

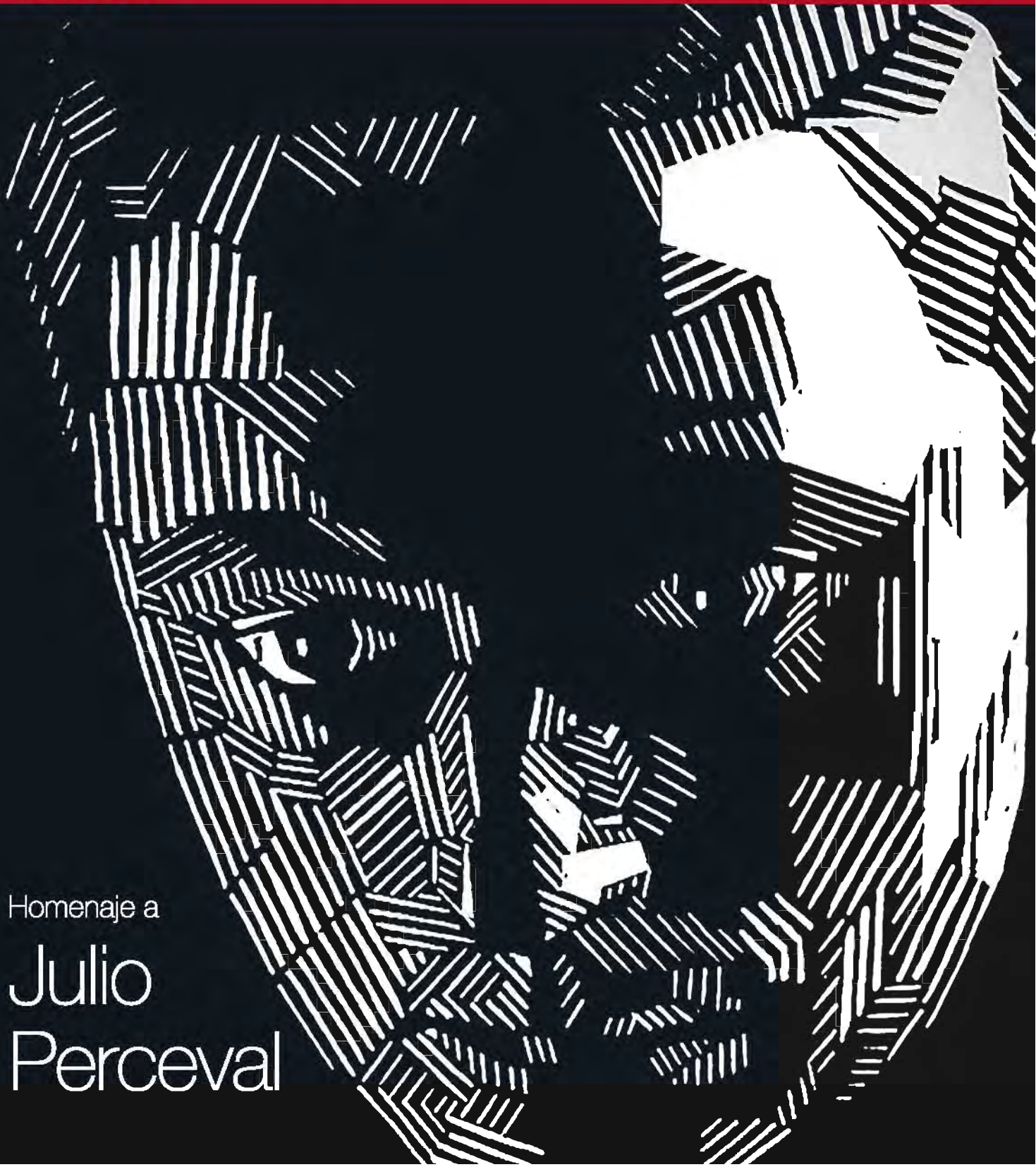
huellas »

Búsquedas en Artes y Diseño

Nº 8 - Año 2014

Homenaje a

Julio
Perceval



huellas »

Búsquedas en Artes y Diseño

Nº 8 - año 2014

Homenaje a Julio Perceval

FEBRERO 2014

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

www.fad.uncu.edu.ar

Ciudad Universitaria. Parque General San Martín.

CP:5500. Mendoza. Argentina.

Dirección de Investigación y Desarrollo

investigacion@fad.uncu.edu.ar

Diseñado y editado en el Departamento de Publicaciones FAD UNCuyo.

Diseño, diagramación y armado:

DI. Claudia Grebenc | DI. Irene Diez

Imagen de tapa

Xilografía Víctor Delhez

Impresión

Zeta Editores

ISSN Nº 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»

Revista anual de investigación de la Facultad de Artes y Diseño.

Director

Diego Bosquet

Corrector de estilo

Osvaldo Gac

Comité de lectura

María Alba Bovisio (Universidad Nacional de Buenos Aires)

Silvia Esther Dolinko (Universidad Nacional de San Martín)

Dante Grela (Universidad Nacional de Rosario)

Isabel Plante (Universidad Nacional de La Matanza)

Roberto Luis Tomasiello (Universidad Nacional de Cuyo)

Marcelo Carlos Marino (Universidad de Belgrano)

Agustina Rodríguez Romero (Universidad Nacional de San Martín)

Inés Haydée Tonelli (Universidad Nacional de San Juan)

Nº 8

ISSNº 1666-8197

Febrero 2014

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Rector

Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza

Vicerrector

Ing. Agr. José Guillermo Rodríguez

Secretaria Académica

Claudia Hilda Papparini

**Secretario de Gestión Administrativa,
Económica y de Servicios**

Mgter. Miguel Ángel Mallar

Secretario de Extensión Universitaria

Lic. Fabio Luis Erreguerena

Secretaria de Bienestar Universitario

Lic. María Belén Álvarez

**Secretario de Relaciones Internacionales e
Integración Regional Universitaria**

C.P.N. Carlos Enrique Abihaggle

**Secretario de Relaciones Institucionales
y Territorialización**

Dr. Adolfo Omar Cueto

Secretario de Gestión Institucional

Ing. Agr. Daniel Ricardo Pizzi

Secretario de Ciencia, Técnica y Posgrado

Dr. Ing. Agr. Carlos Bernardo Passera

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Decano

Prof. Drago Brajak

Vicedecana

Mgter. Mónica Pacheco

Secretario Académico

Prof. Arturo Tascheret

Secretaria de Posgrado

Prof. Silvia Amalia Benchimol

Secretaria de Extensión y Actividades Artísticas

Prof. María Inés Zaragoza

Responsable de Área Vinculación Productiva

Mgter. Laura Braconi

**Responsable de Área Relaciones Institucionales y
Cooperación Internacional**

DI. Laura Yanzon

Director de Investigación y Desarrollo

Mgter Diego Jesús Bosquet

**Responsable de Área de Tecnologías del Aprendizaje
y la Comunicación**

Mgter. María Forcada

Asesor Letrado

Dr. Diego Lavado

Asesor Estudiantil

Ismael Cepeda

Asesora de Egresados

Lic. Susana Filippi

Secretaria Económico-Financiera

Cont. Fabiola Ortigala

Índice

PRESENTACIÓN _____	9
<i>Carlos Brajak (Decano de FAD)</i>	
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN	
La obra para piano de Gilardo Gilardi. Un compositor argentino del siglo XX _____	13
<i>Patricia Yvonne Espert</i>	
De San Petersburgo a San Pedro del Atuel: aproximación a la biografía del compositor Alejo Abutcov _____	21
<i>Diego Bosquet</i>	
La espacialidad en Eero Tarasti. Aportes a un modelo de análisis semiótico _____	31
<i>Gabriela Guembe</i>	
Occidión: su interpretación e identidad _____	40
<i>Mónica Pacheco</i>	
La laringe y la ejecución de instrumentos de viento. Rutinas de calentamiento y enfriamiento laríngeo _____	51
<i>Ana Gloria Ortega</i>	
Historia de un joven músico belga. Anécdotas y testimonios sobre Julio Perceval en Bruselas y en Buenos Aires _____	61
<i>Ana María Olivencia</i>	
Dossier	
Homenaje a Julio Perceval _____	69
Recuperando la memoria de los barrios: Los grupos de teatro comunitario en Mendoza _____	77
<i>Paula San Martín</i>	
Decisiones estratégicas en el campo del arte. Análisis del discurso. A partir del texto de Justo Pastor Mellado, curador independiente latinoamericano _____	87
<i>María Forcada</i>	
Archivos contemporáneos _____	94
<i>Cecilia Almeida Salles</i>	
Algunas consideraciones sobre la fuentes teóricas de la arquitectura neocolonial _____	102
<i>Verónica Cremaschi</i>	
La interactividad interpretativa. Dispositivos y narrativas _____	111
<i>María Cristina Portalupi</i>	
Diseño e innovación. Una visión sobre la industria del mueble mendocino _____	120
<i>Laura Braconi</i>	

