ésta.
- ⁶ La arenilla cumple la función del chamote, ceniza volcánica que da mayor cuerpo a la arcilla, la hace más resistente y más compacta para el modelado.
- ⁷ Utensilio que se emplea para tostar trigo o maíz.
- ⁸ *Bruñidor*, herramienta que se utiliza para pulir.
- ⁹ Vegetación propia de la región.
- ¹⁰ Excremento de vaca seco.
- ¹¹ Vegetación propia de la región.
- ¹² Culle o cuis, ratón de la cordillera.
- ¹³ Ñandú.
- ¹⁴ Solución.
- ¹⁵ Harina de maíz o trigo tostado.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1992.
- _____. *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, UNAM, México, 1993.
- _____. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- _____. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

- AGÜERO BLANCH, Vicente, "La última ollera de Malargüe", en *Anales de la Arqueología y Etnología*, Mendoza, 1969.
- ALEMANNI, Cristina, "Entrevista a don Julio Gregori", inédito, Mendoza, 2003.
- ARREGUI, Esther, "Entrevista a don Bruno Fluixá", inédito Mendoza, 2003.
- BEVILACQUA, María Elizabeth, "Entrevista a don Bruno Fluixá", inédito Mendoza, 2003.
- DEFELICHE, Graciela, "Entrevista a don Julio Gregori", inédito, Mendoza, 2003.
- _____ "Entrevista a don Lucio Napoli", inédito Mendoza, 2003.
- GODOY, María Verónica, *Los huarpes y su cultura*, edición de la autora, Mendoza, 1999.
- LOS ANDES, "Cien años de vida mendocina. Centenario Diario Los Andes. 1892-1992", Diario Los Andes, Mendoza, 1992.
- MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1993.
- PONTE, Jorge Ricardo, *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Municipalidad de la Capital Mendoza, 1987.
- ROIG, Arturo. *Mendoza en sus letras y sus ideas*, Ediciones Culturales Mendoza, Mendoza, 1996.
- ROSSO de Fazio, Francisca. *Cerámicas de Agrelo y Viluco; Manufactura*. Instituto Provincial de la Cultura, Gobierno de Mendoza, Mendoza, 1997.
- _____ *Culturas Aborígenes; Región Cuyo Centro Oeste Argentino. Expresiones artísticas; manufactura cerámica prehispánica. Recreaciones de originales indígenas*. Instituto Provincial de la Cultura, Gobierno de Mendoza, Mendoza, 2003.



Silvia Benchimol

El sutil universo de las formas

*Homenaje a **Eliana Molinelli***



Egresó de la de la carrera de Artes Plásticas, FAD, UNCuyo. Se desempeña como profesora titular de Historia del Arte I, Antiguo e Historiografía del Arte. Fue directora de la Escuela de Artes Plásticas en 1984 y Secretaria Académica en 1996. Es coautora del Diccionario de las Artes en Mendoza, Siglo XX, sección artes visuales. Trabajó en la redacción de la revista Serie Científica y en el Centro de Investigación y Documentación del Museo Fader, Mendoza. Dirige equipos de investigación en el marco de los proyectos de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo. Asesoró algunos proyectos de restauración de obras de arte y monumentos en Mendoza y en Bolivia.

CONTINUIDAD Y TRANSGRESIÓN

Al escribir una biografía, en este caso la de una artista, resulta difícil separar la vida de la obra, los acontecimientos de los pensamientos y de los proyectos. Aún más perturbador resulta clasificar: *esto es vida privada, aquellas las obras y acciones, más allá los pensamientos, aquél el sustrato base de afectos, imaginario, fantasía ideativa.*

Los hechos internos y externos que componen la trama de sentido, la vida y el arte, son los que vertebran desde el núcleo a los seres, el despliegue creativo de las elecciones, expresiones, acciones, obras. Estos indicadores testimoniales, detenidos de la corriente fluida que es la existencia —por su concentración semántica—, son posiblemente los que más interesan como cualificadores en un ensayo de biografía.

Así es que de la vida de Eliana Molinelli, escultora, se dirá lo esencial, las trazas testimoniales, las constelaciones que forman significados. Lo que importa es la historia de su vida interior, intelectual y emocional; la semiosis de la intensidad de las raíces y proyecciones al mundo del arte.

Creció en una familia sensible a las artes. Las imágenes visuales, musicales, transpuestas literaria o plásticamente, son vivencias extraordinarias. Para Eliana niña y adolescente probablemente llegaron a ser habituales, maravillosas en su poder de transfiguración poética de la cotidianeidad.

Nació en 1944, Mendoza, Argentina. El padre, Juan Molinelli, fue poeta; la madre, educadora. Gran parte de su adolescencia transcurre en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, en la vieja casona de calle San Martín y Montevideo. Egresó en 1968, en la especialidad Escultura. Desde el inicio de los estudios incurrió informalmente en el taller de la especialidad. Sus primeras experiencias —según el testimonio de una condiscípula— comenzaron en 1962-63 bajo la guía (y el impacto) de Lorenzo Domínguez, entonces profesor titular. Unos meses con Mariano Pagés, un año con Labourdette, y los niveles I y II de los últimos años con el profesor Héctor Nieto. Luego el contacto con el ambiente artístico de Alemania, a fines de los '70 y el contacto con la obra de Carlos de la Mota, profesor titular de Escultura de la UNCuyo, fueron conduciendo hacia el cenit su debate con la escultura y el desarrollo productivo de su proyecto artístico.

Con los artistas mencionados aprendió técnicas al tiempo que dialogó y deliberó con distintas modalidades de la escultura. En una biografía de artista, las paternidades espirituales son realidades importantes para la comprensión tanto de las conductas creativas como de las obras. De ellas Eliana destiló la quintaesencia, también, de la escultura mundial. No permaneció en la superficie de las imágenes y materiales —por muy atractivos que fuesen— y comenzó a escribir su propia historia transgresora.

VARIACIONES DEL CLASICISMO

“Esculpir es construir con volúmenes la expresión plástica-poética de la tercera dimensión”, decía Lorenzo Domínguez, en una definición arraigada en la tradición del género y en la oposición polar del volumen material (forma) y del espacio (nada o caos) -que para los griegos “no existía” salvo como elemento relacional entre los sólidos-. En síntesis, figuración clásica (con predominio de la figura femenina) con un matiz emocional subjetivo¹. Además, el maestro fue un admirador en sus últimos años de las cualidades de abstracción pétreo de la escultura americana, probablemente por algunos enlaces de sensibilidad con su modelo clásico.

Durante una breve etapa luego del fallecimiento de Domínguez en 1963, estuvo a cargo del taller Mariano Pagés. Ex discípulo del maestro, sus esculturas poseen volúmenes bien definidos, inclinación al realismo (“veracidad” alejada del idealismo de su maestro), matices expresionistas, síntesis evocativa de lo monumental.

J. M. Taverna Irigoyen se preguntaba si “*existen generaciones nuevas* (en la escultura argentina) *con el impulso y la receptividad de un Macchi, de un Labourdette*”², y Juan Carlos Labourdette se interrogaba a sí mismo —durante su estadía en la Universidad— sobre cómo lograr una mayor libertad formal no volcándose directamente hacia lo abstracto pero sí dando un molde nuevo a lo figurativo; pensaba que su escultura “*se halla signada por lo místico y lo poético*” tanto en las tallas de madera como en los metales. Las proporciones “*justas y exactas*”, el precepto de la armonía, no eran para él tan importantes³.

Cuando Eliana inicia los cursos avanzados de la especialidad, el profesor titular del taller es el escultor sanjuanino Héctor Nieto. Para él, la escultura es mucho más que la mimesis de “*ondulantes curvas femeninas o retratos de personajes históricos*”⁴. Con ésta y otras afirmaciones, el nuevo profesor tomaba distancia de los principios de la didáctica que le antecedió y desplazaba a la figura humana y al volumen matérico como problemas nucleares en el aprendizaje de taller. Continuaba, sí, el trabajo con modelos vivos, pero en el ejercicio bajo su guía aparecían otras orientaciones hacia la abstracción y aperturas del espacio⁵, que dejó de ser el antagonista de la forma para transformarse en su complementario con equivalente presencia objetual y valor estructural en el proceso de componer.

Es así que la forma compacta es horadada por planos espaciales dando lugar a un diálogo entre los volúmenes positivos y negativos, a una apertura, y por lo tanto una dinamización de la composición. El espacio es fundamentalmente volumen ganado hacia el núcleo material de la escultura (espacio interno); algu-

nas cuñas sólidas como proas avanzan hacia el espacio externo cercano⁶.

En cuanto a las matrices imaginarias de las obras de Nieto, proceden de la subjetivación de percepciones del paisaje natal: la pétreo cordillera, la transparencia aérea, las turbulencias del viento Zonda. La actitud expresiva analizada como “sinonimia morfológica”⁷ es en realidad un fenómeno de transposición complejo desde la simple percepción hasta la vivencia estética por la cual el paisaje es transformado en símbolo plástico de tres dimensiones.

ELIANA Y LAS FORMAS

En Europa, Eliana tuvo la oportunidad de entrar en contacto directo con obras de las vanguardias históricas, nuevos conceptos, estructuras y materiales. No pasó inadvertido el proceso por el cual la obra de arte comienza a comunicarse con espacios exteriores a su “mundo cerrado dentro de otro mundo”; su estructura inicia así un fenómeno de expansión hacia el espacio de la vida cotidiana (esculturas transitables, instalaciones), de intervención en la naturaleza en grandes escalas (land art, alineación de piedras, acumulaciones geomórficas monumentales, pinturas sobre la superficie irregular de la corteza terrestre, coloración de corrientes de agua), o de configuraciones en las que los distintos estados no compactos o no sólidos del material (filamentos, láminas horadadas, alabeadas, líquidos, planos de luz dirigida) son utilizados para exaltar la levedad y transparencia de los materiales innovadores de la escultura del siglo veinte: el espacio y la luz.

Con todas estas imágenes bullendo en su interior, Eliana regresa a Mendoza, donde la encontramos instalada desde 1971 trabajando su material preferido. La plancha de metal de grandes dimensiones la obliga a mover su cuerpo como una araña sobre su tela, gira sobre el plano, o gira el plano reacomodando la masa del pez; gesticula en el aire con el martillo en la mano y otras herramientas. Tal vez por estos años profundiza la autoconciencia corporal e histórica. Es mujer y es escultora. Se enfrenta no sólo a la resistencia de la materia sino a la impermeabilidad social. En realidad lo que menos se necesita es neutralidad que prescinde de las diferencias de género o feminismo radicalizado como máscara sobrepuesta a una situación de vida elegida cuyo compromiso, asumido con autenticidad, presenta numerosas situaciones singulares, personales o sociales a resolver exclusivamente por el género. Y frecuentemente se pone a prueba la “fragilidad” (bajo la óptica masculina) de la naturaleza femenina.

Eliana es mujer y es artista. Señalarlo puede parecer anodino. Pero es que sus obras están impreg-

nadas en un halo femenino en el que convergen necesidad de autonomía e identidad estética, intuición, crítica, dramatismo, humor, alguna brizna de ironía. Sus figuras humanas —casi exclusivamente femeninas— testimonian una mirada congénere, amable con sus semejantes. La intensidad emocional, nunca directa, se concentra en el retrato de los padres.

Tuvo dos hijas previsiblemente bellas, afectuosas e independientes en sus opciones existenciales, como ella. Se casó con un ser humano especial. Las siluetas, las manos, los retratos involuntarios —o calcos— de su familia, emergen en varias esculturas, en las instalaciones, en detalles de los monumentos.

EL UNIVERSO INTERIOR Y EXTERIOR

Cuando Carlos de la Mota regresa a la Universidad para hacerse cargo del Taller de Escultura, encuentra en Eliana una interlocutora válida, sensible en su captación emocional e intuitiva del arte. Habían tenido lugar sus debates y reencuentros con la escultura, y sus obras eran distinguidas en salones y certámenes. Sustentaba a través de premios y críticas conceptuosas, un reconocimiento más amplio que sólo el del círculo de especialistas.

De la Mota, ex discípulo de Lorenzo Domínguez —quien resaltaba en él la cualidad de la *gracia*—, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, era un escultor maduro al que precedía una notable carrera artística. También él supo trascender las circunstancias de formación y de tradición. Su definición de escultura es *“arte que existe en la tercera dimensión. Es materia y es espacio. Abarca tres conceptos que se interrelacionan: espacio, volumen y forma”*⁸.

En su proyección docente en la Universidad, De la Mota otorgó relevancia a los procedimientos configurativos y a la formación de habilidades técnicas aplicadas a los distintos materiales, partiendo de ejercicios plásticos fundados en la mimesis naturalista del modelo vivo. Pero más que su acción directa en el taller, influyó en los estudiantes con la ejemplaridad de su obra. Entre la muestra “Armadura para pájaros” y una obra como “El caballero negro” (mitad figura humana, mitad capitel) se verifica un proceso de apertura de la estructura al ingreso del espacio en el interior de la escultura, y ésta, trabajada en formas laminares muestra el anverso y reverso del material (forma reversible).

Eliana Molinelli comprendió en profundidad el problema de la forma abierta y de las distintas categorías espaciales formuladas por la escultura. Pero además de comprender, traspasó el límite. Creó imágenes nuevas más allá de la escuela escultórica local establecida en un breve período de acumulación y concentración de problemáticas plásticas.

EL ESPACIO FLUYENTE

*“Es el volumen y el espacio, considerado este último como material ‘inmaterial’ del siglo XX, expuestos a la bondad creativa”*¹⁰. Habría que agregar a esta cita la policromía sobre la base del metal en los procesos de configuración. Eliana logra la integración de los dos lenguajes, volumen y color, por acción del fuego; lo que se debería analizar es cómo el vínculo que los unifica se transfigurará en extensión espacial, ruptura o trascendencia, desde lo establecido hasta el nacimiento de cualidades estéticas innovadoras.

Otra modo de usar el color incorporado por la escultora, es conservar las huellas tornasoladas de la llama del soplete como texturas visuales que atemperan el brillo frío del metal. Se extienden por la superficie de modo impredecible, transforman la solidez en iridiscencias cambiantes sin posibilidad de control o predicción, y que además son cambiantes en el tiempo. Un recurso imaginativo afín con la improvisación (o el azar) utilizado por la artista es el del *object-trouvé*, al cual introduce como parcialidad en la escultura o como centro prefigurador y desencadenante de procesos ideativos. Ejemplo de ello es la serie de las “Cucharitas”, concebidas lúdicamente a partir de objetos de uso diario doméstico.

Se podría decir que sus esculturas son estructuras “en cáscara” cuyo material laminar preformado industrialmente y luego batido, es yuxtapuesto, superpuesto o desplegado en capas que envuelven el núcleo aéreo. Eliana concreta varias categorías espaciales, además de las prefiguradas en obra de sus maestros: el espacio encerrado, el espacio comunicativo, el espacio fluido, el espacio en expansión, oscilación entre direcciones centrípetas y centrífugas.

La escultura “Alcándara” (torso femenino, cobre batido y soldado, 1983), es una síntesis de legados e ideas artísticas renovadas. El torso es un punto de encuentro y divergencias; es una selección posible de la tradición que constituye diferencias con respecto a la concepción clásica de antítesis entre forma-espacio. Este último tiene homólogas cualidades constructivas y presencia visual, que la forma material.

Pero además, hay un espacio cuña que penetra el núcleo aéreo de la figura, al tiempo que el espacio absorbido circula hacia el exterior, conducido por los planos de una de las piernas que avanza fuera del eje principal. La estructura es disgregada en planos en fuga alrededor de la presencia virtual de la anatomía aérea interior. Al contrario de lo que sucedería en un torso clásico (concentración y composición cerrada), se diría que la escultora ha procedido a la descompactación y disolución de los aspectos objetuales ingresando al campo de la metáfora. En síntesis, “Alcán-

dará” podría constituir un discurso metaescultórico o poética modelo para muchos desarrollos de obras posteriores.

Eliana no destruye la tradición, dialoga con ella, debate, reflexiona y abre otros horizontes que no existían en lo dado anteriormente.

DESOCULTACIÓN DEL SER

El título está tomado de una cita de Heidegger que la escultora utiliza para definir otra fase de su producción. Agrega que ese develamiento es quitar a la cotidianidad su opacidad y “*poner en obra la verdad*”¹¹. Lo fundamental es que Eliana periódicamente llega al taller con una idea o discurso diferente, a veces sin saber qué va a hacer. Sin embargo toma el material y transgrede todas las reglas de lo visible para develar un sentido primario a través de formas plásticas, para descubrir lo que el hábito ha ocultado bajo estratos de lo obvio percibido.

Obras que se podrían mencionar como pertenecientes a esta etapa, son: “El homenaje a Frida Kahlo” (cemento armado directo, Cuba, 1994); el monumento histórico de la Plaza Independencia (hierro y cobre fundido, Mendoza, 1995); “La impunidad” (hierro batido y soldado, 1996).

Al igual que “Las manos de Iris” (bronce colado, Mendoza 1996), varias de estas esculturas están configuradas mediante el procedimiento de calcos parciales del natural, combinados con volúmenes de cobre o hierro batido, el color de esmaltes a fuego o la conservación del tornasol del metal sometido a altas temperaturas.

Las obras constituyen conjuntos complejos de significados; algunas son calcos de calcos, otras del modelo natural o bien reutilizadas en combinaciones inéditas, por lo que podríamos decir que con ellas la escultora ingresa en un proceso de desrealización semántica, además de objetual, por la participación creciente del espacio.

Hay que considerar también la distensión espacial y la importancia inusual de bases, peanas, pilares dorsales y hasta epígrafes que integran la expresión. Si comparamos la serie con la tradición clásica o lo que de ella se conserva en la memoria histórica artística (equilibrio, simetría, etc.), se observa que por el contrario la composición se abre a un despliegue extensivo, fundamento de búsqueda estética explícita de inestabilidad.

La superficie está enriquecida por la incorporación de materiales como la madera, el cuero, tierra y arena, y enojada por las costuras de la soldadura y goteo del soplete. Es la belleza de las cicatrices del fuego, del azar mutante de la materia en estado de

transición, con la que la artista dibuja módulos rectangulares irregulares sobre los planos, produciendo intencionalmente la desestructuración incipiente de la unidad de forma y contenido.

A la conjunción de factores descriptos, se agregan significados laterales que modifican el núcleo temático antropomórfico de las fases anteriores del hacer de la escultora. En algunas figuras se producen juegos de ausencia y presencia de las formas, siluetas negativas de espacio encerrado. La horadación por recorte de la plancha es el dibujo aéreo de la figura.

Otros elementos clave —los pliegues y el calco—, son susceptibles de crecimiento y multiplicación indefinidos —por lo tanto “indeterminados”—, recortados del infinito por la escultora para rescatarlos en la imagen. En los calcos se intuye el amoroso reconocimiento del cuerpo humano, sentimiento que los distancia de todo contenido literal, de reproducción, y los convierte en bellas metáforas de la vida, recombinables como totalidad o como fragmento.

ESPACIO Y FORMA EN EXPANSIÓN

Las metaesculturas ejemplares de esta nueva etapa podrían ser “Con los pies en el fuego” y “Velas para la difunta Correa” (instalación, procedimientos mixtos, 1998-99). En la instalación se cumple doblemente la expansión del espacio y de la forma; aparecen diferentes categorías poéticas y plásticas de las mismas en contrapunto, cuyo valor configurador depende de las distintas posiciones relativas en el interior del conjunto y de la relación con el contexto, cercano y lejano.

Las peanas tienen decididamente un rol constructivo y se introduce una categoría “informalista” en las superficies, producto del enfriamiento espontáneo del metal fluidificado. El tema no es lo que aparece como obvio, es decir, la figura humana. No son retratos pero son algo más que tipos genéricos; son variaciones escultóricas de la metáfora de un universo que pareciera acercarse poéticamente a teorías físicas y matemáticas actuales, un mundo en el que el sujeto debe ser resituado y no desplazado ni reemplazado por abstracciones.

Se trata de un “sistema” simultáneamente interior y exterior, finito e infinito que homologa micro y macrocosmos en la expresión plástica, pero lejos de estructuras simétricas con resabios clásicos o de las teorías de la correspondencia. Al contrario, Eliana acoge el caos en el interior de sus entidades tridimensionales; mucho más que trasponer el umbral de la tradición, salta sobre ella. Crea un nuevo “sistema” expresivo dinámico fundado en la inestabilidad y en la probabilidad. En la praxis artística se traduce en la composición abierta; en el concepto visual es legible la

indeterminación, la apertura de lo posible hacia numerosas variaciones imaginarias.

Las nuevas entidades estéticas de Eliana coexisten en diferentes escalas y en desplazamiento en cada escultura, por lo que resulta difícil encerrar en una definición verbal ese dinámico fenómeno de desestructuración, de recortes del espacio infinito, del tiempo y de la unidad de la forma, articulados con los cambios extremos de magnitudes visuales. Entidades que, al combinarse con y en la figura humana, constituyen complejos preceptuales-afectivos, intuitivo-imaginarios de su visión de las coordenadas de situación de la sociedad actual.

Los matices críticos —asentados en una base de emocionalidad afectuosa hacia el prójimo—, comunican a las esculturas y a quien las contempla, sensaciones de un humanismo que elabora su historia hacia el futuro. Intuición del presente y utópica, es transfigurada en solución plástica de conciliación dinámica de forma y espacio, finito e infinito. Los antagonistas clásicos convergen en un modelo de tensiones sin resolver que simboliza la inestabilidad y fragilidad de la condición humana. Las texturas policromáticas de fases previas son reemplazadas ahora por el tinte rojo saturado y bidimensional, de arcaica evocación, o pátinas planas en la superficie.

Son modélicas las obras “Inestabilidad” (hierro batido y soldado); un cuerpo femenino incompleto y partido a lo largo del torso, tres apoyos que la unen al plano alabeado de la peana a punto de moverse; “El despido” (hierro batido y soldado), figura rasgada y arrojada al suelo; “Mujer al rojo vivo” (hierro batido y soldado, collage con papel). Más clásica, pero no por ello convencional, es “Juana de Arco” (hierro batido y soldado), cuya figura articulada con bisagras laterales tiene el torso cubierto por una armadura mitad de aluminio —hierro con pátina homogénea— y mitad de tela con un diseño geométrico cosido en relieve que parte de un centro establecido por un triángulo rojo.

El object-trouvé de los inicios es desplazado en esta etapa por el collage de materiales diversos, por la inclusión de objetos cotidianos como una silla en desuso, o zapatos vacíos fundidos en bronce.

EL RECONOCIMIENTO SOCIAL

Son escasas las artistas argentinas que hasta el momento hayan conquistado para sus obras espacios críticos en los medios de comunicación social como la escultora mendocina Eliana Molinelli. Ha sido incluida en las historias del arte argentino, en libros de Romualdo Brughetti y Rafael Squirru. Notables críticos de arte se han ocupado de ella, además de los mencionados: Fermín Fevre (diario Clarín), Aldo Galli

(Diario La Nación), Nelly Perrazo (Academia Nacional de Bellas Artes), Elba Pérez, Raúl Vera Ocampo, César Magrini, Guillermo Whitelow, Andrés Cáceres y Albino Diéguez Videla, entre otros. Analizar los textos producidos a partir de su obra —tarea de mucho interés para la interpretación de las perspectivas teóricas y metodológicas con las que opera la crítica del arte— conduciría a realizar y escribir otro trabajo en el futuro.

Su trayectoria artística externa al ámbito universitario, está sembrada de distinciones y premios obtenidos por la calidad de sus obras, entre los que mencionamos el Primer Premio, Sección Escultura, VI Salón Bienal Provincial, Mendoza, 1972; Mención, Salón Coca Cola, Buenos Aires, 1981; Mención, Salón Cerealista, Buenos Aires, 1981; Mención, Salón Nacional, Buenos Aires, 1981; Tercer Premio, Salón Manuel Belgrano, Buenos Aires, 1984; Tercer Premio, Salón Nacional, Buenos Aires, 1989; Invitada por la Academia Nacional de Bellas Artes al Premio Tres Arroyos, Buenos Aires, 1990; Segundo Premio, Salón Nacional, Buenos Aires, 1991; Primer Premio, Salón de Santa Fe, 1993; gana el concurso para la realización del monumento escultórico en la Plaza Independencia, Mendoza, 1993 (junto a las escultoras Eneida Rosso y Laura Valdivieso); Gran Premio de Honor, Salón Nacional, Buenos Aires, 1995 (obra: “Agua para la difunta Correa”); Mención, Premio Trabuco, Buenos Aires, 2003. En 1989 es becada por el Fondo Nacional de las Artes para viajar a Estados Unidos y Europa.

Realiza más de veinte exposiciones individuales en Argentina y en Alemania, participando en numerosas muestras grupales y salones. Es posible ver obras suyas en colecciones públicas como la del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Fader y el Museo del Área Fundacional de Mendoza. En el corazón urbano de la ciudad, el relieve escultórico de la fuente central de Plaza Independencia en bronce fundido y patinado cualifica el espacio público como un lugar de encuentro y paseo.

En la Facultad de Artes y Diseño fue la profesora titular de la cátedra de Dibujo III, pero a través de su obra escultórica —generosa forma de docencia— formó varias discípulas, hoy valiosas escultoras, como Susana Dragota y María del Carmen Ramírez. Sus clases de dibujo contaban permanentemente con modelo vivo y otros con objetos bi y tridimensionales preparados en colaboración con los estudiantes. El vocabulario técnico se deslizaba cotidianamente; en los diálogos frente a los tableros con las hojas preparadas, se escuchaba “eje, estructura, volumen, masa, plano, luz, valor, sombra, color, textura, cualidad formal de la línea, figura y fondo, proporción, composición, equilibrio-inestabilidad, cierre, apertura, ruptura de esque-

mas y amañamientos, modos de ocupar el espacio, libertad”. Sin embargo, la presencia del modelo y las indicaciones técnicas y de procesos de configuración, no estaban dirigidas exclusivamente a la reproducción de la realidad percibida visualmente. Cada rincón iluminado del taller representaba un microcosmos dentro del mundo; las penumbras eran transparentes y el ojo se habituaba a ver las formas en el negro más cerrado, en los grises tenues o en el blanco más puro. El secreto eran las relaciones y las correspondencias que debían ser descubiertas cada día. Fundadas en principios lúdicos y del descubrimiento de sí mismo, de las actitudes y motivaciones expresivas profundas, las clases creaban una atmósfera de alegría y de trabajo-juego comprometido. Otras veces una instalación ocupaba el espacio del aula taller con planos ondulantes, objetos para percibir al tacto, por el sonido o la temperatura trabajaban en convergencia todos los sentidos y se ayudaba a concienciar el propio esquema corporal como fuente imaginaria. En algunas clases las diapositivas y videos abrían una catarata de imágenes en la oscuridad alertando a la fantasía y a la intuición; la música expandía su clima sonoro, al que se debía transponer plásticamente como ejercicio de ritmo y movimiento; o bien la palabra poética era la palanca mágica que removía el inconciente. De sus clases se pueden decir muchas cosas, menos que alguna vez fueran aburridas o pesadas; durante muchos años, recuerdan ex alumnos, fueron las más “locas” y gratificantes, las que hacían volar, advertir las propias capacidades, disfrutar la ingravidez de lo soñado que viene al mundo.

NOTAS

- ¹ Sistema de representación artística fundado en la estética del mundo griego antiguo y del Renacimiento europeo, que se apoya en nociones como simetría, proporción, equilibrio, composición cerrada, y que excluye el color, elemento importante de la plástica pero conocido tardíamente en la escultura y arquitectura antiguas. La actitud expresiva del escultor perturba intencionalmente la estabilidad del sistema mediante la introducción de emocionalidad lírica pero subordinada o contenida por la estructura. Logra así un nuevo equilibrio.
- ² “Apuntes para una valorización de la escultura argentina”, en Cuadernos de Historia del Arte Nº 13, Universidad Nacional de Cuyo, 1987.
- ³ Los Andes, 6 de octubre de 1963.
- ⁴ Héctor Nieto, *Arte y estética. Cinco ensayos breves*, Albino y Asociados, Buenos Aires, 1994.

- ⁵ Este topos de la escultura contemporánea debiera reinterpretarse en conjunto con los desarrollos de las teorías del origen del universo y de la física molecular.
- ⁶ Ejemplos de esto son “La luna” (talla en piedra, colección del Museo Universitario de Arte, UNCuyo) y “Viento Zonda” (talla en madera).
- ⁷ José Luis Victoria, en Diario de Cuyo, 18 de octubre de 1992. El paisaje en las artes visuales se considera por lo general tema de pintor o de fotógrafo, no de escultor.
- ⁸ Los Andes, 11 de mayo de 1982.
- ⁹ Galería Palatina, Capital Federal, 1981.
- ¹⁰ Eliana Molinelli, “El espacio, pulmones para mis seres de metal”, Diario Mendoza, 1980, s/r.
- ¹¹ Los Andes, 2 de noviembre de 1997.