NO LO HAGAS. Análisis semiótico del afiche <i>Identidad Corporativa</i> de Ricardo Colombano <i>Omar Linares</i>	129
La innovación en términos productivos como herramienta de desarrollo local _____ <i>Luis Sarale</i>	138
Diseño gráfico de etiquetas para envases de vino _____ <i>María del Carmen Schilardi y Verónica Perlbach</i>	147
Docencia universitaria en ambientes saludables. Diseño ergonómico para espacios y equipamiento _____ <i>Roberto Tomassiello y Roxana Del Rosso</i>	155
CONVOCATORIA _____	165

PRESENTACIÓN

La formación artística universitaria surge en Mendoza con la creación de la Universidad Nacional de Cuyo en 1939, en el marco de una visión institucional humanista expresado en el lema “In spiritus remigio vita”.

La Academia de Bellas Artes, denominada nacional para distinguirla de la provincial, es el núcleo inicial al cual se agregan carreras de Escenografía, Cerámica, Diseño; Música y Teatro, son creadas durante la década del '40. A principios de los años ochenta las diferentes especialidades, agrupadas bajo denominaciones diversas y/o en escuelas, integran la Facultad de Artes y Diseño.

La integración no es solamente una decisión movilizadora por objetivos de simplicidad estructural y administrativa, ni por la intención de homogeneizar la variedad de teorías y prácticas creativas y proyectuales, valiosas por su diversidad, en una forma única. El paso del estadio institucional “archipiélago” a “geométrico” es complejo y está atravesado por problemáticas derivadas tanto de la pertenencia académico-universitaria como del pulso vital del arte presente.

Sucede que las artes contemporáneas impulsan la abolición de las fronteras intergéneros antiguas junto a la emergencia de tendencias performativas, circulación, consumo, producción, inéditas y numerosas. En consecuencia, la ruptura del círculo disciplinar se produce por la expansión del proceso creador actual. Así como la producción artística no puede restringirse al encierro de la especialidad y sus dogmas (técnico-materiales, configuracionales), la reflexión teórica abstraída de las obras concretas ya no es posible.

Ni dogmas ni axiomas pertenecen a la invención del arte de hoy. Entonces, ¿qué? ¿Hacia dónde caminar? La praxis artística –más adecuadamente denominada “poética”, pues su núcleo es intencional– desborda categorías antes inexistentes y proposiciones que se constituyen en estímulos renovadores de la estética, la crítica e historia del arte. Una hipótesis, provisoria y de riesgo, podría ser cambiar la situación de las coordenadas de reflexión y la dirección del pensamiento, un giro para hacer frente a los desafíos institucionales en sincronía con el arte.

Puesta en marcha en 2012 una experiencia de reflexión colectiva para formular criterios aplicables al accionar de la Facultad de Artes y Diseño con visión de futuro, se hace visible la confluencia de motivaciones sintetizadas en “unidad” / “multiplicidad”. La intención programática evidente hace a un lado el dualismo de los conceptos-palabras. Por el contrario, convoca a la apertura metafórica, de potencia heurística para el cambio de paradigma de la institución.

El primer acontecimiento generado con el lema “unidad de lo múltiple”, es la Semana de las Artes en octubre de 2012: manifestaciones disímiles compartieron espacio y tiempo en el Parque Central. En una nave del ferrocarril se realizan desde creación en público de grabados –estampación en distintos soportes, textiles, cerámicas, instalaciones, conciertos instrumentales y corales, acciones performativas en las salas de exposiciones de objetos de diseño, artes, hasta comunicación de proyectos de investigación, conferencias. Al aire libre los asistentes pudieron experimentar con materiales y técnicas e interactuar con docentes, artistas e investigadores.

Los requerimientos del campo artístico –e intelectual- local y mundial son acompañados por el desplazamiento del eje ideológico-artístico como respuesta a los desafíos afrontados por la formación universitaria en artes y diseño en la región. La creciente concentración de contenidos de estudio, investigación y docencia, referidos al patrimonio cultural y artístico latinoamericano, abre nuevas dimensiones de la realidad. Desde los años '80, es proyecto de la facultad transformarse en un centro de excelencia en la creación del arte y del diseño, aportar a la voluntad política de integración continental mediante el intercambio activo de nuevos conocimientos, producciones, artistas e investigadores.

Las tendencias y tensiones demostrativas de la complejidad del arte regional, que inciden desde el exterior y desde el interior en las funciones establecidas para la universidad de docencia, investigación, extensión, impulsan transformaciones tanto estructurales como funcionales.

La extensión artística es cruzada por ideas directrices de inclusión y vinculación social, interacción de conocimientos y hábitos productivos visuales, sonoros, proyectuales, performativos. El intercambio de usos imaginarios con la sociedad es cada vez más equitativo y enriquecedor.

La docencia tiende a concebirse cada vez menos como fenómeno impositivo, unidireccional, informativo para transformarse en espacios de solidaridad creadora, en desarrollos vivenciales cooperativos en el aula, taller o laboratorio, activando los recursos intelectuales y tecnológicos nuevos.

En la investigación emerge un indicador crucial: el debate acerca de las analogías o diferencias posibles entre la investigación científica y la creación artística. La fluctuación entre la hiperespecialización identificada con la modernidad y la visión actual tendiente a lo panorámico (más holística) ha florecido en décadas recientes en numerosas teorías, en especial de la imaginación, acercando la ciencia, la tecnología, la filosofía, al territorio del arte. La transdisciplinariedad despliega perspectivas teórico-prácticas y metodologías, elaboraciones innovadoras en las artes y el diseño.

La investigación, asumida desde la responsabilidad de socializar sus resultados, y con la convicción de que el conocimiento es patrimonio de la humanidad, para su beneficio, estimulan esfuerzos de circulación de los mismos (no siempre acompañados por disponibilidad de presupuestos e infraestructura). El proyecto de la Facultad de Artes y Diseño es desarrollar estrategias editoriales que se desplieguen en los diferentes canales de comunicación que la cultura y tecnología actuales ponen a disposición de sus objetivos.

Los antecedentes editoriales de la facultad no tuvieron continuidad y regularidad, aunque sí relevancia en el medio artístico universitario local e internacional, como la “Revista de Estudios Musicales” publicada bajo la dirección de F. Kurt Lange desde el Instituto Superior de Arte e Investigaciones Musicales entre 1949 y 1954. “Artes Plásticas” nace en 1968 como publicación periódica –frecuencia anual- con artículos originales de docentes, numerosas reproducciones en blanco y negro de obras de arte de creadores de la universidad; aparecen dos números –al cuidado de Hugo Sáez- con excelente resonancia en la recepción. En la siguiente década se editan los Boletines Bibliográficos, en pocos ejemplares destinados a la circulación académica. Muchos de nuestros docentes y artistas publican, esporádicamente, en revistas de los institutos de la Facultad de Filosofía y Letras. Entonces, podría decirse que la genealogía de nuestro proyecto editorial anhelado, está compuesta de trazos iluminadores del futuro pero fugaces.

En el año 2000 aparece el primer número de “Huellas. Búsqueda en Arte y Diseño”; en 2014 la Dirección de Investigación y Desarrollo presenta el número 8, acercándose a la continuidad y regularidad esperadas en las publicaciones periódicas especializadas con referato, más de doscientas páginas ilustradas en blanco y negro y colores. Las políticas editoriales de Huellas establecen una orientación temática preferencial hacia el arte y diseño local y latinoamericano. El diseño de contenidos se organiza en dos secciones principales: a) artículos producidos en el marco de investigaciones científicas y artísticas originales, firmadas por sus autores; b) dossier de artículos destinados a preservar la memoria de obras y trayectorias de creadores-docentes de la facultad.