Metal soldado y vertido (250 x 170 x 250 cm)

IMPUNIDAD

Giuliana Boccioni

JUANA DE ARCO
Hierro batido y soldado (44 x 170 cm)



MARÍA SOLEDAD MORALES
Hierro batido y soldado (150 x 60 x 300 cm)

Hierro batido y soldado (240 x 80 cm)

INESTABILIDAD



EL DESPIDO
Metal soldado (165 x 55 x 100 cm)



CON LOS PIES EN EL FUEGO
Metal soldado (121 x 150 x 121 cm)

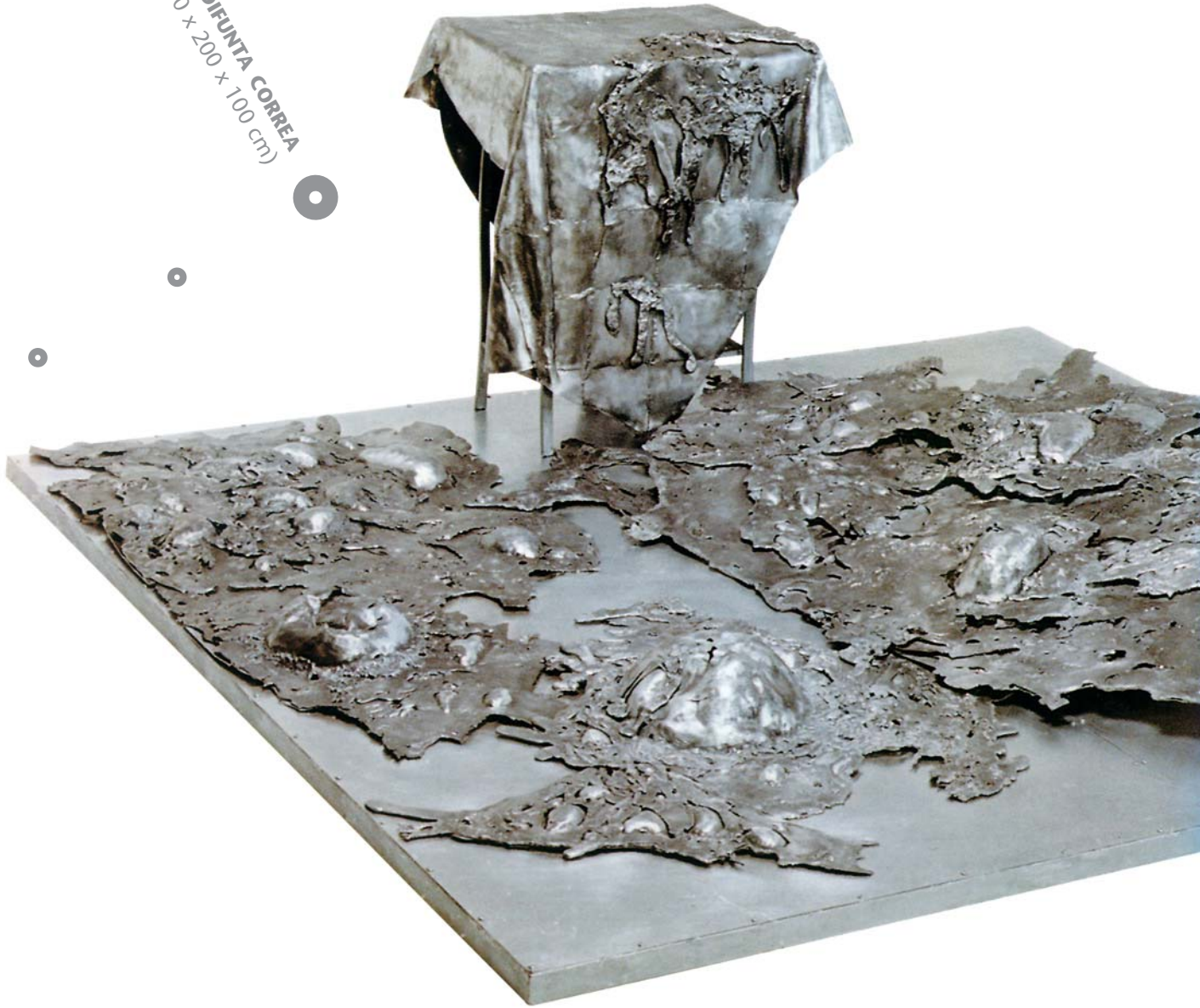


SERIE DE LAS CABEZAS
Metal soldado y vertido





VELAS PARA LA DIFUNTA CORREA
Metal soldado (200 x 200 x 100 cm)



SÍNTESIS

Hierro batido y soldado (88 x 40 cm)

JUEGO DE MANOS



•

•

•

•

•

Mercedes Chambouleyron

Andrea Pattini

El diseño y el imperativo ecológico

La degradación del medio ambiente surge en las sociedades desarrolladas en un contexto de plena industrialización; en los países no desarrollados, sin embargo, aparece en un contexto de incipiente o nula industrialización. Dado que a inicios de los '70 se esperaba que los países no desarrollados entraran en un proceso acelerado de crecimiento, los problemas ambientales derivados de la falta de desarrollo fueron relegados dentro del debate mundial. El diseño no escapó a esta tendencia, adoptando como propios problemas de otras sociedades. En el presente trabajo se hace una revisión de la problemática ambiental implícita en el concepto de Ecodiseño al tiempo que se brindan nuevos elementos de análisis para una interpretación desde el diseño en la periferia.

Diseñadora industrial, egresada de la carrera de Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Es actualmente becaria de posgrado de CONICET y maestranda en Ciencia, Tecnología y Sociedad de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Diseñadora industrial, egresada de la FAD, UNCuyo. Doctorado en Medio ambiente visual e iluminación eficiente en la Universidad Nacional de Tucumán con la dirección del Dr. Carlos Kirschbaum. Es investigadora adjunta del CONICET y Directora del Instituto de Diseño (INDI) de la FAD, UNCuyo.

INTRODUCCIÓN

“...a los países centrales con su nivel de hiperconsumo y complicidad con el sistema de intercambio desigual, les falta legitimidad para predicar a los países periféricos la renuncia a sus aspiraciones.” (Bonsiepe, 1985).

Las primeras inquietudes ambientales del diseño industrial estuvieron enmarcadas en el concepto de “green design” o diseño verde. Pauline Madge consideró el surgimiento del diseño verde durante la década de los ochenta. La autora resaltó la fuerte relación entre los debates de partidos y movimientos verdes durante los '60 y los '70, con la emergencia de los productos verdes (Madge, 1997).

Algunas muestras de diseño llevadas a cabo durante la época, fueron un interesante testimonio del diseño verde del momento. En el Reino Unido, en 1986 el Design Council tomó la iniciativa con una exhibición llamada *The Green Designer* (El Diseñador Verde). La exhibición planteaba un conjunto de requerimientos que las tecnologías tanto de procesos como de productos debían cumplir. Se mostró un importante rango de productos, desde pequeños sensores para prevenir accidentes en plantas de materiales peligrosos, hasta cocinas solares para ser utilizadas en países en desarrollo (Elkington, 1986).

A pesar de los aportes, el green design de los '80 evocaba información dudosa respecto del valor verde de los productos. Las mejoras ambientales podían de hecho ocultar el daño ambiental producido trasladándolo desde la fase de manufactura del producto a la fase de manufactura del material, o bien desde la contaminación del aire a la contaminación del suelo.

De este modo la pronta comprensión de que la optimización ambiental de una de las fases del ciclo productivo podría estar trasladando los impactos ambientales hacia otra fase no contemplada, llevó a extender la responsabilidad de las actividades de diseño a todo el ciclo de vida del producto. Este conjunto de inquietudes abrió paso a lo que más tarde se denominó “ecodiseño”.

Según Madge el término “ecodiseño” adquiere relevancia a través de la Ecological Design Association, formada en Inglaterra en 1989, cuya revista se llamó *Ecodesign*. Por su parte el Design Council realiza en 1990 otra exhibición llamada *More from Less* (Más con Menos). La muestra estuvo orientada a extender la responsabilidad ambiental de los diseñadores más allá de los límites convencionales. Las recomendaciones realizadas para el diseño de productos (arquitectura, electrodomésticos, autos, envases, etc.), no sólo comprendían requerimientos ambientales

para la producción y el uso, sino también para la elaboración de la materia prima, el consumo energético y la disminución de residuos (Design Council, 1990).

Una comprensión más acabada de los impactos ambientales (disminución de la capa de ozono, calentamiento global, acidificación y eutrofización de los ecosistemas, etc.), producto de las emisiones, efluentes y residuos generados por la industria, llevó al desarrollo de herramientas que permitieran medir dichos impactos. En este sentido, tanto Holanda con su proyecto oficial *EcoDesign* lanzado en 1994 (Van Hemel, 1996), como Australia con su proyecto también oficial *EcoReDesign*, lanzado en 1993 (Sweatman, 1994), fueron líderes en la implementación del “Análisis de Ciclo de Vida” o ACV como herramienta de evaluación para la optimización ambiental del diseño de productos.

Sin embargo, ni la producción limpia, ni el ecodiseño, ni el ACV, promovían un consumo capaz de balancear, desde el lado de la demanda, los esfuerzos ambientales logrados por el lado de la producción. En este sentido, el programa de ecoetiquetado alemán *Der Blaue Engel* (El Ángel Azul), implementado en 1977, fue el primer programa de ecoetiquetado europeo diseñado con el fin de ayudar al consumidor a identificar aquellos productos que ofrecieran beneficios ambientales respecto de sus competidores (EPA, 1998). Mucho más tarde, en 1993, la Unión Europea lanza su propio programa, y una de las primeras categorías que implementó fue el del ecoetiquetado de lavarropas. El primer lavarropas en acreditar el sello verde fue el perteneciente a la empresa británica Hoover. Para ello la firma tuvo que realizar un ACV completo del producto. Los resultados del análisis mostraron posibilidades de mejora ambiental que debieron ser consideradas para poder obtener el sello verde antes de lanzar la línea (Roy, 1996, 1997).

El ecodiseño y su fuerte vinculación al ACV, caracterizarían el diseño ambiental de los '90. Según Magde, si bien son muchos los casos de ecodiseño alrededor del mundo que han probado la eficacia de esta herramienta de evaluación del impacto ambiental, la misma ha presentado algunas limitaciones. Para Magde, este tipo de análisis cuantitativo de corte tecnocéntrico lleva implícita una visión mecanicista del mundo. La nueva ecología del caos y la complejidad cuestiona la base de este planteo. La ecología reciente presenta una pintura dinámica e impredecible de caos que contradice los clásicos modelos de estabilidad y homeostasis. Para la autora, el estudio de nuevos sistemas más complejos implicaría un nuevo modelo para el diseño; uno más relacional y complejo.

Estas reflexiones sobre las limitaciones del ecodiseño, llevan al surgimiento del concepto de “diseño sustentable”. Éste entiende que lograr la eficiencia am-

biental de un producto a lo largo de todo su ciclo de vida, no es suficiente cuando el objetivo es alcanzar el desarrollo sustentable. A partir de este nuevo concepto se intenta, a mediados de los '90, abordar los problemas ambientales de los países en desarrollo, con lo que surgen algunas estrategias para la agenda de diseño.

En un intento por entender las implicancias sociales del diseño sustentable, Naciones Unidas a través de su Working Group on Sustainable Product Development (Grupo de Trabajo en Desarrollo Sustentable de Productos), lanza en 1997 su directorio de 35 ejemplos internacionales sobre diseño sustentable. La idea del trabajo fue explorar casos alrededor del mundo en donde hubieran sido implementadas diferentes estrategias de diseño. El documento fue organizado por un lado sobre la base de un conjunto de necesidades tales como cocción, acondicionamiento térmico, transporte, provisión de agua, comunicación y vestimenta, y por el otro, sobre tipos de soluciones según la capacidad de las mismas para disminuir el uso de materiales, considerar el ciclo de vida del producto, incrementar la longevidad del producto, optimizar el uso de energías y materiales renovables, etc. (Hegeman, 1997). Los análisis de casos presentados por el informe hicieron hincapié en la sustentabilidad ambiental de las propuestas, es decir en el uso sustentable de los materiales y de la energía. Sin embargo no quedó claro en el cuerpo del informe cómo las sociedades marginadas de los procesos de desarrollo superan su condición periférica e incorporan el progreso técnico.

Por otro lado, el mismo organismo publica en el año 2002, a través de la División de Tecnología, Industria y Comercio y en conjunto con el Centro Interdepartamental de Investigación e Innovación para la Sustentabilidad Ambiental del Politécnico de Milano, la propuesta del “sistema-producto-servicio” de Manzini. Dicha propuesta parte de la hipótesis de que la venta de utilidad y servicios en vez de productos, contribuye a la desmaterialización del sistema de producción y consumo (Manzini, 2002). De este modo, la venta del servicio de lavandería, en vez de la venta de lavarropas, conduciría a una nueva organización del sistema de producción y consumo que permitiría la disminución de la intensidad material por unidad de servicio vendido.

OBJETIVO DEL TRABAJO

El presente trabajo brinda elementos de reflexión para aquellos diseñadores interesados en abordar el problema de la contaminación ambiental desde el diseño en la periferia. A partir de estas reflexiones se espera que el diseñador pueda realizar un proceso de duda metódi-

ca respecto de la efectividad que tiene el ecodiseño o el diseño sustentable para comprender los problemas ambientales derivados de la falta de desarrollo.

REVISIÓN DE LA TRAYECTORIA DEL DISEÑO SUSTENTABLE

a) Relación implícita desarrollo-innovación tecnológica en la trayectoria tecnológica del diseño sustentable

Desde el período de la posguerra hasta el comienzo de la década de los '60, se hizo en el mundo un gran esfuerzo por estimular el crecimiento económico. Para lograrlo se necesitaba una acelerada acumulación de diversas formas de capital, particularmente de aquéllas que se consideraban más escasas, como el capital físico y el financiero. De este modo la aceleración del crecimiento económico, obtenida a través de una inyección de capital financiero, era entendida como una condición indispensable para lograr el desarrollo. Las actividades para el desarrollo hasta la década del '70 apuntaron así a la acumulación de este tipo de capital (CEPAL, 1991).

Sin embargo, los problemas del desarrollo y la pobreza exigían nuevas alternativas. En el marco de estos cambios, distintas organizaciones —entre ellas el club de Roma—, concluyeron que el capital natural escaseaba y que la industria y la explosión demográfica podrían deteriorar aun más el capital natural existente. Sin embargo, dado que a principios de los '70 se esperaba que la mayoría de las naciones entraran en un proceso acelerado de crecimiento, el debate mundial sobre el deterioro ambiental se centró en torno a los problemas ambientales consecuencia del desarrollo, quedando de lado los generados por la insuficiencia del mismo. Un ejemplo claro de esto ha sido la configuración del debate mundial en torno al concepto de desarrollo sustentable propuesto por la comisión Brundtland, que consideró, de manera implícita en su definición, la preservación de los recursos naturales para las generaciones futuras como aspecto clave del desarrollo sustentable (WCED, 1987).

La estrategia tradicional de crecimiento basada en el uso intensivo de los recursos naturales, que desencadenó un gran auge exportador en la región latinoamericana, configuró un patrón internacional de trabajo. Dentro de este patrón, los países desarrollados se han consolidado como proveedores de tecnología y los países en desarrollo como usuarios de la misma. De este modo, la inversión extranjera directa y la apertura de la economía a las importaciones, han sido vistas como facilitadoras de acceso a maquinaria y a equipo

de última generación, impulsando la incorporación y difusión de los conocimientos técnicos de los inversores y promoviendo la modernización tecnológica (Chudnosky et al, 1999).

Dentro de esta perspectiva, el conocimiento tecnológico ha sido entendido como un bien que puede obtenerse en el mercado vía manuales técnicos, patentes, licencias, paquetes tecnológicos, empresas llave en mano, etc. (Chudnosky, 1999). En otras palabras, la tecnología y el conocimiento tecnológico son vistos como variables de carácter explícito, codificable, imitable y por lo tanto perfectamente transferibles. Es por ello que la transferencia de tecnologías ambientales permitiría a los países en desarrollo, según este enfoque, el salto tecnológico o “qaltum jump” (Ozbekhan en Bonsiepe, 1971) desde una fase previa de no desarrollo a una fase posterior de desarrollo industrial sin contaminación. Este esquema de transferencia tecnológica evitaría que los países del Sur repitiesen los patrones insustentables de desarrollo del Norte evitando la escasez de recursos en el futuro.

b) Relación implícita innovación tecnológica-medio ambiente en la trayectoria tecnológica del diseño sustentable

Siguiendo el estudio de CEPAL, el modelo de desarrollo sustentable entiende que las actividades humanas no deben violar ciertas leyes naturales. Esta simbiosis entre industria y naturaleza ha sido bien captada por el concepto de “ecología industrial”. Este concepto ha promovido la implementación de acciones industriales capaces de reproducir el funcionamiento cíclico de los ecosistemas naturales donde no se generan desperdicios y donde la materia y la energía son recuperadas y transformadas una y otra vez. Existen algunos casos conocidos, como el del ecosistema industrial de Kalundborg en Dinamarca, donde los out-puts de algunas empresas son absorbidos como inputs de los procesos de manufactura de las empresas vecinas (Pizzocaro, 1997). Este “ecosistema artificial” así diseñado, es capaz de mantener flujos cíclicos y cerrados de materia y energía optimizando el desempeño ambiental de las actividades de su sistema industrial.

Bajo esta perspectiva, la innovación tecnológica de procesos, de producto y de organización se ha ido alineando con la preservación de los ecosistemas y se ha ido incorporando a la industria a través de las actividades de gestión ambiental del siguiente modo:

- Las tecnologías de proceso tales como tecnologías limpias, eco-eficientes o alternativas, vienen promoviendo la prevención de la contaminación a través de una manufactura eficiente y no tóxica.

- Las tecnologías de producto tales como el green design, el ecodiseño y el diseño sustentable, vienen promoviendo la manufactura de artefactos que ahorran energía y recursos naturales que no son tóxicos, que son recargables, reusables, biodegradables, desmontables, etc. En el caso del diseño sustentable, se trata no ya de diseñar un producto ecológico, sino de diseñar el sistema en el cual el producto será producido y consumido de forma tal de poder garantizar un ciclo de vida cerrado y eficiente.
- Las tecnologías organizativas vienen promoviendo: a) a través de la ISO 14.000, la adopción voluntaria de acciones organizativas tendientes a optimizar el desempeño ambiental de la firma y b) a través del ecoetiquetado de productos, la organización del mercado en torno al consumo de productos identificados con sellos de preferencia ambiental.

Por otro lado las acciones implementadas a partir de la gestión ambiental han ido encontrando mayor asidero en las herramientas de análisis del impacto ambiental tales como el ACV. Esta herramienta ha permitido cuantificar el impacto ambiental producido por las transformaciones de materia y energía, involucradas en todo el ciclo de vida de un producto, desde la cuna hasta la tumba. Dentro de este conjunto de insumos tecnológicos, el ACV se ha constituido en el modelo irrefutable de verificación ambiental, limitando así la problemática ambiental de la tecnología a la medición y eficientización de flujos de materia y energía.

c) Relación implícita medio ambiente-sociedad en la trayectoria tecnológica del diseño sustentable

Dentro de la perspectiva descripta, la sociedad es entendida como conjunto de consumidores y usuarios de tecnología y productos verdes, es decir, como actores clave para lograr un cambio cultural hacia patrones más sustentables y verdes de consumo. La incorporación de estos actores al ecosistema industrial viene dada por la introducción en el mercado de productos eco-etiquetados con sellos verdes cuya identificación por parte del consumidor facilitaría su compra, promoviendo un cambio en los patrones de consumo. El “consumo sustentable”, así llamado por el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente, promueve nuevas oportunidades de negocios verdes al incentivar las producciones que utilizan menos recursos. El modelo “sistema-producto” de Manzini realiza un importante aporte en esta dirección. La venta de servicios en vez de productos, tal como la venta de transporte en vez de autos o la venta de salud en vez de medicina, promueve un importante rediseño de los sistemas de suministro de servicios, de producción y de

los actores sociales en torno a una nueva concepción de lo que Manzini llama “sistema producto-servicio”. El autor considera que muchas sociedades están actualmente transitando por este camino hacia la “desmaterialización”.

REVISIÓN DE LA TRAYECTORIA DEL DISEÑO SUSTENTABLE PARA LA PERIFERIA

a) Consideraciones sobre desarrollo y medio ambiente

A comienzos de los '60 y hasta mediados de los '70, cobra importancia en América Latina un pensamiento crítico que comienza a atacar la tesis acerca del desarrollo como un proceso con distintas etapas sucesivas, que nuestras naciones deben atravesar de igual manera que los países industrializados (Beigel, 1995). Esta interpretación lineal del proceso de desarrollo entra en crisis a partir de la teoría de la dependencia. Según esta última, la falta de desarrollo deja de ser entendida como un estadio previo al desarrollo, para pasar a ser entendida como una situación estructuralmente distinta, en gran parte generada y condicionada por la especialización internacional del trabajo existente durante el proceso de industrialización de América Latina (Di Filippo, 1998). Las nuevas categorías de análisis centro-periferia interpretaron el subdesarrollo no como atraso sino como una situación periférica dependiente de los grandes centros económicos mundiales. Este comportamiento complementario habría permitido la industrialización del centro impidiendo a la periferia seguir el mismo patrón de desarrollo, entre otras causas, por las grandes asimetrías de intercambio generadas. Como consecuencia de estas asimetrías, la transferencia tecnológica dejó de ser interpretada como una posibilidad para acelerar el proceso de industrialización. De este modo se reivindicó la industrialización a partir del uso de las capacidades tecnológicas domésticas en contextos protegidos y cerrados a la inversión extranjera directa.

Dado que las hipótesis desarrollistas auguraban que la mayoría de las naciones entraría en un proceso acelerado de crecimiento, el debate mundial sobre el deterioro ambiental dejó de lado los problemas ambientales originados en la insuficiencia del desarrollo. La hipótesis de que la acumulación de capital financiero era la base de la industrialización y el crecimiento, daba por sentado que las demás formas de capital (capital humano, institucional, legal, etc.) eran abundantes. La preservación del capital natural como requisito para alcanzar el desarrollo sustentable presupone que ya se es desarrollado, en otras palabras, que ya se cuenta con una serie de recursos para poder cui-

dar el medio ambiente. Un ejemplo extremo de este punto de vista ha sido el conjunto de programas de protección de recursos naturales en países que cuentan con muy poco capital humano, institucional o financiero para sustentar este tipo de iniciativas. La base de una estrategia de desarrollo sustentable para la región, siguiendo el estudio de CEPAL, requiere que todas las formas de capital, más allá de la ambiental y financiera, estén representadas.

b) Consideraciones sobre tecnología y medio ambiente

Respecto de la acumulación de capital como estrategia para la industrialización, Schumacher (1973) hace una revisión de esta afirmación para los contextos no industrializados: *“El sistema de producción masivo basado en una tecnología sofisticada intensiva en capital con una dependencia energética alta y ahorradora de mano de obra, presupone que ya se es rico, porque para establecer un solo puesto de trabajo se necesita una cantidad considerable de inversión de capital”*.

El autor critica la dependencia financiera impuesta por las tecnologías modernas, que desplazan de los procesos de industrialización a los sectores tradicionales, generando islas tecnológicas de desarrollo. El autor propone el desarrollo de tecnologías intermedias o adecuadas a las capacidades de producción domésticas.

Otro aporte en la misma dirección fue el realizado por Bonsiepe quien destaca que el problema del diseño y del medio ambiente en América Latina responde a su condición periférica respecto de las economías centrales. Según el autor, los problemas ambientales del diseño en la periferia derivan de la división internacional del trabajo, donde el monopolio de la innovación tecnológica pertenece al centro. Por ello el autor apunta a la innovación tecnológica en la periferia como componente fundamental del desarrollo. Un aporte clave de Bonsiepe (1985) para la región es el concepto de “diseño endógeno”, que lleva implícita la idea de un diseño realizado a partir del desarrollo de *capacidades tecnológicas domésticas*.

Los aportes realizados dentro de esta línea de pensamiento buscaron, hasta mediados de los '70, romper la dependencia tecnológica con el centro. Sin embargo el avance de la globalización y el intercambio comercial en las últimas décadas obligó a entender los problemas de la dependencia tecnológica dentro de un nuevo contexto de comercio exterior. Dentro del marco de las teorías económicas evolucionistas, se considera que aún en el caso en que todos los inputs tecnológicos, de una empresa o un país, fueran importados, una mayor “capacidad de absorción” o capaci-

dad tecnológica endógena permitiría una mejor asimilación de la tecnología foránea. De aquí que, tal como sostiene Chudnosky, *“la probabilidad de realizar avances tecnológicos, en firmas y aún en naciones, sea función del nivel tecnológico alcanzado previamente”*.

Finalmente es Michael Porter quien vincula capacidades endógenas con capacidad para innovar ambientalmente. Según el autor, la innovación ambiental no tiene lugar si no existe previamente una trayectoria tecnológica y un cúmulo de capacidades endógenas desarrolladas. De aquí que *“a mayor capacidades tecnológicas endógenas, mayor probabilidad de que las firmas innoven ambientalmente”*. Por tanto, la modernización tecnológica vía inversión extranjera directa o importación de insumos tecnológicos como única estrategia para promover el cambio tecnológico, no necesariamente produciría innovación y por ende innovación ambiental. Según la perspectiva evolucionista, el problema de cómo incrementar la innovación ambiental no estaría en la incorporación de tecnología moderna (tecnología de procesos limpia o eco-eficiente, tecnología de productos ecodiseñados o tecnologías organizativa ISO 14.000), sino en la mayor acumulación de las capacidades tecnológicas previas o trayectoria tecnológica para que la innovación ambiental tenga lugar.

c) Consideraciones sobre tecnología, medio ambiente y sociedad

Para Álvarez (1993), la realidad periférica tiene ciertas particularidades. El autor afirma que el problema de los países periféricos no es sostener el medio ambiente, sino comprender **cómo éste se relaciona con los problemas socio-técnicos de la región**. Así, el problema no estaría en la interacción del hombre y la naturaleza, como plantea el modelo de desarrollo sustentable, sino en los **desequilibrios del propio tejido socio-técnico**. El desarrollo de un nuevo producto limpio o ecológico que reduzca la contaminación, no estaría proponiendo una alternativa socio-técnica diferente del sistema que lo fabrica. La transferencia de este tipo de tecnologías limpias desde el centro hacia la periferia, estaría actuando como una extensión de esta lógica de producción ecológica propia del centro.

La interpretación de los problemas ambientales realizada desde el centro, ha puesto la atención sólo en ellos, dificultando así la identificación de los procesos sociales de donde parten esos problemas ambientales, así como sus consecuencias (Sánchez, 2002). Por ello los modelos de análisis de impacto ambiental han focalizado su atención en cuantificar el impacto producido por las actividades del hombre. Sin embargo, estos modelos no interpretan cómo los desequilibrios

del tejido socio-técnico, propios de cada contexto, afectan el medio ambiente.

Pauline Madge considera que las metodologías de evaluación ambiental utilizadas por el Ecodiseño no interpretan la complejidad de la realidad. Según la autora, la visión mecanicista del mundo implícita en los estudios de ACV de los productos ha entrado en crisis. Madge pone en duda que la realidad deba ser analizada con herramientas derivadas del campo de la ecología. Si bien la autora considera que la realidad es caótica y que los modelos estables y cuantitativos de análisis no interpretan su real funcionamiento, no queda claro a qué se refiere con “realidad”; si al real funcionamiento de los ecosistemas o al real funcionamiento de la sociedad que altera esos ecosistemas.

CONCLUSIONES

Los desafíos ambientales superados desde el diseño industrial a través del ecodiseño y del diseño sustentable, responden a una interpretación del problema ambiental: la interpretación delineada por las prioridades del Centro, que parten de la necesidad de “preservar los recursos naturales para las generaciones futuras”. Los intentos realizados desde el diseño sustentable por superar el desafío de la inequidad y la pobreza, han polarizado el debate del diseño entre las posibilidades proporcionadas por la tecnología adecuada y las proporcionadas por las tecnologías eficientes. Sin embargo, la reducción del debate entre escenarios low-tech y escenarios high-tech, no ha podido todavía superar la barrera impuesta por la prioridad de la preservación ambiental.

De este modo, los aportes realizados por las herramientas de análisis ambiental, han reducido el debate sobre diseño y medio ambiente a la optimización del uso de los recursos y a la interpretación del problema como un tema técnico exclusivamente. Siguiendo a Sánchez, la reducción del problema a su dimensión técnico-ambiental ha dificultado la identificación de los procesos sociales locales de donde parten esos problemas ambientales, así como sus consecuencias. La búsqueda de respuestas a través del uso de estas herramientas ha dado origen al diseño sustentable, enfoque de diseño que prioriza los problemas ambientales del Norte. Sin embargo la implementación de estas herramientas para analizar los problemas ambientales del Sur y más específicamente los problemas ambientales del diseño en la periferia, impediría a priori hacer un abordaje del problema en términos propios, impidiendo así dar respuestas pertinentes a nuestra realidad.

La distinción del diseño endógeno como insumo indispensable para que la innovación ambiental tenga lugar y para optimizar el uso de los insumos tec-

nológicos extranjeros, permitiría redireccionar el foco del análisis desde el impacto ambiental de un producto, hacia el proceso de construcción de las capacidades endógenas de diseño necesarias para el desarrollo de ese producto. Definida así una nueva unidad de análisis, se abre el juego a un nuevo conjunto de variables que desde otros campos disciplinares, tales como la sociología y la economía, aportan elementos para entender cómo el diseño y el medio ambiente interactúan en la periferia.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, MARTÍNEZ y MÉNDEZ, *Tecnología en Acción*, RAD. Barcelona, 1993.
- BEIGEL, Fernanda, *Agustín Cueva: estado, sociedad y política en América Latina*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1995.
- BONSIEPE, Gui, *Diseño, tecnología y ecología*, Summa, Buenos Aires, 1971.
- _____, *Diseño Industrial, tecnología y subdesarrollo*, Summa, Buenos Aires, 1975.
- _____, *Fragmentos del Diseño Industrial en América Latina*, Summa, Buenos Aires, 1979.
- _____, *El Diseño de la Periferia. Debates y experiencias*, Gili S.A., México D.F. 1985.
- CEPAL. “El Desarrollo sustentable: transformación productiva, equidad y medio ambiente”, Naciones Unidas, Santiago de Chile. 1991.
- CHUDNOVSKY Daniel, “Política de ciencia y tecnología y el Sistema Nacional de Innovación en la Argentina”, revista de la CEPAL, Número 67, Naciones Unidas, Santiago de Chile, 1999.
- DESIGN COUNCIL, *More from Less*, Design Council, London, 1990.
- DI FILIPPO, Armando, “La visión centro-periferia hoy. CEPAL, Cincuenta años, reflexiones sobre América Latina y el Caribe”, revista de la CEPAL, número extraordinario, 1998.
- “Shades of Green”, Codesign Journal, The interdisciplinary Journal of Design and Contextual Studies. Issue 5/6, Mike Press, UK, 1996.
- ELKINGTON, John, *The Green Designer*, Booklet prepared for the Green Designer Exhibition, The Design Council, London, 1986.
- EPA 742-R-98-009, “Environmental Labeling, Issues, Policies, and Practices Worldwide”, 1998.
- HEGEMAN, Han, “International Examples of Sustainable Product Development”. Directory of 35 Examples, UNEP-WG-SPD, 1997.
- MADGE, Pauline, “Ecological Design: a new critique”. Design Issues: Volume 13, Number 2, MIT Press, Massachusetts, 1997.