Una mirada retrospectiva sobre Huellas, muestra algunos perfiles editoriales “monográficos” –como la revista dedicada al Coloquio internacional de Arte Latinoamericano con artículos medulares y críticas de especialistas internacionales. En otras, se pone en relieve el homenaje a un artista de trayectoria destacada. Pero en la gran mayoría, como en esta edición, se cumple la metáfora “Unidad de lo múltiple”, con la fuerza insuflada desde la reflexión y hermenéutica colectiva que describe no solamente el paradigma institucional deseado, sino que ordena las acciones y estrategias en función de auspiciar la diversidad, la inclusión, la excelencia, la libertad expresiva como agentes de la identidad de la Facultad de Artes y Diseño. Y afirma la convicción de que las intenciones –y sus consumaciones- hablan por sí mismas.

Carlos Brajak

Decano de la Facultad de Artes y Diseño

Patricia Yvonne Espert

La obra para piano de Gilardo Gilardi

Un compositor argentino del siglo XX

En general, los compositores latinoamericanos no han gozado de reconocimiento y difusión, y muchas de sus obras se han extraviado o no han sido editadas.

Objeto de estudio de esta investigación es poner luz sobre parte del patrimonio musical argentino, localizando, estudiando y catalogando la obra del compositor Gilardo Gilardi.

En esta oportunidad, presentamos la primera catalogación de su música para piano.

El mismo posibilita un mayor acercamiento y difusión de su obra pianística, y estimamos que motivará también futuras investigaciones sobre el total de su producción, con lo cual continuarán cubriéndose los vacíos existentes en la historia de la música argentina.

Gilardo Gilardi's piano works. An Argentinian composer

In general, Latin American composers do not have enjoyed recognition and dissemination, and many of their works have been lost or have not been released. The aim of this research is to put light on part of the Argentine musical heritage, finding, studying and cataloging the works of the composer Gilardo Gilardi. In this occasion, we are approaching the first catalogue of his music for piano, and we think that it will help to generate a greater approach and dissemination of this composer's piano music. We believe that it is also a way moving to future research concerning the general production of argentine composers.

Introducción

Gilardo Gilardi fue un destacado y prolífico compositor argentino, representante de la vanguardia musical de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, el estudio de su vida y su obra es hoy uno de los tantos vacíos existentes en la construcción de la Historia de la Música Argentina.

La Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, dictada en la Universidad Nacional de Cuyo (y creada en el año 2002, bajo la dirección de la Profesora Dora De Marinis), comenzó a gestar soluciones, ya que generó una toma de conciencia de los maestrandos (intérpretes y compositores) respecto de problemas identitarios (en nuestro caso, la identidad cultural latinoamericana) e impulsó el abordaje de proyectos que vayan cubriendo paulatinamente los vacíos existentes.

La prospección que llevamos a cabo sobre la obra del compositor argentino Gilardo Gilardi comenzó en el año 2006, siendo el presente trabajo parte de una investigación de mayor magnitud que incluye la catalogación y el análisis detallado de la totalidad de la obra para piano del compositor.

Motivo de la misma fue la envergadura que alcanzaron otrora varias de sus composiciones, tanto a nivel nacional como internacional. Citamos como ejemplo su obra *Gaicho con botas nuevas*¹, humorada sinfónica estrenada en 1936 en EE.UU. por el pianista y director José Iturbi (Valencia, 1895 - Los Ángeles, 1980), quien declaró al Diario Crítica el 28 de abril de 1938:

*“He dirigido numerosas veces la partitura de Gilardi, siempre con éxito extraordinario. No conocía yo a este músico argentino, pero un día cayó su partitura en mis manos y, previa lectura, comprendí que me encontraba ante una cosa seria. Inmediatamente me dispuse a dirigirla, y la llevé por toda Norteamérica; los públicos de California, Florida, Rochester, Chicago, Boston y muchos otros la aplaudieron con entusiasmo singular...”*²

La producción musical de Gilardo Gilardi cuantitativa y cualitativamente hablando es muy vasta; ello puede corroborarse en el catálogo completo de su producción musical³.

La presente investigación realizó un recorte, enfocando exclusivamente su obra para piano. Dado que el estudio integral de la misma no había sido abordado hasta el momento, estimamos que constituye un aporte altamente original.

Sobre la vida del compositor

El 25 de mayo de 1889, en San Fernando, provincia de Buenos Aires, nació Gilardo Gilardi, en el seno de una familia italiana de músicos. Miguel Ángel Gilardi, su padre, fue su primer maestro; luego, en su juventud, estudió composición con Pablo Beruti⁴ (1844-1914). Su maestro (quien tuvo entre sus discípulos también al compositor Felipe Boero 1884-1958), estimaba enormemente a Gilardi; tal es así que al sentirse enfermo e incapacitado para dictar clases, le dejó a su cargo las cátedras de Armonía, Contrapunto y Composición, en el Liceo Musical Beruti (1911-1920). A partir de allí, se dedicó a la enseñanza. Pero como sólo poseía el título de Profesor de Armonía expedido por el Liceo Musical Beruti, para ejercer la enseñanza en

1. En agosto del 2009 el sello Sony grabó la obra *Gaicho con botas nuevas*, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Salta bajo la batuta del Maestro Luis Gorelik.

2. PICKENHAYN, Jorge, Op. Cit., p. 105.

3. Capítulo II, Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. 2011.

4. Pablo Beruti, músico sanjuanino que realizó estudios en el conservatorio de Leipzig, como discípulo de Jadassohn.

los establecimientos dependientes del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, debieron extenderle, por vía de excepción, una habilitación especial, atento a sus antecedentes artísticos, su labor musical y su actuación profesional, todo lo cual lo consagraba como un destacado compositor.

A la edad de 49 años contrajo matrimonio con su discípula María Lucrecia Madariaga (Victoria, Entre Ríos, 8 de febrero de 1912 - Buenos Aires, 31 de diciembre de 1985). Tuvieron dos hijos: María Cecilia y Miguel Ángel (destacado director de orquesta).

Gilardo Gilardi, a lo largo de su vida realizó aportes a diferentes áreas: fue compositor, violinista, director de orquesta (dirigió en el Teatro Colón y otros escenarios de la ciudad de Buenos Aires un amplio repertorio sinfónico, tanto tradicional como contemporáneo), director de coros y miembro fundador del Grupo Renovación (1929-1944) junto a Juan José Castro (1895-1968), José María Castro (1892-1964), Juan Carlos Paz (1897-1972) y Jacobo Ficher (1896-1978). Se desempeñó en funciones directivas, fue miembro de entidades de conciertos, integrante de jurados oficiales, asesor de la Orquesta Sinfónica Nacional, crítico, conferenciante, docente, pedagogo y autor de obras didácticas.

Su producción musical cultivó casi todos los géneros. Su patrimonio resulta vasto tanto cuantitativa como cualitativamente. El catálogo completo incluye una producción total de ciento veintiséis obras musicales y pedagógicas⁵.

A modo de ejemplo, citamos algunas de sus obras destacadas y/o premiadas, pertenecientes a diferentes géneros:

Opera: *"Ilse"*,

Música sinfónica: *"Gacho con botas nuevas"*.

Música de películas: *"Tres hombres del río"*.

Música de cámara: *"Quinteto Pentáfono"*, *"Sonata para violín y piano"*.

Música religiosa: *"Misa en honor a Santa Cecilia"*.

Himnos escolares: *"Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad de La Plata"*.

Música vocal: *"Amor Goloso"*, juguete coral a diez voces.

Música para piano: *"Cantares de mi cantar"*, *"Tango"*, *"El viento agita el cardal"*.

Música para guitarra: *"Suite Argentina"*.

Resulta interesante también resaltar la personalidad de algunos de sus amigos, artistas de exquisita sensibilidad [Alfonsina Storni (1892-1938), Ricardo Rojas (1882-1957) y Leopoldo Lugones (1874-1938), así como también la talla de algunos alumnos (Roberto Caamaño (1923-1993) y Alicia Terzián (1936)].

El ideal indoamericano era también un importante anhelo de Gilardi, y bregó por él hasta sus últimos días. Por ello intervino activamente en la formación de la Sociedad Amerindia, institución creada para sostener una conciencia artística argentinista e indoamericana. En un discurso pronunciado por Radio Nacional, Gilardi expresaba:

"Amerindia es el símbolo que representa la comunidad espiritual de los hombres que habitan el suelo de las Américas, sean ellos indígenas, criollos o integrantes acrisolados por la influencia telúrica y arraigados por infinidad de sentimientos".

5. Espert, P., Capítulo III, Tesis de Maestría Interpretación de Música Latinoamericana siglo XX: "Gilardo Gilardi su música para piano". Mendoza. 2011.

Anhelaba abrir el camino y señalar el derrotero a la juventud estudiosa que cultiva las bellas artes en nuestro país, orientándola hacia un concepto de argentinismo integral que la aparte de ese dócil y cómodo mimetismo extranjerizante que la hace vivir sugestionada por el espejismo de la civilización que nos viene de allende los mares, no para prescindir de la enseñanza que nos aporta, pero sí para resistir toda imposición de normas y gustos que dificultan el surgimiento de artistas.

Gilardo Gilardi murió en Buenos Aires el 16 de enero de 1963.

La búsqueda. El catálogo

En el año 2006 comenzamos a trabajar en la localización de la música para piano del compositor.

Durante la etapa heurística del proceso investigativo, se organizó un catálogo de la obra para piano de Gilardo Gilardi, a partir de la información localizada en la bibliografía consultada. El mismo daba cuenta de un total de ocho obras para piano, de las cuales sólo tres habían sido editadas por Ricordi Americana; del resto, se desconocía su paradero.

Las obras editadas y su año de edición son las siguientes:

- 1948 - “*Cantares de mi cantar*” (*Endecha - Trova - Elegía - Rondel*).
- 1964 - “*Cuatro Preludios Unitonales o Unitónicos*” (*Impresionista - Clásico - Romántico-Danzante*).
- 1964 - “*Tango*”.

A partir de ese momento, comenzó un exhaustivo proceso de búsqueda del material pianístico faltante. Se estableció contacto con instituciones tales como: Biblioteca de la UCA (Universidad Católica Argentina, I.U.N.A. (Instituto Universitario Nacional de Arte), Editorial RICORDI, Instituto de Musicología “Carlos Vega”, Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), Asociación “Música Clásica Argentina”, Conservatorio Nacional de Música “López Buchardo”, Biblioteca del Centro Cultural Recoleta, Biblioteca de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo; Asociación de Compositores Argentinos (MUSICAR), entre otras.

Pero recién el 12 de octubre de 2008 -cuando su hijo, el Maestro Miguel Angel Gilardi permitió el acceso al archivo del compositor- se logró dar con la totalidad del material.

Las obras localizadas son:

- 1 - *De la serie “Caminante descaminado”, se localizó sólo una pieza sobre un total de cinco (“Sitibunda por tierras sedientas”)*⁶.
- 2 - “*Esdrújulas*” (*Mística - Júbilo - Hímnica - Íntima - Fúnebre*).
- 3 - “*Preludio, Toccata y Fuga*”.
- 4 - “*Tríptico*” (*La ñusta enamorada - Soliloquio - La Danzarina y el Haraveco*).
- 5- “*Poema*” (*El viento agita el cardal*).

Siempre resulta de fundamental importancia mantener unificada, clasificada y ordenada la información sobre la producción musical de un creador como paso previo a su estudio, análisis y difusión. Sobre este tema, en 1962 - y en oportunidad de dictar una conferencia en la Facultad de Medicina- el propio Gilardi reflexionaba sobre el tema, expresando:

6. Se detectó un error en Pickenhayn, Jorge 1999, p. 120: allí se informa que la obra para órgano “Por tierras sedientas” fue estrenada en 1951. Durante la investigación se localizó una de las cinco piezas que integran la suite “El caminante descaminado”, titulada “Sitibunda por tierras sedientas”, y en su manuscrito figura: “obra para piano perteneciente a la serie El caminante descaminado” (y no para órgano, como menciona Pickenhayn).

Asombra comprobar la enorme cantidad de sonatas, sonatinas y tocatas, que se han escrito y se escriben en el país. La escasa información disponible da cuenta de más de ciento cincuenta, asignadas a la nómina de autores de cierta reputación entre nosotros... ¿Quiénes las conocen de vista o de oídas aunque fuera por una sola vez? ¿Cuántas de ellas fueron ejecutadas y quiénes fueron sus intérpretes? ¿Cuántas de ellas fueron editadas y cuáles sus editores? Vergonzante y circunspecto silencio que solamente podría ser quebrado con la organización de un estudio, clasificación y calificación de la música compuesta en Argentina, conjuntamente a un ciclo de conferencias y conciertos. Con ello se develaría la incógnita respecto a tanta laboriosidad sin retribuciones, procurándonos el catálogo completo de obras y autores⁷.

Conclusiones

El presente trabajo permitió realizar aportes a los campos de producción, educación artística, y musicología. Ha permitido ahondar en el conocimiento sobre el patrimonio musical argentino y ampliarlo.

Es el primer trabajo de investigación dedicado integralmente a la obra para piano del compositor que, como resultante del mismo, queda clasificada del siguiente modo:

NEOCLASICISMO INTERNACIONALISTA: “Sitibunda”, “Esdrújulas”, “Preludio, Toccata y Fuga”, “Cuatro preludios unitonales”.

NEOCLASICISMO NACIONALISTA: “Tríptico”, “Cantares de mi cantar”, “Tango”.

INFLUENCIAS DEL IMPRESIONISMO Y ATONALISMO: “Poema: El viento agita el cardal”.

Gilardo Gilardi, compositor importante, original y de gran talento creativo, confirma una tendencia común dentro de nuestro ámbito musical: los compositores argentinos, una vez que murieron, pasan indefectiblemente al olvido y sus obras dejan de interpretarse, por lo que las generaciones posteriores los ignoran y/o no reconocen su existencia. Estimamos que el hallazgo y el trabajo realizado sobre las obras generará un mayor acercamiento y una mayor difusión de la producción pianística de Gilardo Gilardi.

7. PICKENHAYN, Jorge, Op. Cit. (1966: 66).

CATÁLOGO DE LAS OBRAS PARA PIANO DE GILARDO GILARDI

TÍTULO Y MOVIMIENTOS	FECHA COMPOS.	FECHA ESTRENO	INFORMACIÓN ESTRENO	EDICIÓN Y OTROS DATOS
“EL CAMINANTE DESCAMINADO” (Suite)	No se registra			(se localizó solamente “Sitibunda por tierras sedientas)
• Sitibunda por tierras sedientas		24/05/1927	Intérprete: Honorio Siccardi Localidad: General Madariaga	Digitalización de la partitura en Anexo III – Tesis “Gilardo Gilardi: su música para piano”
• Por el camino de los cipreses			Intérprete: Honorio Siccardi	
“ESDRÚJULAS” (Suite)				Digitalización de las partituras en Anexo III – Tesis “Gilardo Gilardi: su música para piano”
• Mística	23/11/1915	24/08/2012	Intérprete: Patricia Espert Lugar: Esc. Música Mdza.	Dedicada a Julieta Sobre una frase de Augusto Ferrero
• Júbilo	1915 – 1917	04/08/1929	Intérprete: Josefina Segata	Dedicada a su hermano Adolfo Gilardi (pianista) Sobre una Glosa de Felipe Trigo
• Hímnica	1915 – 1917	24/08/2012	Intérprete: Patricia Espert Lugar: Esc. Música Mdza.	Sobre una poesía de Guido y Spano
• Íntima	1916		Intérprete: Rosa Bottano Lugar: Conservatorio Micelli	Sobre un Soneto de Adolfo Diego Holmberg
• Fúnebre	1917	24/08/2012	Intérprete: Patricia Espert Lugar: Esc. Música Mdza.	En memoria de Adelina, hija de un amigo de su padre
“TRIPTICO”		10/10/1938	Intérprete: Raúl Spivak Lugar: Teatro Ateneo	Digitalización de las partituras en Anexo III – Tesis “Gilardo Gilardi: su música para piano”
• La ñusta enamorada	1935			
• Soliloquio				
• La danzarina y el haraveco				
“PRELUDIO, TOCCATA Y FUGA”		15/09/1939	Intérprete: Haydée Gerardi Lugar: Teatro Ateneo	Digitalización de las partituras en Anexo III – Tesis “Gilardo Gilardi: su música para piano”
“CANTARES DE MI CANTAR” (Suite)	1947	1948		Ed. Ricordi Americana, 1948
• Endecha				
• Trova				Dedicado a Josefa Hernandez
• Elegía				
• Rondel				
“CUATRO PRELUDIOS UNITONALES” (o UNITÓNICOS)	1954	20/08/1959	Intérprete: Silvia Kersenbaum Lugar: Salón de la Facultad de Medicina	Ed. Ricordi Americana, 1964
• Impresionista				
• Clásico				
• Romántico				
• Danzante				
“TANGO”		14/09/63	Intérprete: Silvia Kersenbaum	Ed. Ricordi Americana, 1964
“POEMA” (El viento agita el cardal)	1960	16/08/1960	Intérprete: Miguel Beloff	Digitalización de la partitura en Anexo III – Tesis “Gilardo Gilardi: su música para piano” Sobre el poema “Inventario de un paisaje”, de Miguel Etchebarne
“CONCIERTO PARA PIANO”				Inconcluso