- MANZINI, E., VEZZOLI, Carlo, *Product Service Systems and Sustainability. Opportunities for Sustainable Solutions*, UNEP-DTIE, Paris, 2002.
- PIZZOCARO, Silvia, "L'ecosistema industriale di Kalundbor, Domus, Issue N° 789, Domus, Milan, 1997.
- ROY, Robin. "Designing a greener product: the Hoover 'New Wave' washing machine range", *Co-Design Journal*, Issue 5/6, Mike Press. Sheffield Hallam University, UK, 1996.
- _____ "Design for environment in practice. Development of the Hoover 'New Wave' washing machine range". *The Journal for Sustainable Design*, Issue 1, The Centre for Sustainable Design, Surrey, 1997.
- SÁNCHEZ, Roberto, "Sustentabilidad Urbana, Descentralización y Gestión Local", en "La transición hacia el desarrollo sustentable. Perspectivas de América Latina y el Caribe", Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), México, 2002.
- SHUMACHER, E. F., *Lo Pequeño es Hermoso*, Orbis S.A., Buenos Aires, 1983.
- SWEATMAN, Andrew, "Beyond a color: The new understanding of green in design", National Conference on successful Strategies for Ecologically Sustainable Development. Protecting the Future: ESD in Action, Wollongong, NSW, 1994.
- UNEP, "Sustainable Consumption and Cleaner Production", Global Status 2002, UNEP, DTIE, Paris, 2002
- VAN HEMEL, Caroline, "Experiments in Dutch eco-design", *Co-Design Journal*, The interdisciplinary journal of design and contextual studies, Issue 5/6, Mike Press, Sheffield Hallam University, UK, 1996.
- The World Commission on Environment and Development, "Our common future", Oxford New York University Press, 1987.

Viviana Irene Zani
Laura Beatriz Dufour
Claudia Susana Cabut
Diana Kathleen David

La evaluación en el proceso de Diseño

*Una propuesta metodológica para la medición de la
calidad en productos de comunicación gráfica*

La presente investigación en desarrollo tiene como objetivos hacer un aporte a la Teoría del Diseño Gráfico y optimizar su práctica profesional a través de la obtención de una metodología de evaluación que mida la calidad de afiches callejeros de propaganda y/o culturales. Los productos gráficos estudiados se han medido cuantitativa y cualitativamente a través de distintas técnicas, tanto en las instancias anterior y posterior a su implementación como en los niveles funcional, operativo y contextual y en sus efectos sobre el público receptor. En estos momentos se está elaborando una grilla de evaluación para orientar los respectivos resultados.

Diseñadora Industrial y especialista en docencia universitaria, titulada en la UNCuyo. Profesora Adjunta en la FAD. Ha constituido Comisiones Académicas y Asesoras y ha participado como integrante, codirectora y directora en proyectos de investigación acreditados y subsidiados por la UNCuyo y el INTA, Mendoza. Ha presentado proyectos en congresos y jornadas de investigación locales y nacionales. Ha dictado cursos de posgrado y participado en diversas publicaciones. Ha dirigido Becas de Iniciación en Investigación.

Graduada en 1987 de la FAD, UNCuyo, con el título de Diseñadora Industrial especializada en Gráfica. Ese año comienza su carrera docente en la Institución. En 1991 se integra a la Cátedra Diseño Gráfico I, como J.T.P. efectivo, cargo que desempeña hasta la fecha. Es especialista en docencia universitaria y recientemente egresó como Docente Universitaria de Diseño. Participa en los proyectos de investigación Imagen y Conducta 1 e Imagen y Conducta 2, acreditados y subsidiados por la UNCuyo.

Cursó sus estudios universitarios en la UNCuyo, obteniendo los títulos de Contador Público Nacional y Licenciada en Administración. En el año 2003 en ESIDEC Metz, Francia, se recibe de Magíster en Logística. Actualmente es Profesora Titular en la FAD. Ha participado en la formulación y ejecución de distintos proyectos de inversión del ámbito educativo. Se ha desempeñado en distintos cargos de gestión en la Administración Pública Provincial y en la UNCuyo. Es asesora de empresas del medio local.

Licenciada en Sociología, egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Diplomada en Ciencias Sociales, título expedido por la FLACSO, Costa Rica. Investigadora y docente de la UNCuyo. Profesora en la Maestría en Comunicación Corporativa de la Universidad Juan Agustín Maza, Mendoza. Se especializa en la investigación de mercados y es consultora de empresas y organismos nacionales e internacionales, públicos y privados.

INTRODUCCIÓN

Nuestra propuesta es la elaboración de una metodología *con base objetiva*, que permita evaluar la producción gráfica (específicamente afiches de propaganda y culturales) y sus efectos sobre la gente, una vez que ha sido implementada.

La calidad gráfica¹ es una cuestión de “buen diseño”, presente en la construcción narrativa de los discursos visuales y en el *interés* que esa propuesta contiene y promueve en el público receptor.

Un buen diseño dentro de las comunicaciones visuales es aquel que es comprendido y utilizado claramente por el público al que va dirigido. La eficacia gráfica implica la comunicación de ideas y fenómenos complejos con alto grado de claridad, precisión y capacidad de convicción. Transmitir mayor información sobre lo que se quiera comunicar con la menor cantidad de elementos posibles, constituye

economía de recursos visuales, de tiempo de lectura y de esfuerzo intelectual en decodificación.

En su mejor nivel, el diseño funciona eficazmente cuando provee y promueve comunicación, sobre todo cuando los diseñadores —como reguladores—, reconcilian las diversas necesidades de los clientes (comitentes) y el público al que se quiere llegar. Diseñar bien quiere decir “*entender las complejas interacciones de contextos humanos en el ambiente comunicacional*” (Winkler, 1997). Requiere conocimiento, no sólo de los aspectos físicos de la percepción y discriminación visual, sino también de la ecología total de la evaluación, es decir, de la discriminación de valores, identidad, territorialidad, status, y cualquier otra dimensión que afecte o altere la conducta humana personal y social.

La evaluación de los efectos de las comunicaciones visuales en el público receptor, o si se prefiere, de su desempeño comunicacional, debería ser una etapa ineludible del plan integral de diseño. A pesar de la profusión de material gráfico producido en distintos campos de aplicación, se sabe muy poco acerca de la *calidad* del diseño en cuanto a su impacto funcional, operativo, cultural, socioeconómico y ecológico en determinado contexto, y sus efectos en la gente.

Es claro que la comunicación visual como quehacer está centrada en las acciones humanas, más que en las soluciones formales. No obstante, si no se pone énfasis en los procesos de evaluación de los efectos que provoca, no podemos hablar de verdadera comunicación.

Si queremos sostener que la práctica profesional del Diseño Gráfico se apoya y fundamenta en la comunicación humana, no podemos desestimar las respuestas de la gente con respecto a cualquier pieza gráfica diseñada. La instancia de feed-back es menospreciada dentro de la actividad proyectual, con lo cual se aborta cualquier desarrollo de comunicación posible. Esta reflexión deja al descubierto un flanco vulnerable del ejercicio profesional que debe ser atendido de inmediato, ahondando en temáticas de investigación humanísticas/sociales que otorguen mayor sustento científico a la tarea del diseñador de comunicaciones visuales.

Se plantearon al respecto las siguientes preguntas:

- ¿Se evalúa la práctica profesional implementada?
- ¿Se conoce la eficacia de una pieza de diseño gráfico una vez implementada?
- ¿Se podría medir esta dimensión en forma cuantitativa y/o cualitativa?
- ¿Qué aspectos deberían considerarse? ¿De qué forma?
- ¿El diseño es considerado gasto o inversión?

Hemos intentado responder a estos interrogantes a través del desarrollo del proyecto de investigación “Imagen y Conducta 2. Una propuesta metodológica

para la medición de la calidad/eficacia en productos de comunicación gráfica: afiches callejeros de propaganda y/o culturales”². El presente artículo constituye un avance de dicha investigación.

Se delimitó el problema a la evaluación y medición de afiches callejeros de propaganda y culturales micromedio y macromedio³, debido al alto compromiso e impacto visual-social de los mismos en el contexto, al público que afectan y al grado de alcance que poseen, micromedio y macromedio.

Los efectos que producen las comunicaciones visuales en el público receptor son producto directo de la o las interpretaciones que del mensaje se hagan. Es por ello que se considera indispensable evaluar la calidad del mensaje visual una vez implementado. Así se podría analizar e interpretar si efectivamente el problema que aborda el producto gráfico se reduce o no, y en qué medida lo hace. Además, la evaluación ofrecerá posibles recomendaciones para una mejora de la práctica profesional, convirtiéndose en un necesario punto de referencia.

Construir una metodología de evaluación de la calidad gráfica es saber si lo que *se ha hecho está bien*, de acuerdo con sus *objetivos, contexto, público afectado y tiempo de exposición* de los productos gráficos producidos e implementados. (Municio, 1999). Para ello se ha intentado lograr una medición de la calidad y eficacia que no dependa de subjetividades, sino que pueda basarse en beneficios mensurables en términos humanos, financieros, u otras variables que puedan reflejarse como beneficios generados por la inversión en diseño.

Se detalla a continuación el método seguido que permitió evaluar y medir, en la primera etapa del estudio, afiches callejeros a implementar e implementados, aproximándonos a la determinación de la calidad y eficacia gráfica de los mismos.

MEDICIÓN DE UN CASO DE AFICHES CALLEJEROS DE PROPAGANDA: CASO OSEP

¿Quién es OSEP?

OSEP, es la Obra Social de Empleados Públicos de Mendoza. Entre sus principales características se destacan:

- Es la Obra Social más grande de la Provincia de Mendoza y una de las más importantes del país, con más de 300.000 afiliados;
- abarca diversos estratos sociales, culturales y económicos mendocinos. Dado lo profuso de las variables *nivel de instrucción y nivel de ingresos* de la población de OSEP, en ella se beneficia “*el empleado público*”, definición que abarca desde un emple-

ado municipal, un trabajador del área de educación, un trabajador del área de salud, un legislador, hasta el gobernador de la provincia.

- las edades de los beneficiarios abarcan la vida completa de una persona, desde su nacimiento hasta la tercera edad;
- brinda servicios de excelencia en materia de salud.

¿Por qué se eligió OSEP?

Dadas las características mencionadas, se consideró a esta Institución como la más adecuada para realizar el estudio propuesto. Se pudieron observar y analizar las relaciones que se establecen entre productores e intérpretes en el ámbito de la comunicación visual y el nivel de eficacia de los signos gráficos utilizados, de acuerdo con los comportamientos observados como respuesta.

Es de destacar que OSEP reconoce el valor de la metodología proyectual que aporta el Diseño Gráfico para establecer mejores vínculos entre la Institución y sus afiliados; el gobierno de la Obra Social entendió que la Comunicación Visual que se establece con sus afiliados debe ser extremadamente *cuidada y rigurosa*, dadas las características heterogéneas de los intérpretes.

En este momento OSEP es la única institución en su género que utiliza el servicio especializado de Diseñadores Gráficos, quienes son los responsables del desarrollo y ejecución de programas y campañas de prevención y promoción de la salud, a nivel masivo y multimodal. Existe en la Institución el convencimiento de la eficacia de la comunicación visual como *agente de ahorro* de recursos destinados a prestaciones médicas.

¿Qué campaña se seleccionó para evaluar? ¿Por qué?

De acuerdo con su cronograma de lanzamiento de programas a implementar, OSEP recomendó el nuevo programa denominado *Prevención y Promoción de Factores de Riesgo Cardiovasculares* (FRC), destinado a la detección de factores de riesgo (prevención primaria) y de potenciales pacientes adultos, preferentemente hombres. La idea de crear este nuevo programa surgió de una evidencia médico-social alarmante: está comprobado que una de cada tres personas muere por enfermedades cardiovasculares, convirtiéndose en la primera causa de muerte en el mundo occidental entre las personas de 45 a 55 años.

Este programa tuvo como finalidad la *detección y prevención* de riesgos cardiovasculares y por ende, la *identificación* de personas adultas (la franja más comprometida va de los 45 a 55 años), preferentemente hombres, con alto riesgo de contraer enfermedades relacionadas.

Los objetivos generales del programa seleccionado fueron: 1) disminuir la morbilidad por enfermedades cardiovasculares; 2) disminuir la mortalidad por esas enfermedades; 3) aumentar la calidad de vida de la población. Los objetivos específicos fueron: 1) disminuir la cantidad de personas obesas; 2) disminuir el hábito de consumo de cigarrillo; 3) aumentar el número de personas diabéticas detectadas y controladas; 4) aumentar el número de personas hipertensas detectadas y controladas; 5) aumentar el número de pacientes con colesterol elevado detectados y controlados.

“*Vale más prevenir que curar*”, fue la directriz de la iniciativa de la Institución en este programa.

Una vez definido el contenido del programa recomendado, y el público a afectar se desarrollaron las alternativas de Diseño Gráfico, dando lugar a las distintas piezas gráficas, como folletos y avisos publicitarios en diarios y revistas, y afiches callejeros, que fueron nuestro objeto de estudio y medición.

Cuando el proceso de diseño de los afiches alcanzó el nivel de anteproyecto (boceto terminado), el Equipo de Investigación recomendó y produjo la primera evaluación de la pieza gráfica en la instancia anterior a su implementación.

1ª EVALUACIÓN O VALIDACIÓN GRÁFICA ANTERIOR A LA IMPLEMENTACIÓN FINAL⁴

Medición cualitativa

Técnica seleccionada: grupo focal o “focus group”.

El focus group es una de las técnicas más utilizadas y fundamentales de la investigación cualitativa que se emplea en marketing. Es la que se estimó ofrecería más beneficios en cuanto a la cantidad y calidad de información general y específica buscada.

La sesión de *focus group* donde se observó y analizó la pieza gráfica a implementar, se organizó y realizó en función de cuatro instancias:

1. *Planeación:* se trató de traducir el propósito de la medición y de la investigación en un conjunto de preguntas que constituyó el punto de partida para que el moderador preparara el temario de la sesión.
2. *Reclutamiento:* los participantes de la experiencia realizada conformaron un grupo de quince (15) personas de sexo masculino, cuyas edades oscilaban entre 45 y 55 años. Se trató de un grupo de clase media, integrado por algunos profesionales, empleados públicos y trabajadores independientes en el ramo de comercio. Todos referían poseer buen estado de salud, no se conocían entre sí y desconocían que la institución emisora fuese OSEP; el afiche que se les hizo observar carecía intencionalmente de esa información.

3. *Moderación* (coordinación): la coordinación principal de la técnica propuesta estuvo a cargo de Diana David. El tema fue planteando a través de preguntas y espacios de participación común para todos los presentes; se cuidó que todos tuvieran la oportunidad de opinar, y efectivamente así ocurrió.

Se mantuvo un flujo moderado de discusión. Las intervenciones de la coordinadora principal se limitaron a la tarea de organizar una participación ordenada para obtener respuestas ventajosas a los objetivos prefijados: *impacto y comunicación del afiche presentado*.

4. *Material presentado*: primera situación: tres afiches resueltos con textos únicamente; segunda situación: un afiche resuelto con imagen y textos. Los afiches fueron presentados en escala reducida al tamaño real de calle.

5. *Análisis e interpretación de resultados*: de esta sesión de grupo se capturó un rango de impresiones y observaciones del tema, que se interpretó a la luz de la hipótesis y objetivos del Proyecto de Investigación Imagen y Conducta 2.

Entre las principales observaciones, se destacaron las siguientes:

- *En cuanto a los aspectos de forma, color, tamaño y estética de la imagen y del texto del afiche observado*: se expresaron críticas reclamando mayor contraste entre figura y fondo y uso de colores más intensos. Se reclamó un mayor *impacto* visual desde la sintaxis. Se demandó la incorporación de atributos a la imagen que manifestasen mayor preocupación o evidencia de preocupación en el personaje que aparece. Un modelo más orientado en torno a lo negativo como apariencia externa (cansancio, enfermedad, ansiedad) que a lo saludable, como forma de llamar la atención. En algunos momentos se hizo referencia al *impacto* del afiche como objeto en la vía pública factible de aparecer como una señal de “disco PARE”.
- *En cuanto a los procesos de identificación personal y movilización afectiva y cognitiva*: se inició la reunión con el aporte de opiniones donde destacaban reiteradamente que, básicamente, no se sentían identificados con el modelo gráfico del afiche (“se trataba de un gordito bonachón, como de campo...”). Los participantes recomendaron una imagen de hombre de ciudad (“con corbata...”), agobiado por las tensiones.

Finalizando la reunión, se dio lugar a la reflexión personal acerca de todo lo hablado y escuchado. Más allá de las individualidades en torno a lo planteado, se coincidió en que el afiche intentaba positivamente sugerir un cambio de conducta. Se valoró el fin del mensaje y se recapacitó sobre la dificultad real de

modificar hábitos conductuales que se practican cotidianamente, para cambiar o incorporar nuevos, aun reconociendo los riesgos o los beneficios para la salud.

Síntesis de la información cualitativa obtenida

Se sugirió que los afiches presentaran:

- Mayor contraste, figura y fondo
- Colores más intensos.
- Atributos físicos de la imagen con mayor carga de preocupación o evidencia de alguna problemática.
- Mayor impacto visual.
- Modelo más orientado a lo negativo como apariencia externa que a lo saludable (para provocar impacto).
- Cambio de modelo gráfico exhibido, porque no se existía identificación con el presentado.
- Una imagen de hombre de ciudad agobiado por las tensiones. Una vez conocida la información obtenida de la 1ª Evaluación, el equipo de Diseño Gráfico responsable del Programa de Prevención de Riesgos Cardiovasculares procedió a efectuar las modificaciones pertinentes en los afiches callejeros del Programa antes de ser implementados, en coherencia con los objetivos e intereses institucionales.



2ª EVALUACIÓN, POSTERIOR A SU IMPLEMENTACIÓN

Medición cuantitativa

Técnica seleccionada: encuesta

Luego de producir las modificaciones correspondientes al Diseño Gráfico de las piezas, se llegó a la implementación en la vía pública de los afiches callejeros del Programa de Prevención de Riesgos Cardiovasculares. Esta implementación se realizó en dos etapas:

1ª Etapa de implementación



En una primera instancia aparecieron en la calle los afiches sólo de texto, en forma única y simultánea, durante tres días.

2ª Etapa de implementación

(Ver imágenes en página siguiente)

En esta etapa fueron reemplazados por los afiches que combinaban imagen y texto, única y simultáneamente. Se expusieron en la vía pública por espacio de siete días.

Esta campaña estuvo exhibida en la vía pública diez días.

Una vez terminado el plazo, se dejó pasar un tiempo aproximado de recordación, de 7 días.

Finalmente el equipo de investigación produjo la 2ª Evaluación de los afiches callejeros en la instancia posterior a su implementación. La información obtenida por la técnica cualitativa de focus group no fue generalizada a toda la población afectada. Por lo tanto este estudio fue complementado y completado por una técnica cuantitativa, para medir en qué grado los datos aportados por el focus group, y formados durante el contacto con un pequeño grupo representativo de una población, podían o no extenderse a la población en general.



- Estimar asociación mensaje-institución de salud emisora.
- Relevar opiniones prevalecientes sobre el afiche.
- Indagar criterios particulares de valoración gráfica.
- Investigar recordación de los afiches del programa en estudio.
- Determinar nivel de impacto sobre las conductas.

Los datos obtenidos por la encuesta fueron procesados y visualizados en quince gráficos. Se seleccionó los más relevantes al estudio propuesto.

(Ver cuadros en página siguiente)



RESULTADOS PARCIALES OBTENIDOS

Del análisis e interpretación de los datos relevados se llegó a los siguientes resultados parciales en relación al afiche:

1. Se consolida como estrategia vigente de comunicación visual en general

El afiche, también llamado cartel o póster, en el marco de las disciplinas visuales, se sitúa en el campo del Diseño de Comunicación Visual. Como expresión pública, forma parte de nuestra estética cotidiana.

La explosión de nuevas tecnologías ha desatado una opinión casi generalizada que sostiene la idea de que el afiche no tiene grandes posibilidades de sobrevivir en nuestros tiempos. Sin embargo, aunque los avances mediáticos son importantes, el afiche se sigue consolidando como estrategia vigente de comunicación visual en general. Hasta el momento, se puede reivindicar su continuidad y desarrollo.

2. Se presenta como una estrategia de comunicación válida en el área de salud

El afiche callejero reivindica su continuidad y desarrollo como estrategia visual vigente de comunicación visual en lo general y también en lo particular, es decir, se presenta como una estrategia de comunicación visual válida y eficaz para la promoción de cambios de conductas sociales (reafirmando lo determinado en el proyecto Imagen y Conducta 1).

Las comunicaciones visuales son elementos esenciales en la promoción de todo proceso de cambio, pero no pueden generar el cambio por sí mismas. Por tanto es necesario que el afiche sea acompañado por otros canales y soportes para lograr una mayor eficacia comunicacional.

Si, por otra parte, se espera que los diseñadores se encarguen de facilitar las comunicaciones humanas

La propuesta de estudio especialmente preparada para OSEP, para la medición a través de encuesta de los afiches implementados, fue la siguiente:

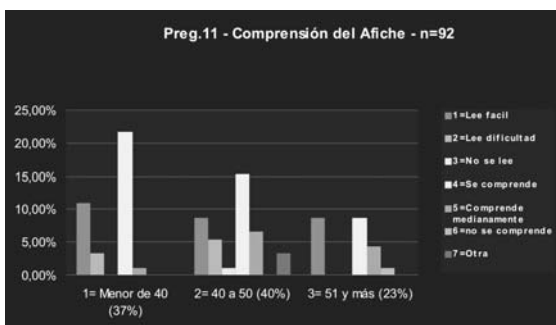
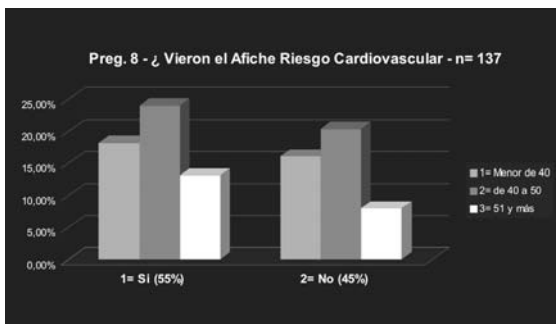
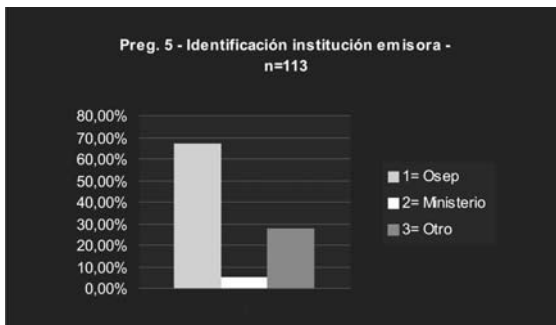
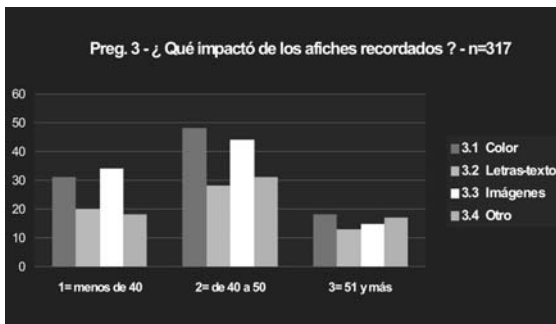
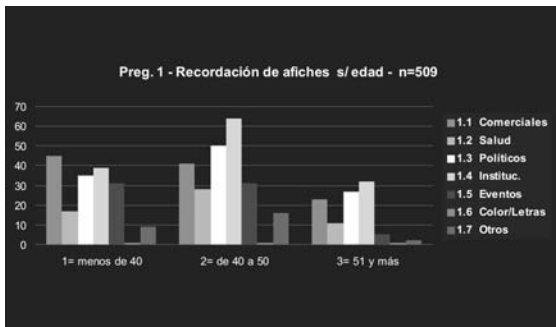
- *Método:* se determinó aplicar un abordaje cuali-cuantitativo, a través de la administración de cuestionarios semiestructurados a una muestra de la población objetiva, en puntos estratégicos de la ciudad de Mendoza, capital. Dicha muestra fue de 300 casos, segmentados por sexo, edad, nivel socio-económico y condición de afiliado o no a una obra social.

A tales efectos y haciendo foco solamente en la comunicación gráfica de los afiches callejeros de esta campaña, la propuesta de estudio presentó los siguientes *objetivos generales*:

- Conocer recordación espontánea de afiches callejeros en general.
- Localizar relación mensaje-emisor.
- Detectar criterios generales de valoración de afiches observados.
- Identificar lugares claves de visibilidad.

Los *objetivos específicos* fueron:

- Analizar recordación de afiches callejeros sobre salud, en particular.



dirigidas a cambiar las actitudes del público en relación con la salud y otras preocupaciones sociales, es evidente que el objetivo fundamental de trabajo, en lugar de ser la producción material de piezas de comunicación visual, debe centrarse en el *impacto* que esas comunicaciones pueden tener en “*las actitudes, el conocimiento y el comportamiento de la gente. Por lo tanto las comunicaciones visuales deben ser vistas como un medio entre las situaciones existentes, las situaciones deseadas y la gente afectada*” (Frascara, 1997).

Como se ha expresado anteriormente y también en el proyecto Imagen y Conducta 1, es evidente que las comunicaciones visuales por sí mismas no son capaces de generar cambios significativos en la sociedad; si se persigue un cambio, su realización requerirá acciones a través de un frente amplio, que incluye decisiones administrativas, económicas, de desarrollo, de legislación y esfuerzos de implementación, es decir, el deseo conjunto del público, la industria y el gobierno de participar en el esfuerzo.

Ésta es la razón por la que el Diseño como disciplina, debe estar involucrado en la totalidad de los procesos; así se sabrá cuándo las comunicaciones visuales pueden ayudar y cuándo será necesario algo más para alcanzar los objetivos deseados.

3. Es factible de ser evaluado a través de mediciones cuantitativas y cualitativas, en sus aspectos funcionales, operativos y de impacto sobre la gente, en el corto, mediano y largo plazo

En los datos obtenidos, los afiches callejeros correspondientes al Programa de Prevención de Factores de Riesgos Cardiovasculares han sido evaluados en sus instancias anterior y posterior a la implementación en el medio mendocino a través de mediciones sistemáticas cualitativas y cuantitativas, respectivamente.

Estas mediciones han determinado en una primera aproximación, la eficacia de las soluciones gráficas desarrolladas e implementadas, en cuanto a los signos gráficos seleccionados, organizados y presentados en los afiches.

4. El color y la imagen son los elementos gráficos de mayor incidencia en el impacto visual

El afiche es la expresión más original y genuina de la imagen. De hecho representa una de las partes más importantes de la *civilización de la imagen*. Es un hecho indiscutible que lo que se fija en las cabezas de los individuos, son las imágenes.

El afiche, como todo medio impreso, es un *mensaje espacial*. Se extiende sobre la superficie del soporte donde se inscribe: las dos dimensiones del plano que se leen en el espacio simultáneamente. El afiche es instantáneo, no discursivo. Lo que determina realmente su funcionamiento es la fuerza de la imagen y el color.

Casi siempre la imagen y el texto coexisten de diversas formas en el mensaje gráfico. Pero en esta coexistencia predomina, como se ha observado, el poder de la imagen y el color sobre el texto. Se dice que “*una imagen vale más que mil palabras*”, reafirmando lo que se observa en el gráfico estadístico correspondiente.

El texto aparece generalmente como un complemento informativo del mensaje principal, que es soportado mayoritariamente por la imagen. El texto tiene carácter lineal porque se da en el tiempo; esto determina la característica de sucesión irreversible de los sonidos articulados. La imagen, en cambio, es de lectura instantánea.

Las imágenes no son todas iguales. Dependen del número y complejidad de los elementos que las componen. Abraham Moles desarrolló una escala de niveles de iconicidad (referida al nivel de semejanza entre una imagen y su referente real). Una imagen que posee un alto contenido de información (elementos que la forman), comunica indefinidamente un espectro impredecible de mensajes, determinando el carácter polisémico de la misma y la necesidad de “anclar” su significado, con la mediación del texto. En forma inversa, cuanto menor sea el número y complejidad de sus componentes, se tenderá a la monosemia, haciendo menos forzosa la intervención del texto.

La imagen es fundamentalmente “forma”. Mientras la forma permanece siempre inteligible por sí misma, el color incorpora una mayor fuerza de veracidad o le puede añadir vistosidad y brillantez a las imágenes. Considerar el color como determinante de la forma, significa que no son mutuamente independientes, ni elementos que sumamos en la percepción de los mensajes. La forma y el color nos capacitan para distinguir una cosa de otra. Si bien la forma es un medio de comunicación eficaz, en la medida que suministra una gran variedad de imágenes claramente discernibles, el color es un medio de comunicación que tiene un impacto expresivo superior (Quiroga, 2001).

La producción e interpretación creativa del color y la imagen son elementos gráficos de gran potencialidad y deben ser desarrollados con especial atención en todo mensaje gráfico y en particular en el afiche callejero. El color y la imagen que se define por contraste con el fondo, es lo primero que atrapa la mirada y resuelve la atención. La selección de los elementos visuales que definen el color y la imagen con la mayor economía de recursos, sometándose al con-

tenido del mensaje, redundó, en los afiches observados, en eficacia comunicacional.

Ese poder de la imagen en particular proviene de la naturaleza representacional, y de la capacidad mostrativa y carismática de la misma.

Según los datos obtenidos, se recomienda evitar la profusión de texto, que debe ser lo más escueto posible y bien legible.

Desde otro punto de vista, en un mundo cada vez más mediatizado, la población hace más caso al periodista que al intelectual, es decir *a la imagen que a la letra*, y *a la velocidad que al pensamiento*. Es preciso tener en cuenta este cambio de situación de la época actual, que a muchos des-sitúa y que obliga a una modificación de las relaciones con la sociedad y sus nuevas modalidades de información y de comunicación en general, y también en la comunicación visual en particular (Follari, 2004).

5. Los afiches evaluados del Programa de Prevención y Promoción de Factores de Riesgos Cardiovasculares, han sido “leídos y comprendidos” por el público receptor

Los afiches específicos sobre prevención de riesgo cardiovascular fueron *vistos* por casi la mitad de los entrevistados (137 personas).

Nos estamos refiriendo a la capacidad del mensaje para captar la atención, incitar a su lectura y facilitarla, mantener vivo el interés y permanecer en la memoria del receptor durante el tiempo requerido por los objetivos específicos del mensaje. Las capacidades dominantes tienen que ver con: visibilidad, legibilidad, orden, adecuación, comprensión, interés, atención. Estas son capacidades de vital importancia, pues el afiche intenta suministrar una información que nadie le ha pedido y que por lo general no a *todos* importa. El mantenimiento del “contacto” con el público receptor no está garantizado, y deben apuntalarlo las propiedades gráficas del mensaje en relación directa con su percepción visual.

La actividad perceptual de estímulos visuales, en este caso los afiches de salud, como cualquier proceso conductual, resulta de la interacción de factores extrínsecos u objetivos, e intrínsecos o subjetivos de las personas receptoras o intérpretes. La experiencia pasada, la emoción, las motivaciones, las actitudes, son variables intervinientes que determinan qué se percibe y cómo se percibe.

La actividad perceptual es, según la Teoría de la Gestalt ⁵:

- *Estructural*: no responde a estímulos aislados sino a todos unificados.

- *Flexible*: los mismos elementos sensoriales pueden dar lugar, objetivamente, a distintas organizaciones transitorias.
- *Transportable*: el todo posee independencia con respecto a las partes que lo constituyen. Pueden variar los elementos sin que se altere la estructura.
- *Selectiva*: es sobre todo esto. Desde un punto de vista objetivo y general, podemos decir que el ser psíquico tiene un campo de atención limitado y por lo tanto no le es posible responder a todos los factores estimulantes, imponiéndose los mejor estructurados (Quiroga, 2001). El carácter selectivo de la percepción se convierte en barrera de las comunicaciones que no son del interés del público.
- *Sintética*: la síntesis de elementos visuales no es nada más que la resultante del principio de *simplicidad* —conclusión primera de la Teoría de la Gestalt—, materializado en una forma visual. Simplicidad no quiere decir elementalidad, sino ordenamiento basado en la comprensión de lo esencial, a lo cual todo lo demás debe subordinarse. Así, “(...) la tarea permanente del diseñador reside en producir signos icónicos o simbólicos de forma tal que los destinatarios capten, de la manera más simple y rápida posible, el contenido intrínseco de los mensajes. La capacidad comunicativa de esos signos dependerá de su simplicidad, porque es la única cualidad que los recorta entre la complejidad de estímulos que pululan en el campo visual y les permite comunicar la noción convenida en un mínimo de espacio y de tiempo” (González Ruiz, 1994).

En este sentido podemos decir, según los gráficos observados, que los afiches evaluados son mensajes gráficos capaces de “atraer la mirada, fijar la atención en el mensaje y retenerla en detrimento de todos los demás estímulos que compiten con él en su entorno visual”, para persuadir o convencer, y así dejar rastro en la memoria visual del receptor que de algún modo lo influya y desencadene en él la reacción o respuesta positiva que el diseñador y la institución pretenden (Moles y Costa, 1999).

Recordemos que el Diseño Gráfico es *diseño de comunicación*. Es decir que la razón de toda pieza gráfica es establecer un *diálogo* con su receptor; diálogo que se genera primeramente entre el mensaje y el ojo, para luego integrarse al conocimiento, a la conducta y a la memoria del público receptor o intérprete.

El lenguaje gráfico utilizado, en los afiches medidos (imágenes, texto y color) ha sido eficaz, según las mediciones realizadas, en cuanto a la selección como a la organización de los signos visuales utilizados.

La estrategia fundamental del afiche es la *repetición* del mensaje básico, la insistencia para la reimpregnación en la mente del receptor, para crear el efec-

to acumulativo en la memoria o para reactivar los mensajes que en ella se hayan depositado. Esta estrategia de repetición exige *renovación*, pues el mismo mensaje repetido en exceso crea habituación, que es lo contrario de sorpresa y de información, con lo que el afiche pierde su capacidad de interesar. Por lo dicho y expresado “*el mensaje debe ser renovado, una vez consumido*” (Ibid.).

6. Es un soporte de identidad institucional relevante

La identidad, y específicamente la identidad visual, constituyen una de las formas más antiguas de la expresión del hombre.

El crecimiento protagónico del Sujeto Social ha promovido la problemática de la *identidad institucional* como género comunicacional de la época. Como una de las estrategias fundamentales de comunicación, es aplicada de forma creciente y activa por las empresas, organizaciones e institucionales de todo tipo.

El diseño de identidad corporativa incluye desde la creación de los signos de identidad —alfabéticos, icónicos, cromáticos—, hasta la normalización estricta de su uso en el vasto campo de soportes y canales de difusión. De la gráfica hasta la indumentaria del personal, de la arquitectura hasta las relaciones humanas y estilos de comunicación verbal, todos los medios corporativos materiales y humanos se convierten en portavoces de la identidad institucional. Son “*canales de imagen*” (Chaves, 1994).

Los afiches callejeros del Programa de Prevención y Promoción de Factores de Riesgos Cardiovasculares se han constituido en “canal de imagen”, permitiendo de esta forma *posicionar y potenciar* el discurso de identidad de la institución OSEP en el medio local. Se da lugar a la transmisión de los atributos generales y específicos de la Institución a través de la selección, la presentación y organización del lenguaje gráfico en los afiches implementados.

La identidad corporativa de OSEP, gracias a su aplicación sistemática y a su difusión por todos los medios técnicos, ha generado la presencia de una imagen visual como sistema mnemotécnico, que acaba por inducir una imagen mental por asociación, de los diferentes discursos de la institución, unificados a partir de un verdadero *sistema de identidad*.

El “estilo personal”, el “tono”, o “carácter” del mensaje gráfico, hacen reconocible la presencia del emisor, “su timbre de voz” —en este caso OSEP—, confirmando el vínculo que el público receptor entabla con él y haciendo más eficaz la propia comunicación.

CONCLUSIÓN

En la medida en que la comunicación de un producto de diseño es el efecto de la interpretación de un discurso gráfico por parte de un público receptor, se recomienda como paso indispensable, hasta el momento y a través de este estudio, *evaluar* la calidad de dicho producto, en las instancias anterior y posterior a su implementación, mediante técnicas cuantitativas y cualitativas que en forma complementaria permitan medir los impactos funcionales, operativos y culturales de los afiches, en sus contextos y en su efecto sobre la gente. De esta forma se puede analizar e interpretar si efectivamente el problema que aborda el producto gráfico se reduce o no, y en qué medida lo hace.

En estos momentos de la investigación, se está elaborando la *grilla de evaluación* que permitirá orientar las mediciones respectivas, con las técnicas adecuadas, para ser transferidas en las instancias de evaluación anterior y posterior a la implementación de las piezas gráficas.

NOTAS

- ¹ La calidad gráfica consiste "... *en entender al destinatario del mensaje: su capacidad de esfuerzo, su disponibilidad temporal, su cultura de base*" (Costa, 1998). Actualmente *evaluación y calidad* son dos términos inseparables. La calidad pone énfasis en el cumplimiento de los objetivos de la pieza gráfica y la satisfacción de las necesidades del público receptor en relación a lo propuesto en el tiempo propuesto.
- ² **Equipo de Investigación:** **Directora:** Viviana Zani. **Codirectora:** Claudia Zoyoza. **Integrantes:** Diana David, Laura Dufour, Claudia Cabut. **Graduados:** María Belén Copello, Elsa Benito, Mariela Tenutta. **Alumnos:** Mariana Marí Kaul, Cecilia Monllor.
- ³ Según Enel, el cartel cultural es un cartel generalmente de *micromedio* que se dirige a iniciados (aficionados a la música culta, el teatro, etc.), es decir, a un público dotado de una cierta cultura artística, del que hay que esperar que comprenda el mensaje que se le quiere transmitir. En el cartel cultural, agrega, la función informativa aventaja a la función económica pura. Hablar en este caso de micromedio es más propio, pero se considera que no basta, en la medida que algunos carteles utilizan técnicas de persuasión para atraer al público, utilizados por afiches de propaganda y publicitarios o de *macromedio*.
- ⁴ Decimos "validación gráfica para diferenciarla de alguna manera de la 2ª Evaluación. La 1ª Evaluación, al producirse *antes* de su implementación, permite corregir y mejorar la pieza gráfica con los

datos e información obtenida de la evaluación efectuada y de esta forma las deficiencias a nivel gráfico detectadas pueden ser superadas para la implementación en el medio local. En la 2ª evaluación esa posibilidad no la presenta por lo menos en forma inmediata y en el problema gráfico específico. Los datos e información obtenidos de esta última evaluación, después de su implementación, sirven para mejorar las piezas de Diseño Gráfico a producir en un futuro. Ambas evaluaciones nos permiten conocer, además, el impacto a nivel de efecto sobre la gente.

- ⁵ La escuela psicológica que ha influido más profundamente al Diseño Gráfico es la que se conoce como *Gestalttheorie o teoría de la forma*. Es una teoría estructural de la percepción en la cual un sistema dado se considera tan importante como cada una de sus partes, mientras que las características y las funciones de sus componentes dependen del contexto general. En la teoría de la información una Gestalt es "*un mensaje que aparece al observador como no siendo el resultado del azar*" (Costa, 1998).

BIBLIOGRAFÍA

- AAKER, David y DAY, George, *Investigación de Mercados*, McGraw-Hill, México, 1989.
- BARTHES, Roland, *La Aventura Semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.
- BERMÚDEZ, Xavier, "Un soporte visual siempre vigente. Diez reflexiones acerca del cartel", en *Tipografía N° 48*, Año XV, Buenos Aires, 2001.
- CEES DE JONG y otros, *Manual de Imagen Corporativa*, G.G., Barcelona, 1991.
- COSTA, Joan, *La Esquemática*, Paidós, Barcelona, 1998.
- _____ *La Imagen Global*, Enciclopedia de Diseño, Barcelona, 1998.
- _____ *La Comunicación en acción. Informe sobre la nueva cultura de la gestión*, Paidós, Barcelona, 1999.
- CHAVES, Norberto, "Pequeña teoría del cartel", Parte I, en *Tipografía N° 7*, Buenos Aires, 1989.
- _____ "Pequeña teoría del cartel", Parte II, en *Tipografía N° 8*. Buenos Aires, 1989.
- _____ *La imagen Corporativa*, GG Diseño, Barcelona, 1994.
- ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona, 1985.
- ENEL, François, *El cartel, lenguajes, funciones, retórica*, Torres, Valencia, 1974.
- FRASCARA, Jorge, *Diseño y Comunicación Visual*, Infinito, Buenos Aires, 1996.
- _____ *Diseño Gráfico para la Gente*, Infinito, Buenos Aires, 1997.

- _____ *El poder de la Imagen*, Infinito, Buenos Aires, 1999.
- _____ “La desmaterialización del Diseño”, en *Tipográfica* N° 50, pp. 18-25. Buenos Aires, 2001.
- GONZÁLEZ RUIZ, Guillermo, *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*, Emecé, Buenos Aires, 1994.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la Opinión Pública*, Gustavo Gili, México, 1986.
- MOLES, Abraham, *El afiche en la sociedad urbana*, Paidós, Buenos Aires, 1976.
- _____ y COSTA, Joan, *Publicidad y Diseño*. Infinito, Buenos Aires, 1999.
- _____ y COSTA, Joan, *Imagen Didáctica*, Enciclopedia de Diseño, Barcelona, 1991.
- _____ y JANISZEWSKI, L., *Grafismo funcional*, Enciclopedia de Diseño, Barcelona, 1992.
- NIEVA, María del Valle; CÁNOVAS, Laura; ZANI, Viviana y otros, *El póster Científico. Un sistema gráfico para la comunicación*, EDIUNC, Mendoza. 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders, *La Ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.
- QUIROGA, Blanca, *Psicología y Semiología aplicada al Diseño Gráfico*, EDIUNC, Mendoza, 1995.
- _____ *Léxico de Diseño*, Mendoza, EDIUNC, 2001.
- ROLANDO, Carlos y MEMELSDORFF, *Diseño: empresa e imagen*. Folio, Barcelona, 1985.
- RUSSELL, J. Thomas y LANE, W. Ronald, *Otto Kleppner Publicidad*, Prentice Hall Hispanoamericana, S.A. México. 1993.
- SARMIENTO, Alicia; ZANI, Viviana; DUFOUR, Laura; JARDEL, Víctor; GALLAR, Susana; DEVITA, Claudia; CÍCERO, Alejandra; YÁÑEZ, Sebastián; LIZARDEZ, Verónica. *Imagen & Conducta. Función operativa de las imágenes sobre las conductas sociales. San Martín como modelo frente a la crisis de valores*. Informe final de Investigación, FAD, SeCyT. UNCuyo, 1998.
- SEXE, Néstor, *diseño.com*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- VALL, Joseph, *La imagen de marca de los países*, Mc.Graw-Hill Management, Madrid, 1992.
- VERÓN, Eliseo, *La Semiosis Social*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- WAINERMAN, Catalina, *Escalas de Medición en Ciencias Sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- <http://www.osep.mendoza.gov.ar/institucional/directivos>. Html, 02/03/2004.

María del Carmen Porras
Edgardo Castro

Paradojas de la creatividad

*Un enfoque interdisciplinario desde la psicología y el
diseño gráfico, a partir de afiches para promocionar
una muestra de arte mendocina*

La intención del artículo es establecer una interacción entre imágenes y pensamiento, para intentar comprender, desde distintos puntos de vista, la naturaleza de la creatividad. Surge dentro del marco de la investigación titulada "Detección y comparación de características psicológicas comunes entre los aspirantes a ingresar en la carrera de Diseño Industrial y los egresados de la misma, con el propósito de evitar la deserción", aprobado por la Secyt. Uno de los objetivos de dicha investigación es detectar las habilidades que identifiquen al diseñador, entre las cuales la creatividad aparece de modo privilegiado.

Psicoanalista, miembro adherente de la Asociación Psicoanalítica Argentina y de la International Psychoanalytical Association. Profesora titular de *Psicología Aplicada al Diseño*, en la FAD, UNCuyo, Mendoza. Creadora y coordinadora de los *Cursos de Confrontación Vocacional* para aspirantes a la carrera de Diseño Industrial de dicha institución. Docente investigador. Actualmente investiga las posibles causas de la deserción en la carrera de Diseño Industrial, desde el punto de vista psicológico. Autora de diversos artículos sobre creatividad en diseño y sobre la incidencia de los factores emocionales y las significaciones en la percepción, presentados en congresos nacionales y latinoamericanos.

Diseñador Industrial especializado en Gráfica. Fue director de la carrera de Diseño de 1992 a 1998. Actualmente es Profesor Titular de *Diseño Gráfico Final* en la FAD. Ha cursado estudios de posgrado en Comunicación y Educación y en Diseño Multimedial. Participa en proyectos de investigación. Es integrante del Grupo Grappo, que busca revalorizar la cultura, los valores regionales y la memoria histórica mediante la innovación y la experimentación en el afiche.

INTRODUCCIÓN

En la investigación “Detección y comparación de características psicológicas comunes entre los aspirantes a ingresar en la carrera de Diseño Industrial y los egresados de la misma, con el propósito de evitar la deserción”, que da origen al presente artículo, partimos de una postura epistemológica que jerarquiza la pluricausalidad y el abordaje interdisciplinario del problema; por ello no desconocemos la importancia de los factores socioeconómicos y pedagógicos que inciden en la deserción. Sin embargo, en esta etapa, nuestro objetivo consistía en estudiar las características psicológicas de los alumnos. Esto implicó detectar aquellas características que resultasen favorecedoras —y aquellas que no— para la adquisición de los conocimientos que se imparten en la Universidad.

Los sujetos de la investigación fueron alumnos en el tránsito desde la inscripción hasta el final de la carrera. Se realizó el seguimiento de 1.044 aspirantes, correspondientes a las cohortes 1991, 1992 y 1995 de la Carrera de Diseño de la Facultad de Artes.

Se trabajó con el material obtenido en tres momentos del trayecto por la carrera: en los cursos de confrontación vocacional, en cada uno de los exámenes y en el desempeño en la última materia, Diseño Final.

En los cursos de confrontación vocacional se había estudiado con reactivos psicológicos a los aspirantes a ingresar, mediante cuatro instrumentos elaborados especialmente para esta etapa: un cuestionario vocacional, un cuestionario de intereses profesionales específicos para diseño industrial, las pruebas de creatividad y una técnica proyectiva gráfica “Visión de futuro”. Tales instrumentos permitieron análisis cualitativos y cuantitativos. Después se realizó el seguimiento de cada alumno en el transcurso de sus estudios registrando las notas obtenidas en cada materia. Por último, se exploró —mediante una evaluación cualitativa— a los alumnos que llegaron a la última materia de la carrera que los habilita específicamente para el ejercicio profesional.

La determinación de los factores asociados al éxito o fracaso de los estudiantes de Diseño se efectuó procesando todos los datos obtenidos, mediante análisis factorial de correspondencias.

La finalidad fue la de determinar —a partir de la comparación de los grupos constituidos por los jóvenes que se reciben, los que prolongan varios años el cursado y los que abandonan— **algunas características de personalidad** necesarias para lograr un **buen rendimiento en el cursado**, así como aquéllas que resultan perturbadoras para el mismo fin.

De esta manera se ha detectado que es posible realizar un diagnóstico con un buen nivel predictivo del éxito en la carrera, a través de la interpretación de indicadores aportados por los instrumentos estudiados. Se encontró en los alumnos que se recibieron ciertos rasgos de personalidad que son necesarios para completar toda tarea que requiera esfuerzo sostenido. Se diferencian notablemente de ciertos rasgos encontrados en los que prolongan varios años el cursado o abandonan, en los que se puede inferir que pueden estar realizando elecciones conflictivas, inmaduras, desajustadas, pseudoelecciones o que se encuentran francamente desorientados.

LA CREATIVIDAD: UNA DE LAS HABILIDADES QUE IDENTIFICAN AL DISEÑADOR

Para los propósitos del presente trabajo nos centraremos en una de los rasgos de personalidad, traducido en habilidad, que caracteriza al diseñador. Se trata de la *creatividad*.

Es preciso, en primer término, reflexionar acerca de la naturaleza de esta habilidad, ya que la palabra “creatividad” tiene actualmente un marcado carácter polisémico que ha provocado un empobrecimiento conceptual; tanto, que algunos diseñadores han decidido no emplearla más en sus publicaciones para evitar malentendidos. Por ejemplo, desde el uso “vulgarizado” se utiliza este concepto con una connotación predominantemente positiva. Así, “creatividad” equivaldría a productividad, espontaneidad, ingenio, imaginación, originalidad, flexibilidad. De esta forma se desestima, se ignora o se niega el complejo y conflictivo proceso que requiere la creación.

LA CREATIVIDAD DESDE LA MIRADA DE UN ALUMNO EN SU ÚLTIMO TRABAJO CURRICULAR

Presentaremos a continuación el análisis de una experiencia realizada por un joven, Daniel Donnet, para su trabajo de tesina de la carrera de Diseño Gráfico. Esta propuesta nos pareció muy interesante porque la elocuencia de las imágenes da cuenta de algunos

aspectos del **trabajo psíquico de la creación**, desvalorizados por la concepción superficial de creatividad.

El tema de la tesina fue la “Promoción de un festival de arte joven”. Se trata de la propuesta de un “creativo”, que ha experimentado en sí mismo los avatares del proceso de creación, cuyo objetivo fue dar a conocer las obras de otros profesionales que se aventuran en análogos desafíos: los artistas.

Donnet parte de la detección de un problema: a pesar de que existe en Mendoza una actividad artística rica, variada y de muy buena calidad, ésta no logra llegar a un público amplio, según se desprende de una encuesta realizada por la Subsecretaría de Cultura de Mendoza, en la que se advierte que los eventos culturales no mueven gran cantidad de personas. Es siempre el mismo público el que aprovecha habitualmente estas manifestaciones. Del grupo de los que nunca asisten, la mayoría expresa, en dicha encuesta, que le gustaría hacerlo, pero que no logran acceder a la información sobre los eventos; otros dicen que no han incorporado el hábito de concurrir, aunque no se explican el motivo de su conducta. Los que sí asisten, coinciden en que los espectáculos mendocinos son, en general, de excelente calidad y que los aprecian con poca frecuencia.

Esta situación perjudica tanto al artista —que se ve así frustrado en un paso esencial del proceso creativo, como es llegar a otras personas con su obra—, como al público, que termina privado de ese encuentro con la obra de arte, encuentro tan necesario para el bienestar humano.

El autor se propuso solucionar fallas en los mecanismos de difusión y hallar, a través de esta campaña de afiches, algunos medios eficaces para un encuentro satisfactorio entre el artista y el público.

Al realizar el análisis de antecedentes en piezas de promoción de eventos artísticos (afiches, programas de actividades, marcas, etc.), observó que frecuentemente se usan dos recursos: mostrar parte de lo que se verá en el evento (o sea, una obra terminada), o bien utilizar el instrumento más representativo de la actividad a promocionar. También encuentra piezas con exceso de información, lo que dificulta la transmisión del mensaje.

Considera que en dichas piezas hay escasa innovación desde un punto de vista retórico. Los conceptos utilizados en la comunicación son predecibles, se agotan en lo denotativo, es decir, se quedan en la significación primaria del signo y no se enriquecen con nuevas significaciones. Por el contrario, él quiere lograr una campaña persuasiva, simple —para que sea entendida por un público amplio— y original, para que “atrape” al receptor. Teniendo en cuenta muy especialmente al público “joven” al que se dirige, el autor de la

campaña consideró importante alejarse decididamente del carácter solemne, formal, distante, “almidonado”, que se asocia generalmente a las muestras culturales.

IMÁGENES DE LA CAMPAÑA

El eje de la campaña no es el artista como un ser excepcional y distante. Se lo rescata, en cambio, en sus facetas compartidas con todas las personas, como niño y como trabajador. Además, el público es concebido y apelado como un artista en potencia al que se quiere movilizar.

Donnet descarta la posibilidad de utilizar la reproducción de una obra terminada. Selecciona, en cambio, para los afiches, imágenes de los instrumentos representativos de cada actividad, tratando que sea el elemento más simple, característico, universal y arcaico de cada una de ellas. De esta manera, elige para la danza, zapatillas de baile; para la pintura, el pincel; para la música, un redoblante; para la literatura, el lápiz y para el teatro una hoja de papel: el guión. Todos estos elementos tienen la sorprendente particularidad de estar gastados, deteriorados, arrugados, con la intención de connotar el largo y accidentado camino recorrido. Las imágenes se refuerzan con palabras que dan cuenta de estados emocionales por los que pasa el creador hasta llegar a terminar una obra y disponerse a presentarla: “inspiración”, “adrenalina”, “nervios”, “impaciencia”, “ensayos”, “para mostrarte lo mejor de nuestro arte”.

EL PROCESO CREATIVO ENCAUZADO EN UN PROYECTO DE DISEÑO, SEGÚN EL PUNTO DE VISTA PEDAGÓGICO DE LA ASIGNATURA “DISEÑO GRÁFICO FINAL”

Desde el punto de vista del proceso proyectual, la tesina que estamos analizando ha sido desarrollada con una metodología establecida en la cátedra Diseño Gráfico Final, que en líneas generales participa de los criterios comunes a los cursos de enseñanza del diseño, pero que cuenta con algunos aspectos particulares.

Este método de trabajo ha sido definido sobre los siguientes ejes:

- Posibilitar que el proyecto final de la carrera funcione como una experiencia integradora de los conocimientos adquiridos en el proceso de la formación universitaria.
- Lograr una propuesta individual, con un enfoque novedoso, inédito, para resolver un problema de comunicación que responda a parámetros de la realidad.
- Estimular el desarrollo de la autonomía del alumno, particularmente en la toma de decisiones, ya que se

trata de una de las mayores dificultades detectadas en sucesivas cohortes de los alumnos que cursan Diseño Gráfico Final.

Esta metodología proyectual se basa en la articulación de dos procesos consecutivos. El primero consiste en proponer al alumno una serie de tareas pautadas. A partir de éstas, el alumno define el problema, caracteriza al *emisor*, al *receptor*, al *contexto* o *escenario de la comunicación* y realiza un análisis de los antecedentes. Esta última instancia se desarrolla en forma grupal, con el objetivo de estimular el intercambio y la confrontación de ideas entre el grupo de estudiantes.

Este proceso objetivo requiere principalmente responsabilidad y actitud indagadora, de búsqueda y habilidad para la solución de problemas. Generalmente, esta etapa no presenta mayores inconvenientes. Si las tareas están claramente pautadas, la mayoría de los alumnos se sienten cómodos y contenidos en su ejecución.

El segundo proceso implica la generación, selección y evaluación de alternativas. A partir de allí se realiza la propuesta de los recursos comunicacionales para resolver el proyecto, o sea, se define la “estrategia de comunicación”.

Este proceso se desarrolla en forma individual. Además, como apoyo pedagógico, la cátedra estimula la participación del grupo de estudiantes para generar un ámbito de análisis y discusión.

Se propone a los alumnos que se aboquen a esta tarea con la mayor libertad posible, tratando de registrar todas las ideas que surjan, por más absurdas que parezcan.

En una instancia posterior, se realiza la evaluación desde los parámetros objetivos definidos en las etapas anteriores. Con esta evaluación, se inicia un proceso de retroalimentación en el desarrollo de la tarea.

El recurso retórico utilizado en este proyecto surge del problema mismo, en concordancia con lo que Bob Gill, el prestigioso diseñador inglés sostiene: “*de los propios problemas se pueden sacar sorprendentes y originales soluciones*” (Gill, 1982), lo que ejemplifica con sus propios trabajos.

De alguna manera, el trabajo de la tesina que estamos estudiando nace de un profundo análisis del problema a comunicar. Además de referir el proceso de creación y elaboración artística como un recurso para comunicar el contenido temático del trabajo, está reflejando su propio proceso creativo, a pesar de las innegables diferencias entre la creación artística y la del diseño.

Esta estrategia expresa las vivencias que los estudiantes (y los diseñadores en general) tienen cuando enfrentan la etapa de generación de alternativas de

diseño. La ansiedad y la incertidumbre son emociones que tanto el artista como el diseñador sienten en el proceso creativo. Obviamente, en el caso del diseño, la estructuración racional del proceso proyectual y las definiciones de los aspectos involucrados en el problema acotan y encauzan la tarea.

En el contexto de la investigación de la cual surge este trabajo, se presta especial atención a las instancias académicas que facilitan o entorpecen la fluidez de la evolución de los estudiantes en la carrera. Se ha observado que en el inicio del proceso creativo en el proyecto de diseño, es donde más se manifiestan resistencias y temores. A diferencia de lo que sucede en las etapas más estructuradas del proyecto, esta etapa produce una gran incertidumbre. Hay una tendencia a postergar el bocetado (lo que comúnmente se denomina “temor al papel blanco”); el estudiante en esta instancia se enfrenta con sus inseguridades y es cuando le resulta más dificultosa la autonomía en el ejercicio proyectual. En muchos casos es la etapa en donde se requiere en mayor medida el apoyo de los docentes.

La evaluación de alternativas tiene características similares, en cuanto a las resistencias personales que debe vencer el estudiante para realizar críticas (con cierto grado de objetividad) al trabajo producido, enfrentando frustraciones y superándolas, para tomar decisiones sobre los caminos que tienen mejores posibilidades para cumplir con los objetivos propuestos.

LA CREATIVIDAD DESDE EL PUNTO DE VISTA PSICOLÓGICO

Abordaremos a continuación el enigma de la creatividad en relación con la vida emocional del sujeto, que ha sido estudiado por psicólogos con diferentes teorías de referencia. En este caso, lo vamos a hacer desde el marco teórico del psicoanálisis.

La obra gráfica que estamos analizando da lugar a más de una lectura desde el punto de vista psicológico. Por un lado, Donnet intenta evidenciar aspectos negados del proceso de la creación, como el intenso y fatigoso trabajo que insume la obra. Por otro, hace referencia a los aspectos conflictivos siempre presentes.

Si bien estas reflexiones parten de una obra gráfica que nos remite a la creación artística, en este artículo nos vamos a limitar a hablar de “creación” o “creador” en general (a pesar de las diferencias entre las modalidades de expresión, que deberán ser objeto de otro estudio), ya que, como sostiene Diana Cantis Carlino, es poco concebible una separación entre la actividad no estereotipada, original, ingeniosa de las expresiones plásticas o literarias, y otro tipo de expresiones como las del diseño, las científicas o las técnicas, “por cuanto la actividad subyacente, es decir los procesos conscientes e inconscientes, siguen en esencia la mis-

ma pauta. Si deseamos la incómoda escisión entre ellos es posible abundar en lo caleidoscópico de la creatividad que por supuesto requiere una variedad interdisciplinaria de lecturas. *El Psicoanálisis se incluye privilegiadamente entre ellas*” (Cantis Carlino, 1994: 24).