BIBLIOGRAFÍA

- Aretz-Thiele, Isabel, (1946) *Música Tradicional Argentina. Tucumán historia y folklore*. Ed. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán Argentina.
- Aretz, Isabel (1973) *El folklore musical argentino*. 3ª edición. Ricordi. Bs. As.
- Aretz, Isabel (1997) *América Latina en su Música*. 8ª edición. 1ª edición.
- (1977) Editores conjuntos Siglo XXI editores sa de cv; Siglo XXI de España editores; Unesco. México.
- Arizaga, Rodolfo (1971) *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.
- Behague, Gerard (1983) *La música en América Latina* (Una introducción). Monte Ávila Editores C.A: Caracas. Venezuela.
- Carreño, Teresa (1985) *Musicología en Latinoamérica*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana. Cuba
- Corrado, Omar (2008) "Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930" Revista Argentina de Musicología N° 8. Publicada por la Asociación Argentina de Musicología (AAM). Julio 2008.
- Corrado, Omar (2010) *Música y Modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Gourmet Musical Ediciones. Buenos Aires.
- De Marinis, Dora (2001) "La obra completa para piano de Luis Giannone". Revista Huellas N° 1. Publicada por Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. Mendoza. Argentina.
- (2006) "Obras para piano y orquesta en la Argentina". Revista Huellas N° 5. Publicada por la Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. Mendoza. Argentina.
- Donozo, Leandro (2006) *Diccionario Bibliográfico de la Música Argentina y de la música en la Argentina*. Gourmet Musical Ediciones. Argentina.
- García Morillo, Roberto (1984) *Estudios sobre música argentina*. Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia. Buenos Aires.
- Gesualdo, Vicente (1958) *Gilardo Gilardi*. Blon Eric Diccionario de la Música. Editorial Claridad. Buenos Aires.
- Grela, Dante (2009) *Análisis Musical: una propuesta metodológica*. En proceso de edición. Argentina.
- Loyola, María Enriqueta (2006) "Renovación de la música en Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Giannone". Revista Huellas N° 5. Publicada por Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. Mendoza. Argentina.
- Meyer, Leonard (2000) *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Pirámide. Madrid.
- Pickenhayn, Jorge Oscar (1966) *Gilardo Gilardi. Serie argentinos en las Artes*. Ediciones Culturales Argentinas Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura. Buenos Aires, Argentina.
- (1980) *Luis Giannone*. Ediciones Culturales Argentinas Ministerio de Educación y Justicia, Secretaria de Cultura. Buenos Aires, Argentina.
- Paz, Juan Carlos (1971) *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- (1971) *Alturas, tensiones, ataques e intensidades - Memorias I*. Ediciones de La Flor. Buenos Aires.
- Scarabino, Guillermo (1987) "Juan Carlos Paz y el Grupo Renovación" Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega; Año VIII; N° 8. Buenos Aires.
- (1996) *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega Universidad Católica Argentina. Buenos Aires.
- (2000) *El Grupo Renovación (1929-1944) y la Nueva Música en la Argentina del Siglo XX*. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega Universidad Católica Argentina. Buenos Aires.
- Schianca, Arturo (1930) *Historia de la música argentina, origen y características*. Buenos Aires.
- Schiuma, Oreste (1956) *Fundadores Gilardo Gilardi. Cien años de música argentina*. Precursores- Fundadores- Contemporáneos-Directores-Concertistas-Escritores-Asociación Cristiana de Jóvenes. Buenos Aires.
- Senillosa, Mabel (1956) *Gilardo Gilardi. Compositores Argentinos. 2ª edición*. Casa Lottemoser, Buenos Aires.
- Vega, Carlos (1944) *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires.
- Veniard, Juan María (1986) *La Música Nacional Argentina. Ministerio de Educación y Justicia Secretaría de Cultura*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires.

Online:

GROVE MUSIC ONLINE

WHITTALL, Arnold "Neo-classicism" Grove Music Online ed I. Macy <http://www.grovemusic.com>

Diarios y Revistas:

(1969) "*Gilardo Gilardi Eximio Propulsor de la Música en Argentina*", Diario La Prensa, domingo 1 de junio, Buenos Aires, Argentina. Shiuma, Oreste.

(1945) "*Músicos Argentinos: Gilardo Gilardi*", Revista Polifonía N° 77, Febrero Buenos Aires, Argentina. Talomon Gastón.

(1924) Periódico *La Prensa*, 25 de noviembre.

(1940) "*Fue lucido el recital de obras de Gilardo Gilardi*", Diario El Argentino, 20 de diciembre, Buenos Aires, Argentina.

(1949) Revista *Polifonía*⁸ N° 24, Enero, Buenos Aires, Argentina.

Patricia Yvonne Espert

Nació en Tucumán. Estudió en el Conservatorio Provincial de Música, INSM UNT, y UNT, obtuvo los títulos de Profesora y Licenciada en Música (piano), y Contador Público Nacional. Es docente en las mencionadas Instituciones.

En UNCuyo cursó la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana. Siglo XX, II cohorte. Tesis presentada en 2011 "Gilardo Gilardi su música para piano"

Se perfeccionó con: Profesora Alicia Belleville, Dora de Marinis, Fernando Pérez. Participó VI Festival Internacional de Artes de Itu Sao Pablo, Brasil (1998).

Expositora en: Jornadas Internacionales de Música Académica Latinoamericana realizadas (2006), Primer Congreso Nacional de Artes Musicales (IUNA) 2010.

8. Revista musical argentina. Revista mensual ilustrada, publicada desde 1949. En el año 1949 la dirección general estaba a cargo del Dr. Jorge Pickenhayn. Domicilio Córdoba 664, piso II

Diego Bosquet

De San Petersburgo a San Pedro del Atuel:

Aproximación a la biografía del compositor Alejo Abutcov

El presente artículo presenta la biografía del compositor ruso Alejo Vladimir Abutcov (1872-1945), quien se instaló en 1924 en la localidad de San Pedro del Atuel (Mendoza, Argentina) con el objetivo de formar una colonia tolstoiana. Abutcov se convirtió en el pionero de la enseñanza musical institucionalizada en el sur de la provincia de Mendoza al crear en la ciudad de General Alvear el Conservatorio “Schubert”, en 1928. Se presenta, asimismo, el catálogo parcial de sus obras de acuerdo con los datos obtenidos en diversas fuentes.

From Saint Petersburg to San Pedro del Atuel.

Approaching the biography of the composer Alejo Abutcov

This article portrays the biography of the Russian composer Alejo Vladimir Abutcov (1872-1945), who settled in San Pedro del Atuel district (Mendoza, Argentina) in 1924 aiming for the creation of a Tolstoian community. Abutcov pioneered institutionalized musical education in the south of Mendoza Province by establishing the “Schubert” Conservatory in the town of General Alvear in 1928. A partial catalogue of the composer’s work is also included here according to the information obtained from different sources.

Introducción

En el año 2005, el Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear (Mendoza) me convocó para que observara un conjunto de documentos que había llegado a esa institución en carácter de donación. Mi sorpresa fue grande al descubrir que se trataba de parte del archivo personal de un compositor ruso que había vivido en el departamento de General Alvear, y del que no se sabía prácticamente nada. Efectivamente, Alejo Vladimir Abutcov fue el pionero de la enseñanza musical institucionalizada en el sur mendocino y, luego de su muerte ocurrida en 1945, se fue perdiendo la memoria acerca de este personaje que tuvo una gravitación relevante en la vida cultural de ese departamento. Las únicas referencias biográficas a las que pude acceder, en primera instancia, fueron las escritas por Salvador Calafat (1995) e Higinio Otero (1970), ambas muy breves, de carácter romántico y con muy poca diferencia de información, evidenciando que una de las dos era prácticamente una copia textual de la otra¹.