Consideramos que el diseñador descarta el conocido recurso de utilizar para la promoción de una muestra de arte la imagen de una obra terminada, porque favorecería una relación asimétrica entre artista y público. En esos casos, el artista es colocado en el rol activo y el público en el de receptor pasivo, al que se le ofrece un lenguaje visual ajeno a su experiencia emocional. En cambio, en el caso que estamos analizando, a través de las imágenes se muestra qué lejos está la realidad del artista de la idealización de la que es investido cuando se lo considera como un ser excepcional, admirable, dotado del don de producir belleza con toda naturalidad, o, en otras ocasiones, como una persona entre rara y peligrosa, a cuya obra es preferible no acercarse.

La manera de resolver esta situación de idealización consiste en apelar a un lenguaje visual que invita “al artista que hay en ti”, involucrando de este modo al público, provocando empatía. ¿Cómo logra hacerlo Donnet?

Según nuestro marco teórico, el diseñador logra representar, a través de las imágenes, el supuesto de que todos pueden ser artistas, como cuando niños crearon juegos o como cuando producen sueños. ¿Quién, alguna vez, ya sea hace mucho tiempo o sólo imaginariamente, no ha dibujado, pintado, escrito, bailado, actuado?

En la historia filogenética, el tambor es uno de los primeros instrumentos musicales; también es uno de los primeros juguetes. Del mismo modo, el papel, el lápiz, el pincel, la pintura, las zapatillas son los elementos utilizados para las expresiones artísticas más primitivas.

Sabemos que todo niño expresa plásticamente sus fantasías, a través del juego en todas sus manifestaciones. El juego es una actividad muy importante (y el niño la toma seriamente), ya que permite la elaboración de situaciones externas o internas indispensables para el crecimiento.

Tanto el niño como el artista —explicó Freud en *El creador literario y el fantaseo*— coinciden en varias características: crean un mundo imaginario, lo invisten de intenso afecto, lo concretizan con materiales de la realidad externa y lo mantienen separado de esta realidad.

Cuando el adulto, por su necesaria adecuación al mundo real, deja el juego, aparentemente renunciaría al placer que éste le deparaba. Pero, “no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra” (p. 128): el juego infantil es cambiado por el **fantaseo**

(sueños diurnos, en los que se deja de lado el apuntalamiento en objetos reales).

Las fantasías de los adultos se caracterizan por representar el cumplimiento de deseos insatisfechos de dos orientaciones: ambiciosos o eróticos. En ellas se borran las fronteras del tiempo; el deseo las configura pudiendo imaginar un satisfactorio estado correspondiente al pasado, a raíz de algo presente y proyectarse como un hecho futuro. Son guardadas en la intimidad de la mente, por su carácter infantil o no permitido.

En todo adulto permanece vivo en el inconsciente el niño que fue. Pero no todos los adultos pueden conservar más o menos permeable el acceso a aspectos infantiles de la mente, internarse en ellos y volver a salir. El artista sí puede hacerlo.

En *La interpretación de los sueños*, Freud diferencia la naturaleza psíquica de la persona que “*reflexiona*”, de la que hace “*observación de sí misma*”. Esta última deja fluir sus ocurrencias, sus representaciones involuntarias, en un estado semejante al adormecimiento; éstas pueden mudarse en imágenes visuales y acústicas. Cita a Schiller, quien recomienda al creador que deje fluir las ideas sin que el entendimiento las examine con demasiado rigor y las descarte por insignificantes u osadas; sugiere que las persiga con atención concentrada, permitiéndose contemplarlas por un tiempo. Es posible que combinadas con otras, generen nuevas. Sólo entonces requerirán ser trabajadas conscientemente.

No todos pueden adoptar esa actitud, porque aparecen fuertes resistencias. Una mente creadora retira “*la guardia de las puertas del entendimiento*” (p. 124). La duración de ese delirio momentáneo es lo que distingue al artista pensante del soñador.

La creatividad requiere de un espacio mental abierto, en el que se puedan recuperar los hechos vividos, entre los cuales las vivencias emocionales infantiles son de la mayor importancia.

Potencialmente, todos podemos ser artistas, como cuando éramos niños, como cuando se crean sueños.

La necesidad de expresar grandes cantidades de emoción, tolerarla y dominarla es una fuerza motivadora para toda creación. Algunas personas, como los artistas, mantienen activa la capacidad de exteriorizar emociones primitivas, peligrosas o prohibidas, de manera especial. Es parte del talento, hacerlo sin ser demasiado violento como para producir rechazo. De este modo, el artista aporta imágenes, palabras, proporciona códigos, para que se puedan pensar y elaborar las emociones inconscientes y éste es el servicio que proporciona a las demás personas.

Si bien la capacidad creativa es un rasgo humano, la creación requiere una realización concreta, una puesta en obra (y en esto se diferencia de las producciones psicóticas y de las infantiles). Para poder llegar

a la concretización de la obra, se precisa continuidad, dedicación, entrega. Es preciso dedicar mucho tiempo y trabajo disciplinado, estar atento para responder a las necesidades propias y de las demás personas, sorteando los obstáculos que se van presentando, sin abandonar la tarea. Luego, es imprescindible apropiarse de lo dado, heredarlo para transformarlo en algo nuevo. En este proceso se presentan momentos en que hay que tolerar dudas, incertidumbres, intensas emociones que muchas veces obstaculizan la realización.

Como dice Vasarely: “*La bohemia inspirada pertenece al pasado. La poesía nace de un trabajo agotador, cotidiano y gris con escasos destellos de felices certezas*” (En Joras, 1977: 9).

Por los motivos expuestos —que Donnet tuvo en cuenta conscientemente en la elaboración de su obra—, los elementos figurativos (zapatillas, lápiz, etc.) que aparecen representados en los afiches se encuentran muy gastados. Pero es notable que también estén rotos, emparchados.

Estas características nos hacen pensar en un aspecto subyacente en la creación: la destructividad humana, que es uno de los términos del conflicto entre eros-vida y thánatos-muerte que el artista se atreve a enfrentar.

El psicoanalista argentino Pichon Rivière ha estudiado este aspecto que impulsa el proceso creativo. Dice este autor que el artista parte de un primer período de descubrimiento o encuentro (en su mundo interno o en el mundo externo) de un objeto, que tiene señales de destrucción y necesita de una recreación o una reconstrucción. El objeto fragmentado, disgregado o, tal vez, perdido, es “*reparado por el artista, cada fragmento de ese todo anterior sufre una metamorfosis totalizante, es una nueva forma y permanece a la espera de ser externalizada sobre la pantalla de la tela (o de la obra). Es el triunfo de la vida sobre la muerte, de la salud sobre la locura (...) Así es como lo siniestro se transforma en lo maravilloso, el contenido y la forma recrean una nueva estructura*” (Pichon Rivière, 1988: 26).

Desde este punto de vista, la fuerza que impulsa la creatividad es una vivencia de vacío, una carencia ya sea por pérdida o por daño. Tomar contacto con este inquietante sentimiento de falta dispara, paradójicamente, la búsqueda de otro objeto nuevo a través de la creación.

El músico Lars Nilsson, actual decano de la Facultad de Artes y Diseño, al inaugurar un Encuentro de Reflexión en octubre de 2002, hizo referencia a la terrible circunstancia en que Serguéi Prokofiev escribió una de sus más hermosas sonatas para flauta y piano: fue durante la batalla de Stalingrado en la Segunda Guerra Mundial. Dijo al respecto Nilsson: “*Esta música llena de alegría, es un símbolo de vida y pone de manifiesto que en los peores momentos, el ser humano puede crear las cosas más bellas*”.

“Paradoja”, según el diccionario de la Real Academia Española, es una idea extraña u opuesta a la opinión común de los hombres. Es una figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

En el proceso creativo siempre se movilizan, **paradójicamente**, cualidades contrapuestas, como actividad-pasividad, consciente-inconsciente, interno-externo, connotativo-denotativo, personal-cultural.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión puede decirse que el talento creativo implica, en su naturaleza, el interjuego de múltiples opuestos, entre los que destacamos:

La aptitud de recuperar el espíritu lúdico del niño, acercarse a los afectos, a las vivencias más primitivas y, a la vez, estudiar estos contenidos con una mente crítica y disciplinada para seleccionarlos y transformarlos en una obra concreta que comunique un significado compartido con su medio social.

La palabra “creación” nos evoca esa condición divina de sacar algo de la nada. Sin embargo, para crear es imprescindible estar informado, estudiar, investigar. A veces la obra es sólo una combinación nueva de datos, conocimientos, impresiones o una nueva forma de ver algo conocido.

Es imprescindible que las fantasías se transformen en un producto externo que no pierda contacto con la realidad o que responda a criterios de funcionalidad, que esté destinada al encuentro con otros.

Cuando la obra despierta admiración y sentimientos estéticos, es porque el destinatario aprecia la magnitud de la transformación de lo destruido, en lo creado (recreado).

El diseño gráfico de Donnet responde, como otras obras, a una necesidad actual y local, pero al mismo tiempo está ligada a lo más universal y compartido por todos los hombres.

Consideramos que el trabajo del diseñador industrial, como el de toda persona creativa, transcurre durante mucho tiempo en “*esos grandes espacios libres*” —como dice Griselda Gambaro (diario Los Andes, Mendoza, 3 de octubre de 2004)— entre lo que es conocido y lo que aún está por ser. Esto implica tener suficiente capacidad para poder tolerar momentos difíciles de oscuridad e incertidumbre, sin abandonar la tarea.



Afiche apertura de campaña.



Nervios. Promoción de espectáculos teatrales.



Ensayos. Promoción de espectáculos de danza.



Inspiración. Promoción de muestras de plástica.



Impaciencia. Promoción de actividades literarias.



Adrenalina. Promoción de espectáculos musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERASTURY, Arminda, *El niño y sus juegos*, Paidós, Buenos Aires, 1977.
- AGUINIS, Marcos, *Sigmund Freud y la creación*, en diario La Nación, Buenos Aires, domingo 10 de diciembre de 2000.
- BETTELHEIM, Bruno, *Educación y vida moderna*, Crítica, Barcelona, 1982.
- CANTIS CARLINO, Diana S., "La creación: de lo originario a lo original". En: *Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, Vol. XVI, N° 1, 1994.
- CASTRO, Edgardo, Fichas 1, 2 y 3. Apuntes de cátedra, FAD, Mendoza, 2001-2004.
- DONNET, Daniel, *Seminario: Diseño de la identidad y promoción de un festival de arte joven que involucra: teatro, música, pintura, literatura y danza*, UNCuyo. Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, 1994.
- ESPINA, R. y otros. "Estudio sobre incumbencias profesionales de Diseño Industrial". En: *Estudio interdisciplinario*, Publicación N° 9, Comisión independiente. UNCuyo, Mendoza, 1984.
- FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, AE, Buenos Aires, 1992.
- GILL, Bob, *Olvide todas las reglas que le hayan enseñado sobre el diseño gráfico. Incluso las de este libro*, Gilli, Barcelona, 1982.
- JORAY, Marcel, *Vasarely*, Grifon, Neuchâtel, 1977.
- PICHON RIVIÈRE, E. *El proceso creador*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- PORRAS, María del Carmen, "Creatividad y Diseño", en *Mendoza, Revista Ñ de Diseño*, Mendoza, 21 de marzo de 1999.
- QUIROGA, Blanca Hilda, *Psicología y semiología aplicadas al Diseño Gráfico*, EDIUNC Mendoza, 1995.
- YAMPEY, N. *Psicoanálisis de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 1981.

María Belén Copello

El afiche como paradigma de la comunicación

*Dialéctica entre Imagen y Texto en el
afiche callejero de propaganda y cultural*

El trabajo inspecciona los cambios en la relación imagen-texto del afiche callejero a la luz de los nuevos contextos comunicacionales y la creciente aparición de la esquemática en el mundo del afiche, entendida como un agente generador de cultura.

Diseñadora Industrial, especializada en Gráfica. Técnica en comercialización. Cursa la Especialización en Diseño Multimedial en la UNCuyo.

Integrante y becaria en Proyectos de Investigación subsidiados y acreditados por SecyT y por la FAD desde 1999. Ha participado en Jornadas de Investigación y publicado en la Revista Huellas (2001). Ha realizado pasantías laborales en Francia. Desempeña su actividad profesional en el medio.

INTRODUCCIÓN

El afiche, como soporte de la comunicación, ha sido estudiado desde diferentes enfoques: como testigo de la evolución histórica de la humanidad, como generador de ventas, en tanto el impacto que produce sobre el receptor, por sus costos, su estética, sus funciones, etc. En todos los casos se ha aceptado sin dudar la indisolubilidad del binomio imagen-texto.

Pero las exigencias socioculturales de la actualidad han repercutido en el lenguaje del afiche, generando fuertes cambios en la relación imagen-texto. Así, con los nuevos contextos comunicacionales que se están dando en la sociedad contemporánea, se ha puesto en duda la supremacía actual de la imagen sobre el texto y se han buscado nuevas relaciones en el binomio que generen nuevos lenguajes comunicacionales en el afiche callejero de propaganda y/o cultural.

EL AFICHE Y SUS LENGUAJES

El afiche, uno de los medios más importantes de nuestra cultura visual contemporánea y por ende, uno de los campos más activos del Diseño Gráfico, se basa en la combinación de dos lenguajes: el de la imagen y el del texto. La imagen muestra y el texto explica. La imagen es fuerte, el texto débil. La imagen es polisémica, el texto es preciso, monosémico.

La dialéctica se establece así: una imagen fuerte y polisémica es asociada por el grafista a un texto más débil, pero monosémico. El bloque así formado constituye el mensaje publicitario que “dice” alguna cosa y que busca imponerse al espectador distraído (Moles, 1999: 23).

La relación entre la imagen y el texto, que en función de la estrategia comunicacional puede ser de *cooperación*, de *redundancia* o bien de *conflicto*, ha entrado en crisis. La supremacía de la imagen como consecuencia de la acción de los medios comunicacionales, está dejando de lado al texto. El binomio indisoluble que caracteriza al afiche está variando y dando lugar a un tercer lenguaje, que no tiene el carácter ni la función de representación propia de la imagen figurativa ni la función descriptiva o narrativa del texto escrito, sino que los contiene a ambos: el *esquema*.

Un esquema es una configuración de elementos relacionados los unos con los otros y que constituyen en conjunto una unidad perceptiva, una forma total portadora de información, en donde todas las relaciones entre los elementos del fenómeno, estructura o proceso, constituyen una unidad simultánea y sincrónica. El esquema constituye, junto a la imagen y al texto, el “tercer lenguaje” de nuestra civilización.

La tímida pero creciente aparición de la esquemática en el mundo del afiche (ver **tabla 1**)¹, realza a este medio como un agente generador de cultura. Según Joan Costa y Abraham Moles (1999), el afiche tiene la particularidad de “autoformar” a los individuos por la simple contemplación, condicionándolos hacia ciertos

valores. En su libro *Publicidad y Diseño*, los autores agregan una séptima función al afiche: la función de *educación*, que encuentra su apoyatura en el mecanismo de la “autodidaxia”.

Debido a que los esquemas poseen elementos *inductivos* y *deductivos* al mismo tiempo, permiten al observador ser *intérprete*, *actor* y *protagonista* del mensaje; es decir, le permiten “autoformarse” sin la presencia de “alguien” para explicar “algo” a otro. La presencia de los esquemas en el afiche conduce a la transformación de la información en conocimiento, sin dejar de lado el factor estético que atrape la mirada del receptor-consumidor.

EVOLUCIÓN DEL AFICHE

En 1976, Abraham Moles afirmó que en los mensajes afichísticos se estaba generando un pasaje progresivo de lo denotativo a lo connotativo. En 1999 Joan Costa estableció que los mejores avisos son los breves, directos, coloristas, sensuales, fuertes, con la mínima cantidad de texto y buena presencia de la marca. Fue más allá al formular la hipótesis de que el afiche evolucionaría hacia una imagen pura, con ausencia de texto, o bien con la simple presencia de la marca.

Actualmente los afiches puramente icónicos, es decir los que cuentan con la única presencia de la imagen como mensaje, prácticamente no existen (3% de la muestra); se requiere un mínimo anclaje de sentido, al menos la presencia de la marca (ver **figura 1**). Por el contrario, si el mensaje sólo se encuentra constituido por texto (8 % de la muestra, ver **figura 2**), retener al espectador resulta más complejo y ello se debe en parte a que los individuos fijan imágenes en su memoria.

De alguna u otra manera el texto puro, para impactar, debe aumentar su grado de iconicidad y acercarse a la especificidad de la imagen. Para ello necesita del esquema, ya que este tercer lenguaje constituye un territorio intermediario en donde la imagen y el texto forman un todo integrado, ambiguo pero indisociable y particularmente sugestivo.

Si bien el esquema en su condición de *gestalt*² involucra a la imagen y al texto, su sola presencia en el afiche carece de impacto. La imagen, el texto y el esquema tienen funciones diferentes dependiendo de su propia naturaleza, que son *específicas* y *distintas* pero no opuestas, sino *complementarias* y *sinérgicas*. Los efectos producidos por la interacción de estos tres lenguajes en el afiche, son superiores a la simple suma de ellos y a lo que cada uno diría por separado.

El predominio de un lenguaje sobre el otro condiciona la composición y el estilo del enunciado del mensaje. Teniendo en cuenta cómo es el producto, cómo son percibidos los destinatarios, la influencia del emisor sobre el enunciado, se podrá extraer cómo tiene que

ser la información, la motivación y la visualización que determine si ha de predominar la imagen, el texto o el esquema en el afiche.

Posiblemente en la evolución del afiche hacia una imagen pura, una de las principales condiciones del trabajo gráfico publicitario podría llegar a consistir en conciliar, conjuntar y explotar al texto, la imagen y al esquema como lenguajes complementarios-sinérgicos del afiche callejero de propaganda y/o publicidad.

CONCLUSIÓN: UN NUEVO MODELO DE AFICHE

Las condiciones de los mensajes gráficos publicitarios concuerdan con las exigencias y los cambios socioculturales de la vida urbana, el consumo y la cultura contemporánea.

Teniendo en cuenta las áreas publicitarias y los recursos gráficos utilizados en el afiche callejero de propaganda y/o publicidad, la presencia de los esquemas varía notablemente, lo que está dando lugar al desarrollo de un modelo contrario y complementario del afiche publicitario actual. Este surgiente modelo publicitario, que utiliza el texto y los esquemas como lenguaje, apela a la reflexión y a la información, porque se encarga de la venta de productos técnicos y de alta tecnología como así también de bienes y servicios (ver **figura 3**). Es en este modelo que el esquema encuentra su espacio y futuro desarrollo como tercer lenguaje del afiche.

Mientras el modelo de afiche publicitario actual seguirá apelando a la impulsividad del receptor, necesitará de una alta iconicidad de la imagen y una cooperación con el texto. Este actual modelo está destinado a la venta de productos de consumo y la promoción de acontecimientos sociales y culturales (ver **figura 4**).

El redescubrimiento del afiche como paradigma de la publicidad, atravesará la venta de productos de consumo y la promoción de acontecimientos sociales y culturales, utilizando para ello tres lenguajes con funciones *complementarias* y *sinérgicas*: la imagen, el texto y el esquema (ver **gráfico 1**). Éstos condicionarán el enunciado, el estilo y composición de los futuros mensajes afichísticos.

Recurso Visual	Porcentaje	Cantidad
Texto	8%	11
Imagen+Texto	47%	66
Imagen+Texto+Esquema	24%	33
Imagen+Marca	3%	4
Texto+Esquema	14%	19
Texto+Marca	5%	7
Total	100%	140

Tabla 1
Recursos visuales



Figura 1
Imagen + Marca. No hay ningún anclaje verbal, la marca (imagen + texto = esquema) ancla la imagen.



Figura 2
Cuando el texto es el único constructor del mensaje, el poder de atracción e impacto es bajo. Los estímulos que rodean al afiche desvían la mirada del receptor.



Figura 3
El esquema es un detalle del afiche, apelando a su lógica e inteligibilidad, el mensaje es monosémico sin lugar a dudas.

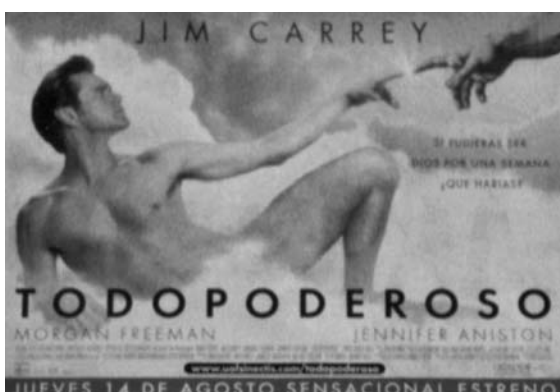


Figura 4
El actual modelo publicitario necesita de la iconicidad de la imagen, para connotar mensajes polisémicos e impulsar a la no reflexión.



Gráfico 1
Área Publicitaria y Recursos Gráficos.
El presente gráfico comprueba la hipótesis de Abraham Moles y Joan Costa.

NOTAS

- ¹ Una aproximación estadística permitió visualizar y analizar la situación comunicacional actual del afiche callejero de propaganda y/o cultural. En este análisis se han tenido en cuenta los afiches callejeros céntricos de Mendoza, publicados en los meses de abril, julio, agosto, septiembre, octubre y noviembre de 2003. Muestra fotográfica (n=140). Muestreo sistemático con arranque aleatorio.
- ² El esquema es una **gestalt**, es decir, una configuración de elementos relacionados los unos con los otros y que constituyen en conjunto una unidad perceptiva, una forma total portadora de información.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mihail, *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno, México, 1985.
- BARNICOAT, Joan, *Los carteles. Su historia y lenguaje*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1972.
- COSTA, Joan, *La Esquemática*, Paidós, Barcelona, 1998.
- FRASCARA, Jorge, *El poder de la imagen*, Infinito, Buenos Aires, 1999.
- FRUTIGER, Adrián, *Signos. Símbolos. Marcas. Señales. Elementos de morfología, representación y significación*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1981.
- MOLES, Abraham, *El Afiche en la Sociedad Urbana*, Paidós, Buenos Aires, 1976.
- _____ y Costa, Joan, *Publicidad y diseño. El nuevo reto de la comunicación*, Infinito, Buenos Aires, 1999.
- NIEVA, María y otros, *El Póster científico. Un sistema gráfico para la comunicación*, EDIUNC, Mendoza, 2003.
- Revista Tipográfica*, N° 7, Buenos Aires, Mayo 1989.
- Revista Tipográfica*, N° 8, Buenos Aires, Agosto 1989.
- SATUÉ, Eric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial S.A. Madrid, 1988.
- SEXE, Néstor, *diseño.com*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

El Gaucho Cubillos: de la leyenda al teatro

Realidad, mito e identidad cultural

El hombre de existencia real Juan Francisco Cubillos sembró un itinerario de hechos delictivos en Mendoza y sur de San Juan. Fuerzas policiales lo mataron en Los Paramillos de Uspallata, cuando contaba sólo 27 años. Inmediatamente el recuerdo popular de sus hazañas exaltó su figura con devoción religiosa. Con el tiempo se fue acrecentando su fama hasta adquirir la dimensión de leyenda o, tal vez, de mito con repercusiones que bien pudieran incidir en la identidad cultural de Mendoza. El teatro local reflejó las posibilidades estéticas del personaje en varias oportunidades, marcando un ciclo tardío de la gauchesca de sorprendente éxito tanto en lo autoral y espectacular como en la recepción.

Se graduó de Profesor y Licenciado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. Ha dado clases en varias instituciones educativas y, desde 1973, en la FAD. Allí se desempeña como Profesor Titular Efectivo en *Historia de la Cultura y el Teatro Universales I* y en *Historia de la Cultura y el Teatro Argentino II*. Ha realizado numerosos trabajos de investigación y cuenta con varias publicaciones de su especialidad. También ha ocupado cargos directivos en esa Facultad: Director del Departamento de Teatro, Vicedecano durante dos períodos y Consejero Titular Directivo, durante dos períodos también.

PROPÓSITO DEL TRABAJO

Al abordar este estudio nos propusimos el planteamiento de algunas dudas acerca de temas que, a pesar de haber sido ampliamente tratados por numerosos investigadores, pudieran iluminar una realidad de características locales y de sugestiva repercusión en Mendoza por más de cien años. Esto es, dilucidar si algunos de los conceptos de “mito” son aplicables a la figura de Juan Francisco Cubillos, y si esta figura —constituida en fenómeno socio-cultural de implicancias artísticas y religiosas—, representa un factor de aglutinamiento entre los componentes de esa comunidad; es decir, si podemos hablar de “identidad cultural”, al tomar este personaje real y su fama posterior, como un factor unificador y de religamiento identificatorio.

Cubillos —el “Gaucho Cubillos”— no ha sido analizado desde la posibilidad de ser o no ser un mito para los mendocinos. Cuando se lo menciona se apela a expresiones como “gaucho santo”, “forajido de la justicia”, “delincuente”, “producto social de una época”, etc. Incluso cuando eventualmente se lo ha designado como “mito popular” se ha caído en simplificación o frase hecha, pronunciada al pasar y sin ánimo de ahondar mayormente en el tema. ¿Qué es un mito? ¿Qué significa popular? Tal vez todos tengamos una idea operativa de estos términos para el uso cotidiano. Quizás podamos suponer que todo mito, para llegar a serlo, conserva la esencia de lo popular; aunque, —hilando fino—, ¿lo popular es lo de todos o lo de ciertos estratos sociales? Aquí estaría jugando el concepto de “mayoría”, como cuando utilizamos la expresión “la mayoría de la gente”¹.

Según Kirk los términos “mito” y “mitología” se usan de manera vaga y no precisa y “no se ha establecido todavía un conjunto de conceptos a los que poder referirse apropiadamente” (p. 16). Perla Zayas de Lima, en nuestro país, también apela a las opiniones de este investigador y a la de otros de primer nivel, y dice que las distintas teorías del mito y su esencia “ponen en evidencia el valor polisémico de este término escurridizo y casi inasible” (p.7).

Acudiendo a la etimología de la palabra “mito”, ésta nos lleva al sentido global de “expresión”: lo que se dice de algo, noticia, mensaje, rumor, cuento o relato imaginado, leyenda, historia, etc. Con el tiempo se le agregó el concepto de “no verdadero” porque posee predominantemente un carácter ficcional más que de pura narración de hechos ciertos, aun cuando puedan aparecer hechos reales, históricos. Algunos estudiosos prefieren llamarlos “historias tradicionales” porque se acerca más a la idea que tenían los griegos acerca de los mitos.

Las diversas teorías que, siguiendo a Kirk, podríamos llamar “monolíticas” y sintetizar en cinco grandes grupos, muestran la dificultad de llegar a una definición única y abarcadora: a) todos los mitos son mitos de la naturaleza, es decir, que se refieren a fenómenos meteorológicos y cosmológicos; b) todos los mitos ofrecen

una causa o explicación de algo perteneciente al mundo real; c) todos los mitos deben considerarse como un estatuto de las costumbres, instituciones o creencias; d) todos los mitos evocan o restablecen “la era de la creación”; e) todos los mitos están estrechamente relacionados con los ritos. *“En mi opinión —dice Kirk—, no puede existir una sola teoría capaz de abarcar toda la diversidad de mitos, exceptuando, quizá, la de que todas las teorías son necesariamente erróneas. Las únicas excepciones podrían ser una teoría tan simple, que apenas pudiera considerarse como tal (por ejemplo, la implicada en la definición de mito como ‘cuento tradicional’); o una tan complicada, con tantas distinciones y alternativas que no podría ya considerarse como una sola”* (p. 32).

Descartando la segunda por compleja, tal vez convenga más la de “cuento tradicional” —aunque basado en la historia— para encuadrar, aproximadamente, a la proteica figura de Cubillos y, sobre todo, a sus incidencias en el imaginario colectivo.

Al mismo tiempo, resulta interesante indagar las posibilidades de recreación literaria y especialmente teatral de esta historia, que fue engrosando su caudal significativo con el discutido ingrediente de religiosidad que, anónimamente, la gente le adjudicó.

VIDA Y MUERTE DE JUAN FRANCISCO CUBILLOS

El personaje histórico, el hombre de existencia real, llamado Juan Francisco Cubillos y apodado el “Gaicho Cubillos”, nació en Curicó, República de Chile. No se tiene noticia de su padre, y de su madre se conoce que fue una humilde mujer que debió enfrentar sola las penurias que le impuso el destino. A los 18 años, buscando nuevos horizontes, Juan Francisco pasó la cordillera y se radicó en Tunuyán donde, al principio, llevó una vida solitaria y de escasos recursos. Al poco tiempo ya se había iniciado en las aventuras de sus primeros robos en compañía de su amigo Eliseo Puebla y de otros compinches. Escapando llegó a San Luis y luego regresó a Mendoza para robarle el caballo a un comisario de apellido Peñaloza. Fue detenido pero logró fugarse. Esta huida, más otras que le siguieron, terminaron por darle fama de inabordable y, para el imaginario popular, se había convertido en un segundo Juan Moreira.

Su radio de acción abarcaba desde el sur de San Juan hasta la mitad norte de Mendoza, tomando contacto especialmente con los mineros de Los Paramillos, en Uspallata. Ellos brindaron hospitalidad, protección y amistad al joven y éste les correspondía repartiéndoles alimentos, azúcar, yerba, vino, cigarrillos y dinero, productos de sus diversos atracos. Robaba caballos y luego los vendía a veinte pesos a un trafican-

te sanjuanino, el que los pasaba a Chile. A sus víctimas les dejaba un mensaje escrito: “Le aviso que los caballos se los he robado yo, no los busque, S.S.S. Juan Francisco Cubillos”.

Por su forma de actuar la policía trataba empeñosamente de darle caza, pero Cubillos era sumamente rápido e imprevisible puesto que aparecía en lugares distantes y desaparecía con la misma prontitud. Fue tanta su audacia que andaba por la ciudad de Mendoza y los departamentos de la provincia con total impunidad, provocando pavor entre los pueblerinos. Sin embargo, según se cuenta, este gaicho nunca protagonizó hechos de sangre, aunque algunos le fueran imputados sin mayores pruebas, ya que, como era delincuente de fama, otros forajidos usaban su nombre.

Sucesivos arrestos y escapes se fueron agregando a su vida; fue atrapado y procesado en marzo/1887, mayo/87, febrero/89, setiembre/89, noviembre/91, enero/93 y noviembre/94. El 5/4/95 escapó por última vez en compañía de otro preso y de un soldado del 1º de Línea que era centinela y al cual sobornó. En los breves períodos que estuvo preso aprendió el oficio de trenzador y a leer y a escribir, demostrando facilidad y empeño en el aprendizaje. Con respecto a su conducta en el penal no se registraba un comportamiento díscolo, sino más bien todo lo contrario, es decir, manso y de buenos modales. Sin embargo, una vez que escapaba de la cárcel reincidía audaz y descaradamente en los robos de animales y desafíos a la autoridad.

Este “modus operandi” llevó a las fuerzas policíacas a aguzar el ingenio para atraparlo definitivamente y regresar con su cadáver. A tal efecto, los agentes Juan Carrizo y Felipe Quinteros, disfrazados de mineros, entraron a trabajar en las minas de Los Paramillos a principios de octubre de 1895. Se alojaron con nombres falsos en una pulpería tratando de no llamar la atención, pero los lugareños notaron sus comportamientos un tanto extraños y advirtieron a Cubillos de las sospechas que abrigaban. A fin de adelantárseles, en la madrugada del 26 de octubre de 1895, Cubillos apareció armado y de improviso en la habitación de sus perseguidores, donde circunstancialmente estaba Carrizo solo. Al increparlo Cubillos, él negó ser policía y dijo llamarse Muñoz. De esta manera hacía dudar a Cubillos y ganaba tiempo esperando la vuelta de Quinteros, quien a los pocos minutos regresó y dio comienzo una lucha cuerpo a cuerpo entre los tres. Los policías arrebataron el cuchillo del joven y se lo clavaron repetidas veces. Aun así, herido y tambaleante, abrió la puerta del cuarto y se alejó unos pasos, momento éste que aprovecharon sus captores para tomar las armas y abatirlo con un tiro en la cabeza desde cuatro metros de distancia. De esta manera murió Juan Francisco Cubillos, por estallido de masa encefálica, a la edad de 27 años.

Inmediatamente los mineros se apoderaron del cadáver y lo velaron en la puerta del mismo cuarto donde estaban los policías, a quienes lanzaban miradas y palabras amenazantes. Así rendían homenaje al extinto, que por sus liberalidades y juventud, por su valor indomable, inspiraba respeto entre esa gente. Sólo después de velarlo durante dos días, dejaron que el cuerpo fuera llevado a la ciudad para su autopsia, que realizaron los doctores Domingo del Villar y Godofredo Paladini. El parte forense proporciona una serie de datos sobre el aspecto físico de Cubillos —que confirma un retrato realizado pocos años antes—, así como la descripción de su atuendo y las heridas que presentaba el cadáver. Era un hombre “bien hecho” y de musculatura fuerte, robusto, de 1,73 m. de altura, piel blanca, cabellos, bigote y barba castaños oscuros, facciones regulares, nariz recta y ojos marrones, no muy grandes pero de mirada penetrante. Tenía tatuadas sus iniciales en el brazo derecho. Vestía camisa y pantalón de hilo claros, camiseta gris y medias y alpargatas blancas. *“Raro nos ha parecido encontrar la vista de Cubillos, por otra parte fija y poco alterada, como detenida en una inmovilización anterior al hecho del balazo. Su rostro no tenía esas durezas y torvas expresiones de un bandido; una cara vulgar con la frente algo deprimida y que nada tenía que pudiera inspirar temor ni sobresalto a nadie”* (Del parte médico forense) ².

Sus restos yacen en una tumba costeadada por suscripción pública y en el que nunca faltan flores ni velas, como tampoco faltan en la cruz que marca el lugar donde dejó la vida, en las inmediaciones de la mina de Los Paramillos.

Éstos son los hechos comprobables acerca de su existencia real porque quedan pruebas ciertas de los mismos. La imaginación popular le iría luego acreditando otras connotaciones.

“MITIFICACIÓN” DEL PERSONAJE

Ya a los pocos días de la muerte de Cubillos el periodismo comenzó a preguntarse acerca de las circunstancias que rodeaban el hecho y las causas que llevaron a la policía a matarlo. Una serie de notas posteriores fue sembrando en los lectores la duda del correcto accionar de las fuerzas del orden. Evidentemente, el momento político que vivía la provincia impulsaba a la oposición a recurrir a un permanente cuestionamiento sobre su actuación a fin de aprovechar el descontento popular. Eran momentos de grandes cambios, como la aprobación de la nueva Constitución mendocina y la desconfianza por cláusulas transitorias que sólo beneficiaban a algunas familias que ejercían el poder, inestabilidad institucional con tres gobernadores entre enero y marzo de 1895, nue-

vos empadronamientos electorales, integración problemática de las cámaras legislativas, etc.

Además, se sumaban a este panorama varios sucesos luctuosos que vivió la provincia ese año: el destructivo aluvión del 8 de enero, durante el cual las calles céntricas se convirtieron en ríos que transportaban árboles enteros, vehículos, animales, muebles y cuerpos humanos en confuso torbellino; y luego otro aluvión o correntada, el 11 de febrero, con grandes daños materiales y de vidas en el Gran Mendoza; más tarde, invasiones de sucesivas mangas de langostas en buena parte del territorio provincial causaron pérdidas cuantiosas en los cultivos. Paralelamente, en la ciudad capital se desencadenó una epidemia de difteria entre fines de enero y principios de febrero, con picos de defunciones que llegaron a veinte por día. Todo esto repercutió notablemente en una población de apenas 28.700 habitantes en la capital y 116.000 en toda la provincia, con gran porcentaje de inmigrantes de diversas nacionalidades.

Esta somera descripción de la realidad provincial del momento ayuda a la comprensión de los sentimientos encontrados y la impotencia de las clases socio-económicas bajas que, consciente o inconscientemente, buscaban una salida a sus problemas, ya fuera soñando un rol protagónico como utopía, ya fuera delegando sus aspiraciones en aquellos personajes que se atrevían a enfrentar los abusos del poder y la fuerza de la autoridad para solucionar necesidades inmediatas. Esto, para Herskovits, son *“nostalgias secretas del hombre moderno que, sabiéndose frustrado y limitado, sueña con revelarse un día como personaje excepcional, como un héroe”* (p. 408). Y éste es un sentido parecido al que ya le había dado Freud, cuando hablaba de los mitos como vestigios o restos distorsionados de fantasías que satisfacen ciertos deseos incumplidos por los hombres de un país y una época.

Volviendo a los valores más estimados en estas figuras como Cubillos, encontramos el coraje, la lealtad, la consecuencia con sus ideas, el sentido personal e ineludible de la justicia, el descreimiento —y por lo tanto, la rebeldía— de toda autoridad estatal, la bondad y generosidad para con los más débiles y, como correlato, una imagen de paternalismo protector y liberador a la vez.

En cuanto a estas preferencias masivas, el acercamiento tardío al modelo de héroe romántico —aun en una etapa de prestigio positivista— es evidente. Y no sólo por las características del héroe en sí sino también por la fantasía anónima que, día a día, encontraba nuevos elementos significativos en sus aventuras para engrandecer la imagen de prestigio que lo aureolaba. En vida del personaje maravillándose por los hechos policiales que protagonizaba —siempre al borde del

peligro y de la muerte—, y una vez muerto, por la atribución de circunstancias y elementos sobrenaturales que continuaba engrandeciendo la memoria del héroe. Ya no estaba entre nosotros pero desde algún plano cósmico continuaría protegiendo a los desposeídos. Incluso en esta unificación de la muerte con los valores trascendentes de la religiosidad persisten las notas románticas³.

Prontamente se fueron añadiendo algunas connotaciones y circunstancias que el azar o la visión parcializada de la realidad hacían sumamente significativas para aquéllos que en su interior necesitaban engrandecer la figura aún después de la muerte: los ojos abiertos y serenos del cadáver “*como detenidos en una inmovilización anterior al hecho del balazo*” (cfr.s.), la coincidencia sugestiva de las iniciales de su nombre tatuadas en el brazo derecho y las del matador —Juan Carrizo—, el hecho de que el cuerpo no revelara muestras de descomposición a los tres días de su muerte, etc. La fama del hombre vivo comenzaba a transformarse en leyenda después de la muerte. Leyenda discutida, con adeptos y detractores, pero, indudablemente, conocida por toda la población cualquiera fuera su adhesión o rechazo o descreimiento.

Si bien podemos suponer que todo mito fue alimentado por una leyenda anterior que sostenía el imaginario colectivo, del mismo modo podríamos asegurar que toda leyenda no llega, fatalmente, a constituir un mito. Aunque si nos atenemos a la simplificada pero abarcadora clasificación de Angel María Garibay K., quien establece tres categorías: mitos divinos, mitos heroicos y mitos novelescos, podríamos incluir a Cubillos en la última, puesto que las suyas son “*historias de personas de poca monta (es decir, comunes) que en sus aventuras fantásticas adquieren interés para la comunidad*” (p. XII). Juan Francisco Cubillos fue una persona común, de existencia real, y sus aventuras novelescas crecieron en la fantasía de la comunidad —es decir, otros hombres comunes— hasta convertirse en leyenda con un héroe como eje; después de muerto se lo tiñó de elementos sobrenaturales que llevó a una casi deificación de su recuerdo⁴; pero —debemos preguntarnos—, ¿esta leyenda constituye un verdadero mito?

REVALORACIÓN LITERARIA Y CRÍTICA A LA ACEPTACIÓN POPULAR DE LA LEYENDA

Todavía resulta frecuente encontrar en los ranchos campesinos una estampa de Cubillos o que, en los asados rurales, alguna voz se alce para brindar “por las eternas memorias del Gaucho Cubillos”. A más de cien años de su muerte, el templete que antecede a su tumba en el cementerio de la ciudad de Mendoza, está siempre colmado de flores, de placas de agradecimiento por los favores concedidos y de velas que, hasta no

hace mucho tiempo, llevaban la marca “Gaucho Cubillos”. A él se le reza y se le piden milagros que, según sus devotos, suelen cumplirse.

Ésa es también la imagen de apertura de la pieza teatral *El Gaucho Cubillos*, a la que su autor calificó de “Comentarios populares sobre el denominado Gaucho Santo, en un prólogo y siete cuadros”⁵.

“En las almas se filtra la fe
como un suave perfume de vida.
Cree en algo la flor dolorida
y jamás averigua por qué.

Es así que a su báculo magro
une el tiempo una nueva ficción:
se consagra por cierto un milagro
y se alienta del vulgo el zurrón.

Creaciones de la humana ansiedad,
espejismo o íntimo anhelo.
Signos borrosos de incierta piedad
curan las almas como un santo velo”.

“*(Desvanecida la visión del fondo, queda el primer plano de la escena iluminado tenuemente)*

NIETO: —¿Qué quiere decir milagro, abuelito?
ABUELO: —Algo raro, m’hijo, que se hace con una juerzada hacia arriba, más juerte que nosotros y la naturaleza.

NIETO: —¿Y Cubillos es milagroso, abuelito?
ABUELO: —Ansina al menos lo cree la gente, m’hijo.

NIETO: —¿Y cómo saben que hace milagros?
ABUELO: —Medio difícil esplicarle, mi cachorro... Un poco la fantasía ‘e la gente; otro la superstición y mucho la credulidad, que se le mete en el alma al pueblo y se le aquerencia con el calor de adentro” (p. 1 y 2).

Estas escenas introductorias de la obra de Guillermo Petra Sierralta, exponen las ideas del intelectual mendocino acerca de la leyenda que nos ocupa y su posición crítica sobre la devoción que inspira y sigue inspirando en el pueblo llano. La estrenó con temor el 20/02/1926, en el Circo Palacios para la función de despedida, bajo el seudónimo de E. Ríos “un autor mendocino”, pero su representación llegó a cinco funciones: un verdadero record para la época, tratándose de un autor desconocido y la carpa de un circo. Indudablemente, la clave del éxito era la convocatoria del tema:

“*En la velada de ayer, la citada obra alcanzó un nuevo éxito de público y de aceptación general*”.

“El público se ha mostrado satisfecho del trabajo, habiéndolo puesto en evidencia en el interés que ha manifestado en cada una de las representaciones”.⁶

Más tarde, el mismo circo paseó la obra por los departamentos mendocinos y por San Juan, retocando cada versión que ofrecía.

El 1/02/30 en el Teatro de Verano, la Compañía de Esther Da Silva, con actores como Javier Rizzo y Pedro Laxalt, entre otros, repuso la pieza con tanto éxito que fue la primera vez que una obra de autor mendocino llegaba a las quince representaciones, agotando las localidades en cada función. Resulta sumamente interesante la visión de la crítica del momento: *“... quien con eficacia y buen gusto evoca la figura popular del discutido personaje del pasado mendocino. La teatralización de ‘El Gaucho Cubillos’ da margen al señor Petra Sierralta para referir una serie de episodios que han contribuido a exaltar la personalidad de aquél en la imaginación de las personas que rinden culto a determinadas características del valor y la generosidad varonil”*⁷ (El subrayado es nuestro).

Y algunos días más tarde:

“...la pieza que se viene representando constituye un exponente teatral tan mendocino que difícilmente podría transplantar su personaje principal a otros puntos del país, sin mengua de su vigor y su eficacia”.

*“Podrán objetarse defectos técnicos (...) pero no podrá dejar de reconocerse un afán de constreñirse a la leyenda que ha reivindicado a Cubillos, al punto de convertirlo en motivo de devociones y en símbolo milagroso, malgrado el sereno criterio de la sensatez actual que sonríe escépticamente ante los ídolos que en su extravío suele levantar la exaltada imaginación del vulgo”*⁸ (El subrayado es nuestro).

La obra, estrenada en un circo, llevada luego a un Teatro de Verano, seguía ascendiendo no tanto como hecho artístico sino como éxito seguro de taquilla. El 6/05/31, la misma Compañía de Esther Da Silva la repuso en el Teatro Municipal y dio varias funciones a sala llena. En un reportaje periodístico previo a esta última puesta Petra Sierralta aclaró: *“Diré, además, que al escribir esta pieza, no pretendí hacer la historia del personaje central. Me limité a recoger la tradición tratando de conciliar las versiones opuestas y de reconstruir la figura, humanizándola, con los retazos que se me proporcionaban. Si hubiese pretendido historiar, documentándome, la obra, casi con seguridad, habría resultado muy otra o no hubiese adquirido forma”*⁹ y ¹⁰ (El subrayado es nuestro).

Antonio L. de Tomaso es otro autor que se inspiró en la leyenda para escribir su pieza teatral *El Santo Gaucho Cubillos*, en un prólogo y tres actos, que estrenó el 15/03/35 en el Teatro de Verano la Compañía Nacional “Cooperativa de Actores”. Fue bien acogida

por el público y llegó a las cinco funciones. En el cuadro final, que se desarrolla en el cementerio, frente a la devoción de mujeres y hombres que acuden a la tumba de Cubillos, resulta interesante y demostrador de la postura de los intelectuales que abordaron el tema, un diálogo entre dos personajes que atacan y defienden a la vez los motivos que originaron la “superstición” popular. Uno es un médico, aferrado a las teorías científicas y positivas, mientras el otro opone su fe, su creencia irracional.

Y la crítica, coincidiendo con la visión de rechazo a la leyenda del propio Antonio de Tomaso, expresó:

“El Santo Gaucho Cubillos es una fantasía dramática sobre el divulgado personaje del título, cuya memoria es honrada, como se sabe, por cortos sectores del pueblo”.

*“En el concepto del autor, la leyenda que aureola a Cubillos, más que un fruto de la simple ingenuidad popular, es la resultante de un sentimiento religioso y del medio económico-social, sin excluir el factor de la cultura”*¹¹ (El subrayado es nuestro).

La duda que nos planteamos es la de cómo podían resultar un éxito de público estas versiones de la leyenda si, —según el periodismo y los propios autores— la memoria de Cubillos era honrada por “cortos sectores del pueblo” sin mayor cultura, como un ídolo “que en su extravío suele levantar la exaltada imaginación del vulgo” (cfr. S).

Sin embargo, el interés artístico por el personaje siguió tentando a otros escritores y teatristas del medio. En 1939, Julio Fernández Peláez —historiador, legislador y literato— dio a conocer la novela *El Gaucho Cubillos*, cuya edición agotada no permite abrir juicio sobre su contenido, pero sí sobre el éxito que halló entre los lectores.

Más tarde, el 19/11/41, se presentó un hecho curioso para el tema que nos ocupa así como para el teatro mendocino: el estreno simultáneo de dos versiones distintas de *El Gaucho Cubillos*. En efecto, en el Teatro Palace la Compañía Argentina de Dramas Criollos, con la dirección de Antonio Manzur, ofreció la pieza de Petra Sierralta en una única función por problemas de programación de la sala; mientras que Luis Bertolini, al frente de la Compañía Artistas Unidos, estrenaba en el Teatro Municipal la adaptación teatral de la novela de Julio Fernández Peláez con gran asistencia de público en las quince funciones. Además, constituyó un hecho inusual el que una compañía mendocina ofreciera sus funciones en las tres secciones de matiné, familiar y noche.

En los años '40 y '50 la Compañía de Oscar Ubriaco Falcón también tomó la novela de Fernández Peláez y la llevó al radioteatro con alcance para toda la zona cuyana¹².

Y en este periplo por el personaje y su leyenda no olvidamos el guión cinematográfico que a principios de los '70 abordó también Guillermo Petra Sierralta. A punto de filmarse en varias oportunidades no se concretó la realización por distintas circunstancias.

Que el tema sigue interesando lo demuestra la aparición —Extra Alfaguara, 1998— de un cuento de Marcela Furlano quien se ocupa de Cubillos: el “*gaucho cuyos robos se volvieron hazañas por el rumor multiplicador*”, en el decir del prologuista Rodolfo Braceli.

De acuerdo con los anteriores conceptos vertidos por literatos y críticos a través de los años, podemos inferir varias posturas frente a la leyenda del Gaucho Cubillos: 1º desvalorización y rechazo a la mitificación del personaje; 2º descalificación de quienes, desde las capas populares, elevan a Cubillos a los altares; 3º descubrimiento de la potencialidad artística de la figura y sus aventuras y 4º utilización empresarial —dentro de lo que cabe— de esa posibilidad artística. Por otra parte, sería injusto no reconocer en todos los que se ocuparon de Cubillos —más allá de sus motivaciones— un esfuerzo y un interés por rescatar personajes y hechos de nuestro pasado. Sin embargo, y como contrapartida, hay una aceptación tácita y casi diríamos resignada de estos intelectuales por la innegable difusión y penetración de la leyenda en todos los estratos socio-culturales a la que, paradójicamente, ellos contribuyeron con su divulgación.

Mientras tanto, por devoción o curiosidad, un público ciudadano habituado a leer y a ir al teatro convirtió en éxito cada referencia artística a Cubillos que se le ofreció. “*Difícilmente se puede concebir un ser humano que no sienta la fascinación del ‘relato’, de la narración de acontecimientos significativos, de lo que ha sucedido a hombres provistos de la ‘doble realidad’ de los personajes literarios (que a la vez reflejan la realidad histórica y psicológica de los miembros de una sociedad moderna y disponen del poder mágico de una creación imaginaria)*. (Eliade, 210).

IDENTIDAD CULTURAL

Acerca de este tema Rowe y Schelling consideran: “*No es posible hablar de los usos dados a la cultura popular en la formación de la Nación-Estado sin examinar los significados de la palabra identidad, un término cuyos sentidos se superponen con los de la palabra mito y son igualmente imprecisos. (...) Pero antes que nada, la palabra identidad, con su aparentemente transparente obviedad, debe ser ubicada en una perspectiva crítica e histórica*” (p. 194).

Partiendo del invaluable auxilio del diccionario de la lengua, encontramos que éste da como sinónimos a “identidad” e “igualdad”, y de esta última da sus

sinónimos: “equivalencia”, “uniformidad”. Del adjetivo “idéntico” ofrece, además de su sinonimia con “igual” y “equivalente”, los significados de “muy parecido” y “dícese de lo que en substancia y accidentales es lo mismo que otra cosa con que se compara”.

De todas estas significaciones surge ese sentido comparativo de la última definición; es decir, entonces, que en un principio estaríamos buscando la equivalencia, la correspondencia, entre seres y cosas que, comparativamente con otros seres y cosas, los agrupe y los distinga por sus características a las que el individuo se sienta pertenecer y frente a las que se reconozca.

Entonces llegamos a una pregunta clave que no es fácil responder: ¿en nuestro país hay una identidad nacional? Ampliando la expresión aristotélica “el ser se dice de muchas maneras”, podríamos agregar “el ser nacional se dice de muchas maneras”; es decir que en la diversidad, quizás, podríamos hallar, paradójicamente, aquellas cosas que mencionamos antes que nos reúna y aglutine.

Acá convendría recordar que los usos y costumbres, las modas e intereses del hombre del ambiente urbano difieren en mucho de los del hombre de campo y, aun así, no son los mismos rasgos distintivos de los de un hombre de la Capital y un hombre de la ciudad de Córdoba, como tampoco son iguales los de un campesino de La Rioja y uno de la provincia de Buenos Aires. Podríamos seguir particularizando y distinguir entre nativo, nativo de varias generaciones y extranjero inmigrante y, acercando más el objetivo, estableceríamos los niveles socio-culturales diferenciadores, por ejemplo, de un arriero salteño del '50 y un hijo de napolitanos de un conventillo porteño de los años '20.

Todos estos modos de manifestar realidades diferentes tienen la suficiente autenticidad como para ser consideradas verdaderamente argentinas. Entonces, como condición “sine qua non”, aceptaremos a la argentina como una cultura de mezcla en la que también tendrían lugar las inexorables polémicas en torno a una cultura primitiva valiosa o no, una inmigración progresista o castradora, una geografía privilegiada o disgregante, una dependencia ideológica —y de todo tipo— o no, un centralismo paternalista o un federalismo responsable, etc. O sea que en esta cultura de mezcla cabrían legítimamente todas aquellas antinomias que desde antes de 1810 nos oponen.

Lo que también es evidente es un sentimiento de desarraigo, consciente o no, en una gran mayoría de la población. Este desarraigo abarca no sólo al inmigrante de hasta dos o tres generaciones, sino también a las numerosas y permanentes migraciones internas: los provincianos en la Capital y, dentro de cada provincia, del campo a las ciudades más importantes

de la región; así como los jóvenes que aspiran a emigrar buscando nuevas posibilidades, etc. Pensemos en la época en la que Juan Cubillos llegó a Mendoza y su —al principio— difícil inserción en el medio, poblado de extranjeros, quienes, sin perder la noción de sus orígenes, buscaban asimilarse al lugar y encontrar puntos de contacto con la población criolla. Tal vez uno de esos puntos se basaba en la adquisición de historias y personajes de los que intuían una gran aceptación por parte de la comunidad local.

Con respecto a la enorme afluencia de extranjeros, el gobierno provincial de fines del siglo pasado implementó algunas medidas como la enseñanza obligatoria del Himno Nacional y organizó una colecta popular a fin de dotar de banderas argentinas a los regimientos. Como vemos, desde el poder se trataba de afirmar la identidad por medio de la revalorización de los símbolos patrios, que subrayaban su carga semiótica y afectiva durante los desfiles militares y civiles que se organizaban con frecuencia, como una forma de profundizar el proceso de argentinización.

Sin embargo, y a más de un siglo, en el Encuentro Nacional de Pensadores realizado en Buenos Aires en noviembre/98, el catedrático Héctor Arena, consultor de la UNESCO, opinó que *“es una estupidez decir ‘lo argentino’*”. Según él no existe lo argentino sino que hay una suma de idiosincrasias, ya que somos productos de un pasado pero condicionado por el futuro. Por lo tanto prefiere hablar de “identidad cultural” antes que de “identidad nacional” y sugiere aceptar el cambio antes que dejarse dominar por él. La verdadera identidad, reflexiona, no es encerrarse en uno mismo sino también la aceptación del otro ¹³.

Si bien su aseveración resulta bastante fuerte, definitiva, coincidimos en que es indispensable aceptar esta alteridad vertebrante y caracterizadora —casi sin discusión hoy—, y a la que fatalmente debemos adscribir. Pero, añadimos, sin perder de vista que la percepción de sí mismos que tienen los ciudadanos va conformando, lentamente, una identidad colectiva en la que se amasan lo propio y lo ajeno. Y un solo hecho, entonces, no necesariamente será factor de unificación identificatoria.

CONCLUSIONES

Como corolario de todo lo manifestado podemos arriesgar algunas respuestas provisionarias ya que, como dijimos al principio, son dudas más que certezas las que nos acompañan en el tratamiento del tema. La figura del Gaucho Cubillos como hombre de existencia real, de alguna manera, señala y comparte las incertidumbres de muchas personas de su tiempo sobre los valores que una sociedad convulsionada y en

formación no terminaba de fijar: la justicia, el poder, la equidad, la legalidad, el honor. Desde ese punto de vista es un referente histórico cuya corta vida fue “heroizada” antes y después de morir y pasó a constituir un “mito secularizado”, según palabras de Herskovits (p. 396).

La superstición y la fe —quizás por partes iguales— prorrogaron en el tiempo su fama ya adquirida, elevándolo sobre los hombres comunes. De este modo, distanciándolo de ellos mismos, pudieron colocarlo en los altares. La narración de sus peripecias se convirtió en leyenda por el agregado fantasioso de los transmisores anónimos. Y así caben en su trama aquellas versiones diferentes pero imaginativas que pasaron a la literatura y el teatro con la repercusión general ya mencionada.

Por una parte, podemos hablar de “nueva imagen mítica” que construye la sociedad moderna, como metáfora por sustitución de los mitos ancestrales, pero, por otra parte, pensamos que carece de dos aspectos fundamentales de los verdaderos mitos: el paradigma y el arquetipo. Su historia no transcurre en un tiempo mítico —“in illo tempore”—, tan distanciado de nosotros como para resultar con una carga de significación ejemplar, paradigmática; y carece de la originalidad del modelo arquetípico, primario. En efecto, sus “triumfos” y padecimientos fueron el símil de tantos otros: Juan Moreira, Juan Bautista Bairoletto, Martina Chapanay, Deolinda Correa, etc. No obstante, es indudable que la leyenda lo convirtió en ídolo para los que lo conocieron en vida, y en símbolo del coraje del pueblo que se opone al peso injusto del poder arbitrario, para los hombres posteriores.

Por último, que esta leyenda tradicional se transmita de generación en generación a un número relativamente alto de pobladores, no creemos que decida y defina su inclusión en un rótulo tan discutido como el de la “identidad cultural”, pero al mismo tiempo, no dudamos de que en Mendoza es parte de ella.

NOTAS

- ¹ Rowe, William y Schelling, Vivian, *Memoria y modernidad*, p. 14: “El llamar popular a algo conlleva una oposición explícita: ¿oposición a qué clase o grupo, y en qué forma? No basta con decir que dominante es lo contrario de popular, puesto que hacerlo implica establecer suposiciones acerca de la historia de la cultura”.
- ² Diario “Los Andes”. Mendoza, 29/11/1895, p. 4.
- ³ Somos conscientes de que la utilización de términos como “positivismo” o “romanticismo” nos adscribe a categorías culturales del discurso hegemónico, que enjuicia Juan Villegas (p.45). Con todo, y

por ahora, no dudamos de la efectividad instrumental de su empleo para una comprensión masiva.

- ⁴ Euémero fue un sabio de la época de Alejandro Magno que tenía por raíz de los mitos la deificación de los hombres. Consideraba que en todos los casos un héroe famoso pasaba al rango de dios en la mente popular.
- ⁵ Petra Sierralta, Guillermo: *El Gaucho Cubillos*. Mendoza, sin editar. (Gentileza del Dr. Guillermo Petra Recabarren).
- ⁶ Diario "Los Andes". Mendoza, 23/02/26, p. 5.
- ⁷ Diario "Los Andes". Mendoza, 2/02/30, p. 4.
- ⁸ Diario "Los Andes". Mendoza, 13/02/30, p. 4.
- ⁹ Diario "Los Andes". Mendoza, 6/05/31, p. 5.
- ¹⁰ Ciertamente, Petra Sierralta no se ajustó a los hechos comprobados que proporcionaba la biografía. Prefirió introducir personajes y situaciones de una supuesta vida afectiva que habla de un rancho, una esposa y un hijo; un falso amigo de Cubillos lo traiciona para seducir a la mujer de éste, y ella, Marta, se suicida antes de serle infiel a Cubillos. Es entonces cuando el gaucho se hace delincuente y es perseguido por la justicia que finalmente envía a dos policías disfrazados de mineros para ultimar a Cubillos. La cercanía a las figuras de Martín Fierro y Juan Moreira es bastante evidente, y el tratamiento que hace Petra Sierralta de la leyenda apela a esquemas de éxito seguro, aunque no carece de habilidad para el desarrollo de la intriga.
- ¹¹ Diario "Los Andes". Mendoza, 14/03/35, p. 4.
- ¹² Citado en: Seibel, Beatriz: *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires, De la Pluma, 1985.
- ¹³ Diario "Los Andes". Mendoza, 13/12/98, p. 13.