Desde un primer momento me di cuenta de la importancia del hallazgo, ya que el fondo documental que llegó al museo estaba compuesto por una gran cantidad de documentos de diverso tipo: partituras impresas y manuscritas, correspondencia personal y comercial, fotografías, material didáctico, revistas, libros, folletos, entre otros. Por este motivo, decidimos conformar un equipo de trabajo que se encargaría de la investigación y de la interpretación de las obras musicales compuestas por Abutcov². Nos encontramos así con una tarea por demás compleja. En primer lugar, nos habíamos propuesto investigar sobre la vida y la obra de un compositor que era totalmente desconocido en el ambiente musical y musicológico. En segundo lugar, notamos que los elementos extramusicales eran de enorme relevancia, principalmente desde el punto de vista ideológico. Dadas estas circunstancias, en las que no podíamos aplicar un modelo preexistente para abordar de manera completa nuestro objeto de estudio, debimos recurrir a metodologías provenientes de diversas disciplinas: musicología histórica, etnomusicología, documentación musical, archivología, historiografía y psicología social. De esta manera, nuestro trabajo se ha centrado durante estos años en la reconstrucción de la biografía de Abutcov, en el análisis musical y estilístico de sus obras, en la búsqueda de vínculos estéticos e ideológicos, en el estudio psicosocial, en la catalogación sistemática y normalizada (según las normas ISAD[G]) del fondo documental, en la interpretación de sus obras, entre otras actividades.

Por razones de espacio, y tratándose ésta de la primera publicación de carácter musicológico sobre Alejo Abutcov, he decidido centrarme en lo que atañe a la tarea de reconstrucción biográfica. Dado que es imposible llegar a conocer exhaustivamente toda la vida de una persona, hemos tomado esta tarea con la calma que requiere el estar atentos a la aparición de nuevas fuentes que vayan completando, corroborando o corrigiendo los datos obtenidos hasta el momento.

Luego de la lectura de las dos breves reseñas mencionadas, a primera vista poco confiables por su lenguaje romántico, encontramos un curriculum, más breve aún, escrito por el propio Abutcov para su inclusión en un folleto. Pensábamos que esta información era fidedigna, por venir de primera mano, pero con el transcurso del tiempo, y luego de la revisión de la totalidad del fondo documental de Abutcov que se ha conservado, la realización de entrevistas a personas que lo conocieron y la búsqueda

1. Si bien la reseña escrita por Calafat fue publicada en 1995, es posible que haya sido originalmente escrita antes que la de Otero (1970).

2. Independientemente de algunas acciones llevadas a cabo entre los años 2005 y 2006, el proyecto se formalizó en 2007 al ser aprobado dentro de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo bajo el nombre de "Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov", y que actualmente va por su cuarta etapa.

y análisis de otras fuentes externas, pudimos arribar a la conclusión de que algunos datos biográficos importantes fueron falseados u omitidos por el mismo Abutcov, o inventados en el caso de los escritos de Calafat y Otero. En este sentido, fue fundamental la posibilidad de entrevistarme en Rusia con algunos investigadores y la consulta en importantes archivos y bibliotecas de ese país: Archivo de Literatura y Arte del Estado Ruso (RGALI), Archivo Histórico Central Estatal de San Petersburgo (TsGIA), Archivo Histórico del Estado Ruso (RGIA), Biblioteca del Estado Ruso (RGB), Biblioteca Nacional Rusa (RNB), Instituto Ruso de Historia del Arte (RIII) y las bibliotecas de los conservatorios de Moscú y de San Petersburgo. Esto último vino a echar luz sobre el aspecto más desconocido de la vida de Abutcov: su pasado en Rusia. Partimos en esta reconstrucción, entonces, formulando la hipótesis de que la vida de Alejo Abutcov está signada por diversos hechos, musicales y extramusicales, que fueron relevantes para su tarea de compositor, pedagogo, ciudadano y campesino, y que estos hechos permanecieron, en su mayoría, ocultos debido a diversos factores: ideológicos, sociales y culturales.

Abutcov en Rusia

Alejo Vladimir Abutcov³ nació el 27 de febrero⁴ de 1875 en Chebotaevka, provincia de Simbirsk (ahora Ulianovsk)⁵, en el seno de una familia de nobles y terratenientes⁶. Los Abutkov poseían grandes extensiones de tierra en diversas localidades rusas, casi todas cercanas al río Volga. Incluso, el propio Alejo fue propietario de un terreno en la provincia de Simbirsk, a orillas del río Maina (Gromova, s/d: 3). Su padre, Vladimir Nikolaevich, aparece registrado como noble de Stavropol, y fue funcionario del Consejo Estatal y miembro de la Comisión de Archivo de la Provincia de Simbirsk, entre otras actividades, lo que lo posicionó como una de las personas más influyentes de Simbirsk. Uno de sus cuatro hermanos, Nikolay, fue un destacado oficial que participó en la Primera Guerra Mundial y en la Guerra Civil, dentro del Ejército Blanco.

La única información que menciona el compositor sobre su primera instrucción musical es que “empezó a estudiar el piano a los 7 años de edad, tomando lecciones particulares” (Abutcov, 1938: 8). Abutcov realizó sus estudios secundarios entre los años 1884 y 1892, en el *Gymnasium* de la ciudad de Simbirsk⁷. Esta institución, considerada como modelo por su alta calidad educativa, al punto que los que egresaban de ella no necesitaban realizar exámenes de ingreso en las universidades, incluía una esmerada formación musical y artística en general, especialmente después de la llegada del maestro francés Ya. M. Lamber (Makeeva, s/d: 6)⁸. Sus estudios universitarios los realizó entre 1893 y 1896 en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Imperial de Moscú⁹, por lo que es errónea la información de que se recibió en esa universidad de “Profesor en Ciencias Naturales e Ingeniero Agrónomo”, como había manifestado el compositor en su curriculum. En Moscú, aparentemente, no abandona sus estudios musicales, ya que él afirmó haber sido alumno del compositor y pianista Paul Pabst, quien residió en esa ciudad desde el año 1878 hasta su muerte en 1897.

3. Su nombre original, transliterado, era Aleksey Vladimirovich Abutkov. Para nuestra investigación hemos decidido utilizar la forma de su nombre tal cual él mismo la castellanizó a su llegada a la Argentina: Alejo Vladimir Abutcov.

4. Fecha según el calendario juliano, que era el vigente en Rusia hasta el año 1918. Según nuestro calendario gregoriano, Abutcov nació el 11 de marzo de 1875.

5. Simbirsk pasó a llamarse Ulianovsk en 1924, ya que fue el lugar de nacimiento de Vladimir Ilich Ulianov (Lenin).

6. Abutcov siempre dijo en la Argentina que había nacido en Saratov el 29 de febrero de 1872, y que provenía de una familia de humildes campesinos. La nueva información que aquí proporciono fue obtenida de las siguientes fuentes: TsGIA, fond 361, opis I, delo 15, list 3; Gromova, s/d: 3.

7. GIMMZ, 2009.

8. Aquí Abutcov conoció a Lenin, ya que éste también realizó sus estudios en el *Gymnasium* de Simbirsk.

9. TsGIA, fond 361, opis I, delo 15, list 2

Luego de concluir sus estudios universitarios, en 1896, regresa a Simbirsk, en donde comienza su carrera de funcionario o “burócrata” (*chinovnik*). Allí, presta sus servicios en el Batallón de Reserva de Sursky y al año siguiente, en 1897, comienza a trabajar como oficial de comisiones especiales en la Cámara de Estado de Simbirsk. A instancias de su padre, solicita el traslado a un departamento dentro del Ministerio de Finanzas, en San Petersburgo. En esta última institución trabajó desde 1898 hasta 1914, realizando una importante carrera como *chinovnik*, ya que en muy pocos años ascendió de Secretario de Gobierno (rango XII) a Consejero Colegiado (rango VI), además de obtener por sus méritos la Orden de Santa Ana en 1908^{10 11}. En 1899, Abutcov ingresa al Conservatorio de San Petersburgo como alumno de composición. Su profesor principal fue el compositor Nikolay Feopemptovich Soloviov,¹² y entre sus otros profesores podemos destacar a Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, Aleksandr Konstantinovich Glazunov y Anatoli Konstantinovich Liadov. Allí obtiene su diploma de “Artista Libre” en 1907, con destacadas calificaciones en todas las asignaturas.¹³ Por lo que se desprende de un documento firmado por Soloviov, Abutcov habría suspendido temporalmente sus estudios por haber sido reclutado para combatir en la Guerra ruso-japonesa (1904-1905).¹⁴

Luego de estudiar orquestación durante un breve lapso con Engelbert Humperdinck, en Alemania (Abutcov, 1938: 8), regresa a San Petersburgo y comienza a trabajar como profesor en la Capilla Coral Imperial. Esta institución contó con un plantel de profesores de excelente nivel (Rimsky-Korsakov, Liapunov, Liadov, Balakirev, entre otros) y estaba orientada a la formación musical de los jóvenes que se encargarían en un futuro de la música oficial del zar y, principalmente, de los servicios religiosos imperiales. En la Capilla Coral Imperial, Abutcov se dedicó a la enseñanza de piano, armonía, contrapunto y fuga, entre los años 1907 y 1914¹⁵. Llegó a escribir un *Manual de contrapunto, canon y fuga* que se convirtió en texto oficial de estudio en esta institución. Por estos años también se dedica a la enseñanza en el conservatorio particular de Grigory Yakovlevich Zaslavsky,¹⁶ un músico ucraniano también egresado del Conservatorio de San Petersburgo.