ZAYAS DE LIMA, Perla: *Mito, teatro y postmodernidad*, Espacio, Buenos Aires, 1991.

_____ "Presencia y función de los mitos en el Teatro Latinoamericano contemporáneo", en *Mitos en el Teatro Latinoamericano*, Cuadernos de Teatro N° 10, Instituto de Artes del Espectáculo, UBA, Buenos Aires, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Labor, Barcelona, 1971.
- DIEL, Paul : *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- GIRABA, K., ANGEL María, *Mitología griega. Dioses y héroes*, De. Porra, México, 1993.
- HERSKOVITS, MELVILLE J., *El hombre y sus obras*, F.C.E., Bogotá, 1976.
- KIRK, G.S., *La naturaleza de los mitos griegos*, Labor, Barcelona, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas*, F.C.E., México, 1968.
- ROWE, William y SCHELLING, Vivian: *Memoria y modernidad*, Grijalbo, México, 1993.
- VILLEGAS, Juan, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, The Prisma Institute, Inc., Minnesota, 1988.

Serge Ouaknine

Ensayo

El proceso de creación de una pieza teatral

Traducción: Alicia Romero de Cutropia

Director de Teatro y Conceptor en Artes Visuales. Doctor en Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Paris (1986). Director del Programa de Doctorado en Estudios y Prácticas de las Artes en la Universidad de Quebec en Montreal, UQAM, Canadá. Profesor titular en Práctica y Teoría en la Escuela Superior de Teatro de l'UQAM desde 1983. Es autor de más de doscientos cincuenta publicaciones sobre teatro y artes contemporáneas, de ensayos sobre el pensamiento de Oriente y Occidente, de cuentos, poemas y novelas. Tiene una treintena de creaciones para teatro y cine y una ópera. Visitó Mendoza en agosto para impartir el Seminario de Licenciatura de Arte Dramático de los alumnos de las carreras de Artes del Espectáculo, Arte Dramático y Escenografía de la FAD.

Un texto dramático está terminado en su misma génesis, es decir, en el proyecto mismo de su encarnación. Las correcciones al texto original deben ser menores, o se corre el riesgo de que el mismo resulte demasiado “cocido”. No hay más receta que un juego de urgencia y de necesidad.

Cuando los actores están cerca, cuando el dramaturgo los rodea, las palabras vienen por necesidad y parecen inspirar la mano. En efecto, se trata de una ilusión óptica. El autor conjuga su urgencia personal y la proximidad física de sus interlocutores.

Cuando el horizonte de los actores es lejano o es hipotético, el escritor se encuentra solo, sin ese “muro de carne” que nutre su imaginario. La imperfección del texto y sus interminables correcciones lo llevan a alejarse de su intuición primera.

La urgencia es a la vez presente e infinita; inmediata como un trance que se apodera de su cuerpo y lo de/libera. Llamamos a esto texto inspirado, haya o no actores para sostenerlo.

Las palabras justas (aquéllas que surgen en el primer momento y no necesitan volver a ser dichas), se imponen con la sensación total de su destino y no solamente por las ideas que comunican. El tachón de la corrección es la marca de un destino demorado, una rabia titubeante, lágrimas simuladas. Cuando la boca y el vientre están separados, la risa no borra lo real.

Las palabras dejan de ser palabras cuando portan la textura de las voces. La voz imaginaria precede entonces a la voz real, como un sueño erótico disfrutado a pesar de la ausencia del cuerpo deseado. En todo decir verdadero subsiste, entonces, un duelo. El decir es un goce que llena esa ausencia.

No hay técnica certera que resuelva el problema de la inspiración, porque el escribir surge de un soplo que no puede ser imitado. Emerge de una epidermis presente, de una sensación palpable, de un lugar lejano, inaccesible, no menos carnal o solamente demorado.

La duda del escritor gira en torno de aquello que él cree que debe decir, ya que es el abandono a la omnipresencia de las voces a lo que él debe sucumbir. El ritmo es ese acto mágico que da certitud a una ausencia y que sólo el movimiento puede completar.

El arte, a priori, no conoce su mensaje, incluso si el artista sabe lo que hace. El arte consiste en un soliloquio poblado de locuras, de términos solidarios, celosos o ficticios, lejanos o próximos y de los cuales el “pañó de las esperanzas” está cargado de deseos. La oralidad surge de una urgencia pública e íntima para romper toda distancia en la escucha del otro. Escribir es entonces un gesto no siempre considerado de juventud o un testimonio de mortal finitud.

El escribir como el jugar, el filmar, el pintar, el danzar, como el hacer música, encarnan el sueño de reparar la escena de una historia burlada, de una fractura, de una pérdida, de una retracción, de un exilio, de un vacío, de un amor exaltado, del compartir las estaciones, a fin de que una memoria colectiva se recupere más allá de toda decepción y trace para cada uno como para todos la alegoría de una victoria o de un esfumarse.

Algunos escritores dejan dormir el texto largo tiempo sólo para aprender a morir en él; otros le agitan con frenesí para esquivar la muerte, para que la risa borre a la poesía, para que el duelo se transforme en un emblema y para que finalmente la alegría disuelva todas las ofensas y recomience el ciclo de los vivos.

En este camino de conocimiento, los actores viven el mismo drama de los dramaturgos, pero así como para éstos las palabras buscan encarnarse en cuerpos, para aquéllos los cuerpos deben volatizarse desgarrando las palabras. Lo verdadero es entonces siempre un disfraz de otra cosa diferente de la que se quiere enunciar. No existe la sonsa imitación del sentido o la apariencia de los locutores.

Lo que diferencia al arte de la terapia es que ésta tiende a la domesticación del lenguaje. Está en relación con una forma que cura, una disciplina lúdica, su universal transparencia. El artista, en cambio, curando sus heridas, trabajando para su ambición, imagina las figuras del mundo del que se nutre y la forma es solamente el trampolín para su profecía, la inmediata lectura de aquello que deviene.

Es por eso que los textos dramáticos esperan recibir como regalo del actor la posibilidad de que los descompongan, que los fragmenten en colores, que los visiten de nuevo, que los canten o los bailen, que los repinten con oscuras plegarias o con súplicas luminosas, desde la vulgaridad absoluta de un vómito o de un temblor, desde el tartamudeo que les da la inmanencia furtiva del tañido lúgubre.

Las palabras se apaciguan ante el contacto providencial no con aquello que les da la certitud de ser, sino con aquella voz que las llama hacia otro lugar. Las palabras esperan ser quebradas para ser verdaderas; se necesita más del instinto que de la inteligencia para quebrarlas. En esta tensión, un texto es definitivo cuando la voz está totalmente transfigurada.

Cuando la más elocuente intimidad se confunde con su delirio o su helada indiferencia, el actor es el motor de los efectos de la urgencia que vienen a provocar las palabras hasta la simplicidad evidente del artificio.

La mentira íntima del actor frente a las palabras es entonces el sueño de la verdad del autor a través de la cual se ofrecen la presencia y la verdad. Pero ese

mensaje viene de una auténtica herida o de una rabia, de una alegría imposible de compartir. Se denomina “partición” a ese trabajo que trasciende el texto, lo articula y lo conduce.

Cuando el actor quiere ser autor de su texto —la tentación moderna de endiosar lo cotidiano—, de hacer de sí mismo un objeto universal, él debe devenir intérprete de aquello que ha creado y, por lo tanto, quebrar su propia voz. Por eso, escribir es como una puesta en escena de las palabras con las que no se nutren los actores, salvo que la improvisación se confunda en la desmesura con el gesto físico de lo escrito.

Si los actores no mueren un poco en su ser, serán ladrones de palabras y no portadores del soplo.

Cuando el impulso inmediato alcanza un eco lejano, las palabras se queman en la boca de los artistas por una decantación simultánea. El imaginario íntimo del dramaturgo se desliza ahora hasta perderse en la sexualidad de la palabra. Es por ello que toda actriz, todo actor, busca una forma de éxtasis que va más allá de las palabras; un estado último que le da a la página todo aquello que es y también lo que se revela en su ser.

Norma Cívico

*Tercer Encuentro Latinoamericano
de Docentes de Diseño (ELADDI)*

América Latina en los ojos del Diseño



“Afirmamos que el lenguaje, mediante sus formas históricas concretas, es un exponente particularmente válido para la definición de un modo cultural. Junto con la transformación de la materia en producto (arte, artesanía, industria) y la constitución de formas de socialización según los modos de producción, se encuentra como otra de las formas básicas de objetivación, la creación del ‘universo de signos’ el que juega un papel específico (...) En consecuencia, el hecho de escribir y pensar en América Latina constituye un momento que inevitablemente habrá que transitar si pretendemos respuestas acerca del mundo de las formaciones objetivas que integran nuestra cultura y su posible identidad.”

Arturo Roig,
*El pensamiento latinoamericano
y su aventura (II), 1994.*

El comienzo de siglo nos ha colocado ante el desafío de una nueva perspectiva socio-cultural. Luego de los años '90, donde la globalización del neoliberalismo conllevó a una homogeneización cultural, económica y política, los tiempos que nos toca transitar son los de reafirmación de nuestras identidades regionales y de concreción de un diálogo entre las diferentes culturas de Latinoamérica. Como bien dice Raúl Fornet-Betancourt, se hace necesaria una filosofía intercultural *“como conversación entre mundos culturales que se comunican sus tradiciones y contrastan las prácticas por las que ensayan la conservación abierta de sus identidades en la convivencia e intercambio con los otros, en ese marco que podríamos llamar ‘el mundo de toda la humanidad’”*.

Haciéndose eco de estas inquietudes, tan presentes en el pensamiento latinoamericano, se realizó en nuestra casa de estudios el 3er Encuentro Latinoamericano de Docentes de Diseño (ELADDI) el pasado 27, 28 y 29 de mayo, bajo el título *“La educación en diseño como un camino para el fortalecimiento del pensamiento latinoamericano”*. Se materializó de esta manera nuestro deseo de formar parte de un debate regional sobre el verdadero rol del diseño latinoamericano. La Carta de Intención, firmada por directores de carreras de Diseño de universidades nacionales y extranjeras, expresa la necesidad de *“compartir una filosofía de formación universitaria latinoamericana, que redunde en la calidad de estudiantes, egresados, docentes, e investigadores”*. La Carta apunta así a la necesidad de fomentar una filosofía nuestra, que permita vislumbrar alternativas de resolución a la problemática social en la que se encuentran inmersas nuestras sociedades. En este sentido, Fausto Carrera Ríos, vicerrector del Metropolitano de Diseño de Quito, Ecuador, afirma que *“el diseño, en cada uno de nuestros países latinoamericanos, siempre ha estado presente. Podemos ver sus manifestaciones en los objetos y los tejidos, en las costumbres y en la cultura popular. La educación y formación de diseñadores en nuestros países, basadas*

en esquemas y referentes europeos, han formado profesionales impedidos de ver y desarrollar sus propias formas de expresión a través de nuestros materiales y nuestra propia cultura. Lo que significa que a partir de las formas de colonización ya conocidas —militar, política, económica y tecnológica—, también se suma la colonización de la sensibilidad. De allí la dificultad de encontrar una identificación de lo propio y éste es uno de los retos”¹.

Es cierto que el diseño, a lo largo de su vida en nuestra región, no ha tenido, paradójicamente, la difusión necesaria. Por ello, haber organizado una reunión como el ELADDI, nos pone decisivamente ante el desafío de acercar el desarrollo de nuestra actividad a lo largo del continente. Difundir el camino transitado por nosotros y compartir los trabajos con otros diseñadores, es una de las formas de dar los primeros pasos para una real interculturalidad. “Es importante conocer las investigaciones, los productos desarrollados, los logros obtenidos de quienes creemos en el diseño latinoamericano. El medio de difusión es una ventana abierta para el pensamiento de los diseñadores e investigadores”².

SOBRE EL ENCUENTRO

La reflexión en torno a la educación en diseño en América Latina, su desarrollo en relación al fenómeno de la globalización y el papel del diseño como difusor de cultura, constituyeron la columna vertebral del 3er ELADDI. Cinco fueron las áreas temáticas que se abordaron como ejes conductores:

1. El impacto del diseño como factor de difusión de la cultura para los próximos diez años.
2. El currículo para una enseñanza efectiva del diseño en América Latina. Flexibilidad curricular y proyección de las carreras.
3. La actualización profesional y el postgrado. El rol de las TIC en la educación universitaria.
4. El diseño latinoamericano y su encuentro con la globalización.
5. La relación de la Universidad con la sociedad.

Las más de 500 personas que participaron son una muestra cabal de la urgencia de los temas discutidos durante las tres jornadas de trabajo. Participaron alumnos y profesores de las Universidades Nacionales de Córdoba y San Juan, de La Plata y el Litoral, de Entre Ríos y Buenos Aires, sin olvidar los asistentes de la UNCuyo, y también de la Universidad Blas Pascal y el IES de Córdoba. Asimismo se contó con la presencia de docentes de 17 universidades de países como México, Brasil, Colombia, Ecuador, Paraguay, Chile, Uruguay y Canadá. Entre los diseñadores más destacados podemos mencionar a Jorge Frascara, representante del Departamento de Arte y Diseño de la Universidad de Alberta de Canadá, a Fausto Carrera Ríos Vicerrector del Metropolitano de Diseño de Ecuador,

a Joaquim Reading profesor de PUC Río de Janeiro, Brasil, a John Andrew Chalmers Barraza, de la Universidad de Chile, y el mendocino Oscar Salazar, director del Instituto de Artes de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Como resultado del encuentro se redactó y rubricó, por parte de los directores de las carreras, la “Declaración de Mendoza”. Entre los puntos de este acuerdo se desataca, en primer lugar, su misión, la que busca “promover la integración de culturas, la cooperación para el desarrollo de trabajos e investigaciones, la divulgación y circulación permanente de información”, para lograr “la posibilidad de intercambios interinstitucionales”. En segundo lugar se destaca su visión, que promueve “la integración, el fortalecimiento de las disciplinas y el desarrollo integral de los estudiantes, docentes e investigadores, con una visión latinoamericana”. Por último se sienta su filosofía, que gira en torno a la integración, la cooperación, la equidad y la ética.

La propuesta implícita en el acuerdo definió como estrategias para el accionar común el trabajo conjunto en proyectos de investigación, el intercambio periódico entre trabajos de interés para las actividades académicas y la promoción del intercambio entre estudiantes y profesores.

La importancia de este acuerdo radica, sobre todo, en que ha sido **el primer intento de dar un marco institucional a las relaciones entre distintos organismos formadores de diseñadores en América Latina**, marco estrechamente comprometido con el desarrollo histórico del pensamiento de la región.

REFLEXIONES EN TORNO AL DISEÑO EN LATINOAMÉRICA

Entre los temas abordados en el transcurso de los tres días, el más significativo fue la redefinición de la participación del diseño en la problemática social de nuestra región; un cuestionar que nos remite a la necesidad de la comunicación, de un sentido crítico y de comprendernos en la diversidad; construir a partir de las semejanzas y del diálogo en las diferencias.

Haremos hincapié en tres posiciones encabezadas por algunos de los disertantes más importantes del encuentro. Oscar Zalazar, en su conferencia “Algunas breves consideraciones sobre el diseño latinoamericano”, busca una raíz que dé cuenta, que explique y revele la identidad del hacer latinoamericano. Por su parte, Jorge Frascara, en su conferencia “Urgencias del Diseño”, se situó desde los problemas detectados por Naciones Unidas e incitó a su rápida resolución desde el diseño. Por último Fausto Carrera Ríos, en su conferencia “Nuestra realidad en diseño y el mundo global”, expresa su deseo de superar la dependencia económica a través de nuevos proyectos académicos y tec-

nologías alternativas capaces de agregar valor a la exportación de productos primarios.

Desde la filosofía crítica Latinoamericana, Oscar Zalazar propone indagar sobre la identidad del diseño latinoamericano, resaltando que esto no puede llevarse a cabo sobre un vacío histórico. Según el disertante, el proceso de revalorización de lo propio plantea la necesidad de conocerse a través de un proceso de investigación histórica, que a su vez no puede desconocer el momento actual, configurado por la expansión del capitalismo transnacional. Asimismo enfatizó la importancia de generar una genealogía de nuestra América, que nos permita valorar lo nuestro a partir de un marco ético. Salazar propone así plantear el problema de la identidad del diseño latinoamericano evitando caer en relaciones formales atadas a la iconografía de la tradición: *“No hay que buscar el diseño latinoamericano en el folklorismo, el telurismo o el chovinismo, sino en la respuestas a los problemas latinoamericanos”*.

Por su parte el diseñador argentino radicado en Canadá, Jorge Frascara, desde una mirada pragmática y sin indagar en las causas originales, advierte áreas de vacancia donde el diseño industrial latinoamericano debiera hacer aportes mejorando la calidad de vida de los ciudadanos: *“hacen falta pólizas de seguros, planillas de impuestos que se entiendan y que dificulten el trabajo de los criminales financieros, hacen falta campañas de seguridad vial, prevención de accidentes de trabajo”*. Este diseño, el diseño para el bienestar de la gente, al que identifica como el “otro diseño” en contraposición al “diseño comercial”, ha sido poco abordado: *“el diseño para el bienestar de la gente está en ‘pañales’ y requiere lo mejor de nuestras mentes para desarrollarlo y usarlo”*.

Carrera Ríos señala, al igual que Frascara, áreas en las que las actividades de diseño debieran intervenir. El ecuatoriano advierte sobre el peligro de seguir construyendo las bases académicas del diseño local sobre las bases que han utilizado los países desarrollados que, en sus palabras, han llevado a la colonización intelectual: *“La docencia del diseño estuvo entonces ligada a un desconocimiento de la realidad productiva y empresarial local, siempre tendiente a desarrollar temas y soluciones europeas, al final la docencia del diseño se importó de Europa y con ella la colonización intelectual de la enseñanza”*.

Su preocupación por superar la situación periférica y de dependencia, que nos ubica ante el mundo como exportadores de materias primas, lo lleva a reconocer la necesidad de dar valor agregado a la producción a través de investigaciones científicas. Estas inquietudes son las que lo impulsaron a desarrollar un nuevo emprendimiento académico en Ecuador, basado en el uso de tecnologías alternativas, que compartió con los asistentes al ELADDI. *“El cambio de estrategia, al menos en mi país, no será el alcanzar el tren de*

la alta tecnología, porque siempre, en el mejor de los casos, alcanzaríamos a unirnos al último vagón. Sabemos hoy que, cuantitativamente, la llamada alta tecnología no es relevante en nuestro contexto industrial”. El disertante expresó su deseo, pues, de *“constituir una estructura académica orientada a resolver problemas de diseño compatibles con nuestra realidad”*.

HACIA EL ELADDI 2005

Las conclusiones del evento fueron dedicadas a la memoria de Cristian Rodríguez Godoy, organizador del 2° ELADDI en Valparaíso, Chile, quien lamentablemente no pudo estar entre nosotros pues falleció recientemente.

El encuentro permitió a docentes y profesionales de nuestro país y de la región intercambiar experiencias para enriquecer y enriquecernos en un diálogo intercultural, que presupone la predisposición a compartir distintas manifestaciones, expresiones y pensamientos, intercambiar pareceres y pensar en una educación en diseño como uno de los caminos para el desarrollo latinoamericano.

Una vez más el encuentro permitió, no sólo a los mendocinos sino al resto de los concurrentes, tener la posibilidad de cruzar reflexiones tanto del campo del que hace, del que indaga, como del que enseña. De este modo se entrega la posta a nuestros colegas mexicanos, quienes serán los responsables de la organización del ELADDI 2005. A ellos, muchas gracias por permitirnos seguir adelante en este proyecto.

NOTAS

¹ *El desafío es identificar lo nuestro*, en Diario Los Andes, Suplemento Cultura, Mendoza, 29 de Agosto de 2004.

² Ibid.

Silvia Benchimol

Iniciativas

Armas para la paz

PROPUESTAS ARTÍSTICAS PARA LA CONVIVENCIA Y EL DESARME

“¡Manos a la obra por la paz!” podría ser otra designación del proyecto de producción de obras de arte con desechos de armas pequeñas y livianas ¹ impulsado por el Museo Universitario de Arte ², la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y la ONG “Espacios para el Progreso Social”. Decenas de artistas de todo el país se han involucrado en la producción de obras para contribuir a la construcción de una cultura de la paz.

Fotografías y escritos sobre las primeras esculturas realizadas fueron recibidas por la autora del proyecto, la artista Eliana Molinelli, ex directora del Museo, ex vice-decana, y cuyo lamentable fallecimiento, sentido por todos como una pérdida irreversible deja, sin embargo, el trazo luminoso y ejemplar, de creatividad valiente que no retrocede ante los obstáculos. Porque no pocas preguntas suspicaces se escucharon: “¿Cómo, obras de arte para la paz hechas con armas de fuego?”, “¿desarme?” “*Los únicos que no entregarán armas son los delincuentes. Y la sociedad civil queda inerme para defenderse*”.

En la Navidad del año 2000, el Gobierno de Mendoza concreta el Plan Canje de Armas ³, mediante el estímulo económico de tickets para compra de alimentos o entradas para partidos de fútbol. Algunos meses más tarde se había recolectado un importante volumen de armas pequeñas, tales como revólveres, pistolas, rifles y municiones. Eliana imagina las “Propuestas artísticas para la convivencia y el desarme” para transformar los restos de las armas en un monumento escultórico en el Parque Central donde emplaza la primera escultura de su autoría. Poco después inicia la expansión del proyecto hacia artistas de todo el país.

El saqueo de partes de esa obra, precisamente armas ya prensadas, produjo reflexiones y algunos cambios en el proyecto original, que fue continuado con el entusiasmo primigenio y el agregado de experiencia acerca de la potencia icónica de un artefacto cultural cuyo significado, instituido a través del tiempo en el imaginario social, hace que más que *artefacto*, se defina como *arquetipo* e instrumento de un modelo extremo para dirimir conflictos entre individuos, grupos, sociedades y que se pretende superar. “*Tal vez el proyecto era muy fuerte*”, reflexionó entonces la escultora.

Y es que el desafío de aludir a través de estos objetos a significados contrarios es muy grande. La literalidad de los mismos no es totalmente desmontada con su aplanamiento y fragmentación. Los artistas participantes, a medida que fueron recibiendo las encomiendas con los restos de las armas, así lo han testimoniado en sus primeras impresiones: rechazo en diferentes matices y el horror de imaginar la destrucción de vidas e integridades físicas devastadas, acompañadas de sensaciones corporales. En segundo lugar, impresiones de la belleza fría y eficaz —por ello todavía amenazadora— persistente en los fragmentos.

Todo proyecto implica un desafío. Trazar su camino dentro de los límites convencionales no es una propuesta que justifique tantos esfuerzos individuales e

institucionales. Fuera de los límites, además del esfuerzo, es necesario el compromiso ineludible con los fines a alcanzar el objetivo, o por lo menos establecer la tendencia en el futuro, con la persistente convicción de su positivo aporte para el bienestar social.

Desmantelar la violencia —no sólo la individual sino la filtrada en instituciones creadas para la no violencia—, empezando por los objetos que inducen a ella, formar hábitos de convivencia pacífica al mismo tiempo que un pensamiento abarcativo y crítico, comprender que la paz no es un estado anímico anestésico sino algo que debe sostenerse activamente y con la inteligencia alerta a los otros agentes que debieran tener su realización en sincronía (justicia social, respeto por la vida y la dignidad humana, tolerancia, comprensión intercultural, conciencia protectora de toda manifestación de vida de la naturaleza), son algunos de los objetivos que estimulan, más allá de la sentida ausencia de la autora, la continuidad del proyecto como su legado al futuro.

El decano de la FAD, profesor Lars Nilsson, asumió el compromiso de llevar adelante la importante herencia junto a la actual directora del Museo, la escultora Vivian Magis, quien está trabajando cooperativamente con los artistas participantes, difundiendo el proyecto a fin de ir cerrando, por ahora, etapas de producción de obras. Una vez cumplidas, las esculturas, pinturas, instalaciones concretadas, serán expuestas en Buenos Aires en el año 2005. La inauguración estará acompañada por la presentación de un libro-catálogo y foros de reflexión sobre el desarme y la paz, seguidos por muestras itinerantes, programas de visitas guiadas y recreaciones plásticas o literarias a fin de promover la sensibilización social sobre el tema y movilizar la producción e intercambio de opiniones.

POÉTICAS VISUALES PRIMERAS IMPRESIONES Y OTRAS REFLEXIONES

Si consideramos a la poética en un sentido amplio como cualquier transformación ejercida por el hombre sobre la naturaleza o el mundo material de la cultura, y en sentido restrictivo como una “filosofía de la praxis” de la producción en el campo específico del arte, lo que tienen en común ambas acepciones, es que son producidas en el contexto *de*, y a su vez producen constelaciones de sentido coherentes *con* la dimensión axiológica histórica.

No es una simple abstracción ni voluntarismo de buenas intenciones, no es retórica ni ingenuidad, pero el proyecto “Propuestas artísticas para la convivencia y el desarme” apunta a transformar rifles en obras de arte; en instrumentos de una sociedad que admite la violencia en instituciones formadoras de una cultura de la paz. Entonces es también un acontecimiento poético. De riesgo y fuerte. Requiere usar toda la fuerza paradójica en la comunicación, crear un mensaje utili-

zando significados espectrales para deslizarse hasta el polo opuesto de las armas. Éstas, como objetos en los que confluyen forma y función connotando sincrónicamente su sentido cultural, lo que supone también una “poética” como fundamento de diseño y producción, serán mutadas y situadas en las antípodas, ideando, desde otras poéticas, imágenes artísticas que expresen y comuniquen significados opuestos.

“¡A las armas por la paz!”⁴ tal vez debiera cambiarse por la expresión “abajo las armas, por la paz”, y a continuación estetizar las montañas de desechos metálicos de la historia bélica, de siglos de violencia individual o institucional, como única respuesta a los conflictos. Respetuosamente despedir, sin banalizar ni dramatizar gestos, a los antiguos revolucionarios y guerreros, a los arquetipos visuales de espada, revólver, rifle de la pintura de historia o retratos ecuestres de héroes libertarios latinoamericanos del siglo XIX, a las trincheras de los murales mexicanos del siglo posterior y a sus proyecciones continentales mixturadas con el realismo social, el expresionismo, el realismo crítico.

Pinturas, carteles y graffitis con el brazo en alto y el puño sometidos a la retórica visual de la perspectiva amplificada; el trabajo campesino y el obrero de los cinturones urbano industriales dignificados, llegaron a ser el correlato plástico del mito del “ser nacional” o “americano”. El imaginario solicitaba recuperar derechos a la identidad, a la libertad, a la autodeterminación, a culminar una utopía de un estado de paz y equidad. Las esencias exigían ser conquistadas, excavadas subterráneo bajo los estratos duros de lo concreto por medios no siempre pacíficos. Crisis, años bajo el cristal oscuro de la violencia, pero aún así, un trazo iluminador parece llegar al presente y señalar la necesidad de preservar algunas ideas, pero también desarticular la violencia instituida.

No destruir lisa y llanamente, sino transformar los testimonios principales de tal cultura material, podría contribuir a clausurar efectivamente una etapa de larga duración de tantas sociedades históricas, ordenando sus restos en monumentos a escala con el paisaje del tiempo pasado y dedicado a las generaciones del futuro, a su memoria. Vencer la resistencia del hierro, del acero, la fuerza pregnante de la forma y de la imagen preexistentes, transgredir el arquetipo —obstáculo alienante de la imaginación— para desprenderse totalmente de la referencia objetual y funcional, icónica o lingüística y, al fin, organizar metales, óxidos, ácidos, para detonar el vértigo poético, catárquico y liberador de la obra de arte.

Vencer incluso la belleza de artefactos cuyo diseño, factura cuidadosa y materiales nobles, producen gran atractivo visual y táctil, y al mismo tiempo rechazo por comprensión del destino útil primario al cual responde la pureza de la forma, la elegancia de las líneas. Rechazo incluso a reflexionar la disyuntiva, pues

podría sumergir el pensamiento en una paradoja perversa, en regiones innombrables de la historia, de nuestra historia, de la sociedad, su ideología y economía, sus valores declarados y pactos o silencios. Decir no a la muerte, sí a la vida, pero una vida *humanizada* a través de los mensajes que envía la historia, es el desafío que ha recogido el Museo Universitario de Arte para reenviar a los jóvenes y al futuro, en corresponsabilidad con escultores y pintores.

“Molinos de agua para la vida”, “Cinceles para trabajar”, “Estandartes blancos para la paz”, “Altar para la paz”, “Barcas para navegar en un mar de paz”, son algunos de los programas de trabajo con que los artistas se han comprometido con el proyecto.

Algo así como ver simultáneamente las dos caras del estandarte de Ur, la guerra y la paz (sabiendo que “guerra” no es el antónimo exclusivo de la paz), o medir la distancia entre la ley del talión escrita en la piedra durante el reino de Hammurabi y la ley revelada a Moisés, o comparar con el espíritu convergente de las figuras revolucionarias (Confucio, Zaratustra, Buda, los profetas, Cristo, Alah) que dibujaron un “eje de la historia universal” ofreciendo al hombre normas de vida y de conducta y luego preguntarse, bien afirmados en las coordenadas espacio temporales concretas, cuál es el próximo eje a imaginar después de la racionalidad científica y técnica que contradictoriamente parece culminar en los conflictos bélicos y exterminios del siglo pasado. ¿Qué pasa entre las series de Goya y “Guernica” de Picasso o sus series de la guerra de Corea, y la serie “Manos anónimas” (coincidente con episodios de terrorismo estatal, en varios países latinoamericanos al mismo tiempo) y el mural “La Justicia” realizados por el artista argentino Carlos Alonso? Imágenes estéticas anticipativas algunas, contemporáneas a los acontecimientos otras, pero críticas radicales todas a hechos que niegan unilateralmente la vida y bloquean toda posibilidad de justicia.