No tenemos datos sobre la vida de Abutcov entre los años 1914, cuando abandona Petrogrado,¹⁷ y 1917, momento en que aparece en Simbirsk como chantre en diversas parroquias. En 1918, Abutcov se convierte en el primer director del Conservatorio Popular¹⁸ de Simbirsk, cargo en el que se mantuvo hasta el año siguiente, tratando de resistir los cambios políticos y económicos derivados de la toma de la ciudad por el Ejército Blanco, quien quitó el apoyo estatal para la institución y, posteriormente, de la recuperación de Simbirsk por parte de los bolcheviques.

Abutcov manejaba a la perfección el esperanto y posteriormente se especializó en el ido, otra lengua auxiliar artificial, también con pretensiones universalistas, que bá-

10. En la Rusia imperial, existían rangos para el servicio militar, para el servicio civil y para el servicio de la corte. En el caso del servicio civil, reservado principalmente a las personas influyentes y provenientes de la nobleza, el ascenso dentro de la tabla de rangos no sólo incrementaba el prestigio del *chinovnik*, sino que además podía llegar a obtener la ampliación de la jerarquía nobiliaria.

11. RGIA, fond 573, opis 22, delo 11.

12. Transliterado a veces como “Soloviev”.

13. El diploma de “Artista Libre” era otorgado solamente a los alumnos que realizaban la carrera completa. Los que solamente tomaban los cursos específicos de alguna especialidad recibían un attestat (certificado)

14. TsGIA, fond 361, opis I, delo 15.

15. Carolyn C. Dunlop (2000: 159), al hacer un listado de las distintas asignaturas que se dictaban en la Capilla Coral Imperial con sus respectivos profesores, no menciona ni contrapunto ni fuga. Es posible que formaran parte de la asignatura de armonía.

16. Ignatov, 1913

17. Nombre que recibió la ciudad de San Petersburgo entre 1914 y 1924, cuando pasó a llamarse Leningrado.

18. Los denominados “Conservatorios Populares” surgieron en Rusia luego de la Revolución de 1905, en un intento de democratizar la enseñanza musical.

sicamente es una versión facilitada del esperanto. Según la revista *Seyatel / Sembrador* ([s/a], 1946: 18), los bolcheviques le ofrecieron a Abutcov una cátedra de esperanto en la III Internacional (Internacional Comunista), con fines propagandísticos, pero el músico se habría negado.

En algún momento tuvo lugar un hecho que marcaría a Abutcov para toda su vida: conoció a Lev Tolstoi y se convirtió en su amigo y discípulo, estableciendo relaciones con el movimiento tolstoiano y adhiriendo a la ideología pacifista del anarco-cristianismo. Según algunas fuentes, Abutcov fue encarcelado en noviembre de 1919, de manera ilegal, acusado de “actividad antisoviética”, acusación común en la época que incluía cualquier acción que fuera considerada contraria al régimen. No obstante, esta fecha no coincide con la que me proporcionó el investigador Sergei Petrov, quien encontró información de que Abutcov fue enviado a una prisión de Moscú en enero de 1920 (Petrov: comunicación personal). El compositor relató a la revista *La campana de palo*, de Buenos Aires, que pudo fugarse de prisión gracias a la ayuda de Vladimir Chertkov, secretario y ejecutor testamentario de Tolstoi, quien tenía contactos con la Checa (primera organización de inteligencia política y militar soviética). Se ha registrado que fue sometido a tres interrogatorios: por su adhesión a la ideología tolstoiana (anarco-cristiana-pacifista), por haber participado en un *meeting* anarquista, y por ser hermano de un alto oficial del Ejército Blanco.

En el año 1920 lo encontramos recorriendo distintas localidades con el objeto de formar una colonia tolstoiana: Simbirsk, Kiev, Jersón y Odesa, empresa en la que no obtuvo éxito.¹⁹ Sin dudas, la persecución ideológica de la que era objeto lo obligó a emigrar, y es así que en 1922 ya se encuentra en la ciudad de Varna, en Bulgaria, y desde allí se traslada a Francia. En el lapso de unos pocos meses, Abutcov se embarca junto con una compañía francesa de revistas rumbo a Sudamérica.

Abutcov en la Argentina

Alejo Abutcov llega a la Argentina a comienzos de 1923. Luego de instalarse en la ciudad de Buenos Aires, realiza algunos conciertos en Uruguay y Chile con una compañía de ópera y ballet ruso que lo contrató como director de orquesta. En Buenos Aires fue miembro de la APO (Asociación del Profesorado Orquestal), dio clases particulares, tocó el piano en cafés y restaurantes, y trabajó como docente en algunas instituciones de enseñanza musical, como el “Conservatorio Rossini” y la “Filarmónica Zaslavsky”, esta última de Grigory Zaslavsky, con quien, como vimos más arriba, ya había trabajado en San Petersburgo.²⁰

En septiembre de 1924, Abutcov se radica en la Colonia San Pedro del Atuel, en el departamento de General Alvear, al sur de la provincia de Mendoza. Adquirió un amplio terreno en esta colonia agrícola, que era propiedad de Pedro Christophersen y su esposa Carmen de Alvear, con el objetivo de formar una colectividad tolstoiana. El terreno era campo inculto, y Abutcov debió realizar el desmonte por su cuenta, además de construir su casa de quincha²¹ con sus propias manos. Luego de realizar un llamado a “todos los secuaces de León Tolstoy que quieran vivir en sencillez, trabajando la tierra según la doctrina del gran moralista ruso” ([s/a], 1925: 16) a través de una revista

19. RGALI, fond 552, opis 1, delo 1668; RGALI, fond 552, opis 1, delo 3526

20. Grigory Zaslavsky también tuvo, antes de llegar a la Argentina, una institución de enseñanza musical en París: la “Philharmonie Zaslavsky”. Es posible que Abutcov haya trabajado allí en su breve período de estadía en esa ciudad, y que su periplo emigratorio haya estado ligado al de Zaslavsky. Este último, luego de actuar durante un tiempo como director de orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal de Buenos Aires, emigró a los Estados Unidos.

21. La quincha es un sistema constructivo muy común en las zonas rurales de Mendoza, consistente en paredes de ramas entrelazadas con un recubrimiento de barro.

libertaria de Buenos Aires, *La campana de palo*, llegan dos agricultores solteros y una familia, con quienes Abutcov comienza a dar forma a la colonia tolstoiana. Podemos mencionar que es aparentemente el único intento de este tipo en la Argentina. Las colonias tolstoianas tuvieron, en general, una vida efímera, como lo demuestran los dos intentos que se manifestaron en Chile, con una duración de escasos meses. Se hallaron presentes en varios países, siendo tal vez la más conocida la que formó Gandhi en Sudáfrica. Debido al poco éxito de su proyecto de colonia tolstoiana, o tal vez por no poder desvincularse tanto de su actividad artística, en 1928 crea un conservatorio en la ciudad de General Alvear. No obstante esto, Abutcov continúa viviendo en San Pedro del Atuel y atendiendo su finca hasta su muerte. Allí, no sólo se dedicó a la agricultura, sino que puso gran dedicación a la apicultura, además de llevar un estilo de vida acorde con lo que propugnaba el tolstoianismo: vegetarianismo, eutrofología, medicina natural, entre otras cosas.

Abutcov demostró su compromiso social a poco de haberse instalado en San Pedro del Atuel: comenzó a darles clases de lengua, matemáticas y música a los hijos de los campesinos locales. Intentó crear una junta local de SIA (Solidaridad Internacional Antifascista), organización fundada en 1937, en España, con secciones en Francia, Inglaterra, Bélgica, los Estados Unidos de América, Argentina y en diversos países de habla española, con el fin de ayudar a las víctimas del fascismo. En la finca de Abutcov estuvo viviendo también el bandido rural Juan Bautista Bairoletto, conocido como “el Robin Hood argentino” o “el Robin Hood criollo”, con quien el músico solía hablar de la SIA y de otras cuestiones vinculadas con la política.