Afortunadamente, toda una generación de intelectuales reaccionó tan unánimemente, que si se repasan sus producciones, desde las más diversificadas perspectivas, la clave en común parece ser la predicción de un humanismo innovador. Un ontólogo europeo ⁵ incluye entre los cinco pilares del proceso civilizatorio la paz. Eventualmente, renovación del pacto “igualdad, libertad y solidaridad”. Y la ideación de una organización mundial de Estados en una “ecúmene” de buenas voluntades.

CONTEXTOS MICRO Y MACRO DE LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS PARA LA CONVIVENCIA Y EL DESARME

Después de los grandes conflictos bélicos del siglo XX y ante la vista de la devastación de países ente-

ros y mortandad de millones de seres, fueron creadas la Sociedad de las Naciones en 1919 y la Organización de las Naciones Unidas el 25 de octubre 1945, cuyos logros fundamentales fueron indudablemente la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948 y los Tratados de desarme y no proliferación de armas de destrucción masiva, nucleares y biológicas. América del Sur gracias, al Tratado de Tlatelolco (1971), ha sido declarada zona libre de armamentos nucleares.

Pero en los conflictos posguerra de la segunda mitad del siglo pasado se ha ido perfilando otro peligro a través de la acumulación —legal o ilegal— de armas pequeñas o ligeras en manos de grupos organizados o de la sociedad civil, que tienen una trágica efectividad en la violencia urbana, doméstica, terrorista y en conflictos internos. En 1998 comienzan las gestiones para la Conferencia sobre el tráfico ilícito de armas pequeñas y ligeras en todos sus aspectos, concretada entre el 9 y 20 de julio de 2001 en New York. Las gacetillas periodísticas eran aclaratorias del motivo de la conferencia: tráfico ilícito, no fabricación y tenencia legal de armas. Mendoza estuvo representada a través de la ONG Espacios para el Progreso Social ⁶.

Integrantes de esa organización, Gabriel Conte, Martín Apiolazza y William Godnick publican en 2003 la investigación y evaluación del Plan Canje de Armas de Mendoza, bajo el nombre “Transformando actitudes hacia las armas de fuego”. El trabajo contiene información estadística sobre fabricación, circulación legal e ilegal, delitos en contra de la vida con armas de fuego y testimonios, además de resultados del plan y de una experiencia paralela en el ámbito educativo provincial, con juguetes violentos canjeados y trabajos de expresión plástica. Si bien la experiencia no es absolutamente original —se cuenta con resultados de proyectos similares en otros países—, es un trabajo pionero en el país.

En la comprensión de la importancia del cambio de las conductas de violencia como única respuesta a situaciones conflictivas, la artista Eliana Molinelli interesa a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en reutilizar las armas recogidas en Mendoza en un proyecto de producción artística que contribuirá a difundir valores positivos de paz fusionados con valores estéticos.

La relevancia de la imaginación proyectual y de mensajes persuasivos en contra de la tenencia de armas de fuego, de la no violencia, comienza a vislumbrarse bajo las visiones macro y micro, como de trascendencia, tanto el hecho puntual como las conexiones de sentido convergentes.

En contexto micro, y contra el pronóstico de algunos sociólogos acerca de que los crímenes del presente, en “sociedades suavizadas”, son menos numerosos y ominosos que en el pasado, por ejemplo, en socie-

dades “de sangre”, y que se van reduciendo a atentados contra la propiedad privada, fraudes de todo tipo o sustituciones de identidad, hemos presenciado recientemente hechos de terrorismo —incluyendo de Estado—, tráfico ilegal de armas, apropiación de ahorros privados, impunidad, y atentados contra la vida e integridad de personas en el interior de instituciones creadas para, supuestamente, elevar la calidad de vida. Hechos que, si quieren comprenderse, no pueden enfocarse como reflejo de la violencia general de la sociedad, abstracción que no aclara nada.

Se ha dicho que la guerra no es exactamente lo opuesto a la paz. Y es que la paz social requiere no sólo la existencia de instituciones no violentas (gobiernos y cuerpos colegiados democráticos, justicia, escuelas, medicina como servicio social, museos, etc.), sino que se necesitan acciones concretas para sostenerlas y promover la paz —la que tampoco es una idea abstracta—. La convivencia pacífica es posible, en las presentes coordenadas epocales, cuando existe conciencia activa —en dirigentes y conciudadanos— de que debe ser acompañada por agentes de modificación profunda de conductas sociales, tales como justicia social, equidad, valoración positiva de la vida y dignidad humana, de las diferencias biológicas y culturales. Estos procesos son lentos y no admiten el desaliento.

Veamos algunos datos duros de recientes estudios de la población de jóvenes en Mendoza⁷: el 52% de los jóvenes de entre 15 y 24 años no concurre a ningún establecimiento educativo (¿cuántas oportunidades laborales existen para ellos? ¿y de capacitación?); el 4% posiblemente accede a educación universitaria; tenemos un 18% de analfabetismo. Si a esto agregamos el descenso notable de las edades en que se cometen delitos, lo sorprendentemente fácil que es para los pequeños infractores conseguir y manipular armas, con trágicas consecuencias como la de Carmen de Patagones y varios asesinatos cometidos por menores, casi niños por su edad, evidentemente el problema nos concierne a todos por igual y simultáneamente desde las diferentes áreas de competencias individuales y sociales.

Entonces, con mayor énfasis, destacamos la importancia esencial de la imaginación proyectual en toda transformación, y de la convergencia de dirigentes, educadores, funcionarios, jefes y jefas de familia. Un ejemplo fue el plan de canje de armas y la campaña educativa paralela.

Las propuestas artísticas ideadas por Eliana Molinelli, promovidas y sostenidas por el Museo de Arte y la FAD, afincadas en el campo de los valores simbólicos, multiplicables además en las poéticas de producción de los diferentes artistas participantes cobran, a la luz de datos y noticias recientes, mayor relevancia y magnitud comprensiva. Además de aportar obras con repercusión en el campo específico del arte, movilizarán una estela de

sensibilidades y reflexiones en receptores muy variados. Es de esperar que se abarquen receptores externos a las áreas no cubiertas por las instituciones tradicionales como escuelas, centros comunales o barriales, museos, pues los datos cuantitativos son claros en cuanto a franjas de la sociedad, en especial niños y adolescentes que no han tenido hasta ahora oportunidades de ser incluidos ni protegidos por afectividad positiva, familiar o de educadores que se interesen por sus destinos, por el futuro incierto de seres que son frágiles “crisálidas”.

LAS OBRAS

Como homenaje a un filósofo y profesor de trayectoria internacional, que pasó brevemente por las aulas de la facultad a fines de los '60 o principios de los '70, recordaremos algunas de sus reflexiones sobre el arte y el diseño, sus incomparables clases sobre el cuadro de los zuecos de Van Gogh, su paisaje nocturno en la ciudad, la pinceladas de los paisajes de Arles, que a muchos revelaron y desvelaron, en un destello iluminador, otros sentidos del arte.

Por aquel entonces, en sus clases de Antropología Cultural, Enrique Dussel transmitía su concepción de *poiesis* como la actividad de trabajo o de producción con que el hombre transforma el ente natural y produce el ente cultural, que puede ser un signo —estudiado por la semiótica— o un artefacto, considerado por la *poiesis*. Con estas producciones se llega a la cultura; es posible el diálogo profundo entre los hombres y la expresión dentro de un horizonte de sentido que devela lo hasta ahora oculto por la cotidianeidad, el ser de los entes. Sin embargo, la reflexión no debe partir de abstracciones, sino de esa concreta cotidianeidad para llegar a su esencia. Reflexionaba desde la óptica de la dependencia y de la liberación, lo impropio de puntos de partida realistas o empiristas en el diseño del siglo XX. “*La formalización plástica con tensión al futuro del styling de los artefactos (modelización) para producirlos en serie... y de tal manera que sean funcionales (tecnológicos) y confortables (bellos y cómodos) (...) Si en el siglo XXI habrá novedad tecnológica y de diseño, se deberá a que la exterioridad poética del Tercer Mundo ‘inculto’ llega a expresarse y a enriquecerse con lo que sea necesario de la ciencia, sin perder su sentido histórico y promoviendo un diseño propio*”.

La poética en el campo del arte consistiría en algo más que estética y que expresión de belleza o de ésta como valor en la estética moderna, o como mera presencia en objetos de la realidad. Para él es ontología a través de lo concreto. Y el artista es, más que otros, quien descubre el sentido de las cosas en su mundo, el que interpreta desde el horizonte histórico cultural que además es compartido e iluminado ahora en su ser por la obra de arte. Entonces, el arte hace emerger la belle-

za y la verdad, y “*el artista... , junto al metafísico cumple la misión suprema de recuperar el sentido del ser de una época... , desde donde las cosas se muestran en su belleza trascendental, en su belleza ontológica que es perfectamente compatible con lo ... feo.*”

Y entre lo bello y lo feo, múltiples categorías estéticas emergen de las poéticas del arte contemporáneo. Es imprescindible explorarlas para comprender no sólo fácticamente las manifestaciones artísticas sino el sentido del mundo que descubren, a partir de la realidad, cuyo concepto fue puesto en debate por las vanguardias y hoy, con el entrecruzamiento de la virtualidad, aún más. Un viaje a través de la historia del arte argentino, de sus imágenes pictóricas concretas nos revela “nodos” de compromisos en diversos grados de los artistas con esta realidad. Desde fines del siglo XIX es posible recorrer en salas del Museo Nacional de Bellas Artes crónicas pictóricas de la guerra del Paraguay (Cándido López) y escenas como “Sin pan y sin trabajo” (De la Cárcova) o “La sopa de los pobres” y otras que constituyen pinturas expresivas con sensibilidad social y claro compromiso que preludian conflictos sociales y no auguraban soluciones pacíficas. Tal vez, como señalaba Norbert Elías, la violencia fue una etapa en el camino de superación gradual hacia la humanización y civilización.

Algunas pinturas de Spilimbergo señalan una visión poética de dimensión utópica que muestra la dignidad del trabajo humilde. Por su parte, la serie de Juanito Laguna, de Berni, relata la vida de un niño marginado, sus sueños y aventuras de modo conmovedor, también desde la dimensión positiva de las emociones;

La Presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes, Dra. María Rosa Ravera ⁸ se pregunta qué pensaría Antonio Berni de la exclusión de hoy, “*él, que fue el paladín de la denuncia, del arte político en la Argentina, que transforma desechos en humanidad tierna y apela a nosotros, nos reclama*”. En la actualidad, existen artistas “*con un compromiso social y con realidades atroces, que trabajan ya no con óleo sino con pólvora o la sangre y se representa la figura de víctimas de secuestros con balines*”. El compromiso, la movilización, la denuncia están unidas, según la semióloga, a la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevos materiales.

Volviendo a la noción de *poiesis* planteada por Dussel, aparece inmediatamente en la memoria de quienes se dedican a estudios artísticos en el continente latinoamericano la situación asimétrica de éste en el contexto mundial y que partiendo de la teoría de la dependencia (Salazar Bondy), considerada también en lo económico (Prebisch), proponen caminos hacia tomas de conciencia y cambios: Marta Traba, con su teoría de la resistencia —opuesta a dependencia— y geografía artística de Latinoamérica; Néstor García Canclini, con la hibridación y condición de dependencia del macrohorizonte del capitalismo, Juan Acha, con su teoría de autono-

mía/independencia estética de las artes visuales como sistema de producción cultural. No se puede dejar de mencionar los estudios de Serge Gruzinski, quien avanza en la construcción de una categoría de mestizaje para estudiar la circulación de imágenes en el siglo XVI de la América virreinal, aplicable por extensión a la contemporánea situación homóloga de planetarización. Desde esta perspectiva, si bien se plantean problemas de dominación y conflictos, en la fase de mezclas culturales de larga duración finalmente no hay ganadores ni perdedores en la lucha de poder, pues el mestizaje crea grandes franjas de interacciones mutuas. Una opinión es que desaparece así el lugar del sujeto radicalizado, de reflexión inmóvil, y aparece el dinamismo en los procesos interpretativos históricos y críticos del arte continental (los que en ejercicio de autoconciencia, o conciencia expansiva, debieran acercarse a procesos culturales de Asia y África). Se desvanece el bloque homogéneo en que se piensa la identidad encerrada en la nacionalidad, pero no se disipa en una difusa “mundialización”, en “identidades en tránsito” o “nómades”. Emergen modos de producción visual muy variados de la interacción sujeto-mundo móviles (interacción en la que desaparece la estructura dual), tensión local-planetaria en contracción o expansión, configurando un “complejo de lo real” disparador de mezclas imprevisibles e irreversibles de culturas visuales. Consecuentemente, procesos combinados, bifurcaciones, despliegue y disipaciones de iridiscencias poéticas visualmente innovadoras.

En este sentido, los proyectos individuales hasta ahora recibidos por la directora del Museo Universitario de Arte, hacen perceptibles el sentido transformador y diversificado de las distintas conceptualizaciones que pueden surgir y coexistir enmarcadas por el programa “Propuestas artísticas por la convivencia y el desarme”. Los significados en desplazamiento, entre dimensiones estéticas y éticas y entre consideraciones de problemas existenciales y sus distintas escalas de jerarquización, no se han abstraído de las condiciones concretas en que se desarrolla la vida social hoy, aquí. No hay recurso a emocionalidad directa, tampoco crítica radicalizada o imagen explícita que pudiera invalidar el contenido artístico por exceso de residuos, “literarios” o programáticos. Se diría que se ha favorecido la apertura de un tornasol de poéticas plásticas comprometidas que pone en sincronía proyecto, prácticas artísticas y sociedad, que moviliza imaginarios muy diversos, críticos, poscríticos, responsablemente proyectuales en sus desplazamientos temporales entre el presente y el futuro.

Nora Correas recuerda cuando le propusieron participar del proyecto, tras la asociación inmediata a su instalación “América” presentada en la Bienal de Porto Alegre en el año 2002, construida con dos mil quinientos revólveres de juguete y un video en el que se mostraba gente de distintas clases sociales, edades y

razas que eran alcanzadas por la violencia. “*La diferencia es que no voy a mostrar las armas en sí, sino que usaré algunos de los materiales propios de ellas como el metal por ejemplo, para construir algo que tenga que ver no con la muerte, sino con la vida; unos platos de metal para usarlos como recipiente que contengan comida.*”

“(…) Si nosotros nos oponemos a la violencia armada, tiene que denunciarse a los países promotores de las guerras, del principal recurso económico que es la industria de la guerra. Mientras no quede claro que nos oponemos al uso de la fuerza armada de los principales causantes de estas catástrofes sangrientas, estamos poniendo por igual al sometedor y al sometido” escribió la artista Diana Dowek, declinando su participación.

También Jorge Gamarra pensó en abstenerse, pero su afecto por Eliana cambió la impresión tan “pesada” por la transmutación: “*Hacer la antípoda de las armas. En suma la escultura es una ‘maza y un cincel’*”. María Inés Rotella señala “*objetos hermosos tallados con cuidado extremo concebidos para la muerte ¡cuánta contradicción! Debemos conquistar su belleza y su horror con la transfiguración poética de un canto para la paz. Pienso en naves apacibles en un mar de esperanzas en busca de nosotros mismos (...)*”.

A Clorindo Testa le trajo recuerdos de infancia “*cuando tenía 7 u 8 años con un gran montón de ramas que había en el jardín de la casa hice una trinchera y en la trinchera puse un máuser austriaco que mi padre había traído de recuerdo de la guerra del 14. Me la pasaba sentado mirando si venía el enemigo, ahora está en el paraguero de casa. Pienso hacer un ramillete de flores*”.

Como hemos ya señalado, el desafío del programa es eludir la fuerza icónica y la belleza fría, la precisión del diseño de las armas. La creatividad de los artistas ha ido superando el obstáculo mediante saltos cualitativos y giros metafóricos. Es el recurso a los significados espectrales de los objetos, el recurso a la fuerza paradójica de la comunicación, lo que les ha permitido imaginar utópicamente contenidos activos de una cultura de la paz; contenidos que debieran acompañar al desarme como primera señal de una actitud auténticamente diferente que ayuda a la credibilidad de los programas: herramientas de trabajo para el obrero, el artesano, el artista, molinos y arados para fructificar la tierra, platos para la comida, mesas-altares para ofrendas, libros conteniendo un inventario de la violencia y sus antónimos sobre planos transparentes, el emblema de la contracultura hippie, un ramillete de flores disparado imaginariamente desde un máuser de la primera guerra mundial.

Son muchos los artistas del país que han comprometido su participación: Juana Heras Velazco, Clorindo Testa, Jorge Gamarra, Nora Correas, Eneida Rosso, Carlos Gorriarena, Rose Mary Gerdes, Gloria Priotti, Eulalia Gentile Munich, Cora Mayer, Margarita Hand, Cristina Tomsig, Mary Guallar, Ana Lizaso, Gabriela

Heras, Polly Webb, Fernández Olivi. En Mendoza, además de contar con las obras realizadas por Eliana Molinelli, están trabajando María Inés Rotella, Amalia Burlando, María del Camen Ramírez, Susana Dragotta, Luis Quesada, Drago Brajak, Eduardo González, Elio Ortiz, Cris Delhez, Roberto Rosas, Daniel Ciancio, Gianni Ugo, Miguel Gandolfo, Ramiro Quesada, Carlos Gómez, Pia Zanaboni, y muchos otros.

Todos los artistas se manifiestan en convergencia en un “manos a la obra por la paz” y “¡abajo las armas por la paz!”, en un mensaje que impulsa a la reflexión de la necesidad intensa de defender ante todo la vida, una vida humanizada, dignificada por el ejercicio de los derechos humanos, el goce estético, la reflexión expansiva, autoconciente, la generosidad, la tolerancia, comprensión de las diferencias, el cuidado de no manipular seres, conciencias o afectos, ni siquiera en nombre de la más bella idea; el cuidado de no perturbar la delicada belleza proyectual del pensamiento y de la imaginación. El programa enraza hondo en lo fáctico y en lo posible de infiernos y paraísos de la realidad social argentina. Tal vez debieran repensarse categorías interpretativas deslizadas tan fácilmente para aprehender la realidad —histórica o poshistórica— tal como posmodernidad, moderno tardío⁹ poslatinoamericano, poscolonial, y tratar de considerarnos “bárbaros tardíos” de una época primitiva¹⁰ y abrir un futuro de años-luz para gozar la experiencia de convivir pacíficamente.

NOTAS

- ¹ Obtenidas mediante el Plan Canje de Armas (Gobierno de Mendoza, 2000-2002) y de depósitos oficiales de armas decomisadas, previamente inutilizadas mediante prensado.
- ² La primera fase de producción escultórica con artistas de Buenos Aires fue gestionada por la entonces Directora del Museo, escultora Eliana Molinelli. La segunda fase, con artistas de todo el país, es gestionada por la actual Directora del Museo, la artista Vivian Magis.
- ³ El ex subsecretario de Seguridad, Lic. Gabriel Conte, quien hoy dirige Espacios para el progreso social, estuvo a cargo del Plan.
- ⁴ Título bajo el que el diario Página 12 comentó brevemente el proyecto.
- ⁵ Alfredo N. Whitehead, “Aventura de las ideas”.
- ⁶ Informe ONU A/ CONF. 192/15 p.2
- ⁷ Suplemento Ñ, Clarín, 9 de octubre de 2004, p. 25. Menciona como origen de la fuente a la Universidad Nacional de Cuyo.
- ⁸ La Nación, 6 de noviembre de 2004.
- ⁹ Edward Lucie-Smith. “El arte después de 1945”.
- ¹⁰ Norberto Elías, “Teoría del símbolo” y “El proceso de la civilización”.



ROSEMARY GERDES

“Molino”. Técnica mixta. 150 x 65 x 20 cm.

“Colecciono o junto de todo, desde guijarros, fósiles (...) para mí son fascinantes. Pero cuando llegó el paquete negro me sacudió una profunda energía negativa. Lo abrí, vi que también habían culatas de rifle de madera, como para construir algo. Lo cerré y lo puse en un rincón del taller (...). Las armas sacan sangre y matan. Yo las transformo en un molino que da agua y vida. A la vez, molino-Molinelli-homenaje a Eliana”.



MARÍA JUANA HERAS VELASCO

“Paz”. Hierro policromado. 145 x 33 x 47 cm.

“El hombre es capaz de un buen diseño, de resolver una fórmula matemática, hacer una sonata, un poema y crear dioses en su búsqueda de trascendencia. ¿Cómo puede matar? Contrariando mi forma de trabajar, no hice bocetos. El material se impuso. Organicé el espacio manteniendo una verticalidad ascendente, con una pausa dada por dos planchuelas cruzadas que según nuestra memoria evocan la idea de lo prohibido. Límito el movimiento ascendente con un triángulo de lados curvos (banderín) pintado de blanco, símbolo de PAZ.”

*Eja, Mater fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam*

Stabat Mater

IN MEMORIAM

GLORIA TAPIA DE OSORIO

Gloria llegó a la Facultad de Artes y Diseño para no irse más.

Profesora de Ciencias de la Educación, arribó a la cátedra de Didáctica de la Facultad de Artes y Diseño en 1986 por medio de un concurso de antecedentes y mérito. Luego, elegida por sus pares, fue Directora del Departamento de Formación Pedagógica, desde 1997 a 2002.

Desde las Ciencias de la Educación adoptó las artes y el diseño como su segunda especialidad. Ella irradiaba una energía contagiosa que le permitía entrar en varios ámbitos a la vez, sin mayores problemas.

Le atraían permanentemente los desafíos.

Dirigió Seminarios de Licenciatura en temas vinculados a su cátedra, supervisó y orientó adscriptos, alumnos y egresados, participó y realizó diversos trabajos de investigación educativa en el ámbito de la Facultad y dirigió varios proyectos, entre otros, el de transformación curricular de los profesorados de Arte, Lenguaje Musical y Lenguaje Teatral, para adecuarlos a las demandas surgidas de la implementación de la Ley de Educación Superior y la Ley Federal de Educación.

Cuando realizó tareas de gestión desde la Secretaría de Asuntos Académicos de la FAD desde 1987 a 1994, su accesibilidad constituía una constante y su sello distintivo. Tanto alumnos como profesores podían consultarla desde lo informal; resultaba muy fácil llegar a ella.

Durante su gestión se creó la carrera de Profesorado en Arte Dramático, transformó el Plan de estudios de la carrera de Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes Plásticas e inició el programa de Ingreso a la Universidad y a la Facultad de Artes en sus diversas carreras.

Alcanzó una comprensión tan profunda del campo disciplinar artístico y del diseño, que logró integrarlos adecuadamente al área pedagógica.

Asesora Pedagógica de la Secretaría de Posgrado desde el año 2002, su colaboración resultó indispensable y definitoria en la formulación del diseño curricular de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana y de la Especialización en Diseño Multimedial.

Fue miembro de jurado de concursos en diversas oportunidades en la Facultad y en instituciones educacionales del país. Integró las comisiones evaluadoras de gestión docente en el marco del Estatuto Universitario de la UNCuyo. Realizó diversas publicaciones y documentos de trabajo vinculados a la educación en general y a la educación artística.

En el año 2002 incursionó por primera vez en Diseño, elaborando la currícula del Profesorado de Diseño que se abrió al año siguiente.

Su mirada abarcativa sobre las cosas y los hechos caracterizaba no sólo su actividad profesional, en la que constantemente buscaba una integración de la educación, sino también su vida personal.

No sólo se desempeñó en la Facultad de Artes y Diseño y la UNCuyo; fue también docente en diferentes instituciones educativas del medio, realizó acciones de capacitación y ejerció la función pública en el organismo de conducción más alto de la educación de Mendoza, como Directora de Educación Superior. Fue asimismo Directora de Planeamiento Educativo, consultora del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación para la elaboración de los CBC para la EGB y el Polimodal y Miembro del registro nacional de Evaluadores de la Formación Docente del Nivel Superior no Universitario.

Las exigencias a que era sometida por sus múltiples responsabilidades eran retroalimentadas por una constante búsqueda de mejoramiento y actualización que la llevaban a asistir permanentemente a jornadas, seminarios y congresos de temas de su especialidad. Fue alumna de la Especialización en Docencia Universitaria y del curso de Especialización en Educación a Distancia, ambos dictados en la UNCuyo.

Recordamos a Gloria como una persona coherente entre lo que pensaba y creía y lo que practicaba y hacía. La recordamos solidaria, atenta a lo que los demás necesitaban. Con una gran capacidad empática, siempre se ponía en el lugar del otro. Era mucho más que una mediadora entre el mundo cultural y los alumnos y su dedicación a ellos excedía lo curricular.

Pero a Gloria, docente de alma y trabajadora sin par, seguramente le hubiera gustado que la recordáramos, primero, como Madre. La maternidad la inundó, la iluminó, la comprometió totalmente. Nunca separó su trabajo de ella. Su maternidad iba adonde ella iba: a la cátedra, a la gestión, a la investigación, a la consultoría. La maternidad no la dejaba a ella ni ella se dejaba dejar. Y era una maternidad ejercida con alegría, con serenidad, quizás la misma que irradia una madonna de Leonardo. Contemplando a Santa Ana, la Virgen y el Niño, la vemos a ella, a Gloria madre por sobre todas las cosas.

Agradecemos a todos los colegas y amigos de Gloria que nos hicieron llegar los recuerdos entrañables que tienen de ella.





UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
Facultad de Artes y Diseño
Dirección de Investigación y Desarrollo

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN EN LA REVISTA HUELLAS

La Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, invita a los docentes-investigadores universitarios del país y del exterior, a presentar trabajos de investigación para su publicación en el número 5 de la edición de la Revista HUELLAS 2005.

Esta iniciativa posibilita la edición de trabajos inéditos de investigación tanto de interés académico como público.

Áreas de Investigación: Artes visuales, Historia del Arte, Cerámica, Diseño, Música y Teatro. El enfoque de las propuestas deberá estar orientado, preferentemente, hacia la reflexión y los estudios latinoamericanos, incluyendo temáticas locales y regionales.

Fecha de presentación: Hasta las 12 horas del día 30 de junio de 2005.

Lugar de presentación: Mesa de Entradas de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional de Cuyo (Ciudad Universitaria, Parque General San Martín, 5500, Mendoza, Argentina). Para los trabajos enviados desde otros lugares del país o del extranjero se tendrá en cuenta la fecha del envío postal.

Modalidad de presentación:

Disquete o CD.

Dos impresiones o fotocopias del texto y las imágenes.

Ficha de inscripción adjunta con los datos del o los investigador/es completa (una por cada uno de los firmantes).

El material deberá presentarse en sobre cerrado, con remitente y dirigido a Revista HUELLAS 2005.

Ficha de inscripción

Título y subtítulo del trabajo.

Síntesis de contenido (no más de 100 palabras)

Breve currículum (no más de 10 renglones)

Nombre/s y apellido/s del o los autores.

Dirección de correo electrónico.

Teléfono.

Dirección.

Firma.

FORMALIDADES DEL TRABAJO

El trabajo deberá ser presentado en formato Word y tener una extensión de entre 2 y 20 páginas, incluidas las imágenes, las notas, las citas bibliográficas y la bibliografía.

El texto deberá estar escrito en fuente Times, tamaño 12, a doble espacio, en hoja A4, carilla simple, numeradas, con márgenes derecho e izquierdo de 3 centímetros, y superior e inferior de 2,5 centímetros.

En el caso de incluir imágenes, éstas deben venir en archivo separado en formato tif o jpeg a 250 dpi. Pueden ser fotografías en blanco y negro o color, ilustraciones, gráficos, mapas, croquis, imágenes de video fijas, etc. y debe estar indicado claramente el lugar de su ubicación en el trabajo.

Todo debe estar mecanografiado en letras mayúsculas y minúsculas, salvo el apellido de los referentes bibliográficos en la bibliografía, que deberán ir con mayúsculas. Jerarquizar con negritas o cursivas. No subrayar.

El trabajo deberá ser encabezado con un título sugerente y un subtítulo informativo (Ejemplo: De mozas donosas y gauchos matreros - Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera), que deberán acompañarse de una síntesis del contenido de la investigación en no más de 100 palabras y una síntesis biográfica del autor en no más de 100 palabras que aporten los datos más relevantes.

El trabajo de investigación deberá contar con una introducción y una conclusión.

Las notas y bibliografía deberán indicarse al final del documento. La bibliografía se consigna: Apellido/s, Nombre, Título de la obra, Editorial, Lugar de edición, Año de publicación. Las citas bibliográficas se consignarán entre paréntesis en el cuerpo del texto, indicando apellido, año de edición del libro y número de página (Ejemplo, Pérez, 2001: 201).

A los siete días hábiles de cerrada la inscripción, los trabajos que no cumplan con los requisitos formales serán devueltos a sus autores para su revisión.

MUY IMPORTANTE

Los trabajos deben ser inéditos.

Se seleccionarán como mínimo 10 trabajos que posteriormente serán evaluados por un Referato que tendrá la última palabra en cuanto a su publicación. Éste podrá efectuar sugerencias de correcciones o modificaciones que deberán ser realizadas por el o los firmante/s. Los seleccionados están sujetos a correcciones sugeridas por los editores.

La inscripción no tendrá costo alguno para el o los autor/es.

Los costos de edición de impresión de HUELLAS 2005 correrán por cuenta de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

La inscripción de la totalidad de la obra y su costo en la Dirección Nacional del Derecho de Autor y la Cámara Argentina del Libro correrá por cuenta de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

Lo recaudado por la venta de los ejemplares de HUELLAS 2005 quedará en poder de la institución mencionada, recibiendo como única retribución el o los firmante/s la publicación de su trabajo en la revista.

Los trabajos que no sean incluidos en la publicación podrán ser retirados por el o los autor/es una vez que se les notifique tal decisión.

Para obtener mayor información, le rogamos hacerlo vía mail a:

revista_huellas@hotmail.com

Esperamos contar con su valiosa participación.

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Zeta Editores,
Ituzaingó 1422, Mendoza, Argentina,
en noviembre de 2004.