En 1928, Abutcov funda en la ciudad de General Alvear, cabecera del departamento homónimo, el conservatorio “Schubert”. Originalmente, y tal como se desprende de los documentos de su archivo, el conservatorio iba a denominarse “Glinca” [sic]. Seguramente, por lo poco significativo que resultaría ese nombre para una ciudad periférica culturalmente como lo era General Alvear, y por coincidir el año de su creación con el centenario de la muerte de Franz Schubert, decidió bautizar al conservatorio con el apellido de este compositor. Hay que destacar que ésta fue la primera institución de enseñanza musical en el sur de la provincia de Mendoza, creada en una época en que era poco común que se establecieran conservatorios en localidades tan alejadas de los centros culturales del país. El conservatorio “Schubert” funcionó hasta 1945, año de la muerte de Abutcov, y a lo largo de su vida hemos contabilizado más de ciento sesenta alumnos. Abutcov se dedicó con esmero a esta institución, recorriendo diariamente en *sulky* cuarenta kilómetros, que es la distancia correspondiente al viaje de ida y vuelta entre San Pedro del Atuel y General Alvear. Según pudimos constatar en sus horarios, algunos días daba clases desde las 7:00 hasta las 24:00. Abutcov era, además de director fundador, el único profesor del conservatorio: daba clases de teoría y solfeo, piano, violonchelo, viola, violín, canto, guitarra, armonio, mandolín, trombón, acordeón, bandoneón, composición e historia de la música. Los planes de estudios utilizados estaban en concordancia con los planes de los conservatorios europeos. Posteriormente, el conservatorio fue incorporado al Instituto Musical Santa Cecilia, de Buenos Aires, con el fin de que los alumnos obtuvieran certificaciones oficiales. Anualmente, al principio durante enero y posteriormente en febrero, Abutcov realizaba conciertos con todos sus alumnos, casi siempre en el Teatro Casa España. También fue un ferviente promotor de los festejos del “Día de la Música”, desde el momento en que el gobierno nacional estableció el 22 de noviembre como tal. En cuanto al repertorio abordado en los conciertos, sólo diremos que era muy variado y que se incluían obras tanto de los

compositores más famosos, como de otros menos difundidos. En los últimos conciertos incorporó toda una parte destinada a la música popular argentina, producto seguramente de la demanda de los alumnos de estudiar este tipo de repertorio.

Alejo Abutcov murió de uremia en la ciudad de General Alvear el 25 de agosto de 1945. Cincuenta años después de su muerte, el 18 de abril de 1996, fue sobreesido por el gobierno ruso.

Producción musical y teórica

Si consideramos que el último número de opus que hemos registrado entre las obras de Abutcov es el 327, y tenemos en cuenta que además hay varias obras que no tienen número de opus, podemos inferir que compuso cerca de cuatrocientas obras musicales. Si es así, la gran mayoría de ellas están extraviadas, con la posibilidad de que hayan sido quemadas junto con otros documentos de su archivo personal con posterioridad a su muerte. Algunas partituras pudimos obtenerlas gracias a la gestión de María Antonieta Sacchi en la Biblioteca del Estado Ruso, y de Anna Tveritina en la Biblioteca Nacional Rusa y en el Conservatorio de San Petersburgo. Varias de las partituras fueron impresas en Rusia. De algunas obras no conseguimos las partituras, pero pudimos saber de su existencia a través de diversas fuentes. Si bien todavía estamos trabajando en el análisis estilístico en función de las partituras disponibles, podemos afirmar que Abutcov redujo la complejidad técnica en su lenguaje compositivo al llegar a General Alvear, con el fin de adaptarse a un medio musical en el que los oyentes no estaban familiarizados con las vanguardias musicales, y en el que los intérpretes necesariamente serían los alumnos de su conservatorio. También hemos notado que el anti-vanguardismo de Abutcov está justificado por cuestiones ideológicas: su adhesión al tolstoianismo implicó necesariamente tener como referencia a la postura estética de Tolstoi.

En cuanto a su producción teórica, se destaca el *Manual de contrapunto, canon y fuga*, del que se editaron sólo dos de los cuatro tomos, aunque localizamos en su archivo el manuscrito del cuarto tomo. Las otras obras teóricas están inéditas y responden exclusivamente a fines didácticos.

El catálogo que hemos elaborado, hasta el momento es el siguiente:

Obras musicales con número de opus:

- Op. 1: Pesn bez slov (Nº 1: Romance, Nº 2: Barkarolla, 3: Estudio*²², Nº 4: L'adieu)
- Op. 2: [Romanzas para canto y piano] (Nº 1: Moy malenkiy drug, Nº 2: Pridesh-li s novoyu vesnoy, Nº 3: Svezhest utra)
- Op. 3: Pyat romansov (Nº 1: O, esli b ti znala, rodnaya*, Nº 2: Ptichka*, Nº 3: Vi ne prishli ko mne, Nº 4: Elegiya*, Nº 5: Stansi*)
- Op. 4: *Andante* (para violoncello y piano)
- Op. 5: *Drei Clavierstücke* (Nº 1: Etyud, Nº 2: Noktyurn, Nº 3: Scherzo)
- Op. 6: Trio Nº 1 pour Piano, Violon et Violoncelle
- Op. 7: [Romanzas para canto y piano] (Nº 1: K Volge, Nº 2: V storone ot bolshix gorodov, Nº 3: Zvezda sorvalas; Nº 4: Pod muziku; Nº 5: Ya dolgo stoyal nepodvizhno)
- Op. 8: *Sochineniya dlya smeshannago jora* (Nº 1: Ti pechalna, Nº 2: Vesenniya vodi*, Nº 3: Zvezdnaya polnoch)
- Op. 9: *Tristesse et joie* (obertura de concierto para orquesta sinfónica)
- Op. 10: [Piezas para piano] (Nº 1: Petite valse, Nº 2: Scherzino, Nº 4: Preludiya)
- Op. 12: *10 pesen A. V. Koltsova, polozhennij na narodnie russkie melodii dlya odnogo*

22. Las partituras de las obras marcadas con un asterisco no han sido encontradas hasta el momento.

golosa s soprovzhdeniem fortepiano (Nº 1: *Esli vstrechus s toboy*, Nº 2: *Perstenechek*, Nº 3: *Razdume selyanina*, Nº 4: *Ti prosti–proshchay, sir dremuchiy bor*, Nº 5: *Ya lyubila ego*, Nº 6: *Gorkaya dolya*, Nº 7: *Mnogo est u menya teremov*, Nº 8: *V pole veter veet*, Nº 9: *Gde vi, dni moi?*, Nº 10: *Duma sokola*)

- Op. 13: *Vosem narodnij pesen* (Nº 1: *Russkaya pesnya*, Nº 2: *Shotlandskaya pesnya*, Nº 3: *Shotlandskaya pesnya*, Nº 4: *Evreyskaya pesnya*, Nº 5: *Ispanskaya pesnya*, Nº 6: *Italyanskaya pesnya*, Nº 7: *Frantsuzskaya pesnya*, Nº 8: *Flamandskaya pesnya*)
- Op. 14: *Velikoe delo* (en cuatro versiones: coro mixto con acompañamiento de piano, coro a cuatro voces masculinas a capella, coro a tres voces femeninas con acompañamiento de piano y coro a tres voces infantiles a capella)
- Op. 15: *19-oe fevralya* (en tres versiones: coro mixto con acompañamiento de piano, coro a cuatro voces masculinas a capella y coro a tres voces infantiles a capella)
- Op. 16: *Latishskaya pesnya* (para coro masculino con acompañamiento de piano u órgano)
- Op. 17: *Allegro de concert* (para piano)
- Op. 18: [*Piezas para piano*] (Nº 1: *Marsh*, Nº 2: *Vals*, Nº 3: *Polskiy esta última también en versión para gran orquesta*)
- Op. 19: *Pamyat vechnaya vam, bratya!* (en dos versiones: coro mixto con acompañamiento de orquesta de cuerdas y coro mixto con acompañamiento de piano)
- Op. 20 : *Étude-paraphrase: composée d'après le nocturne de Ch. Grozdoff, pour piano*
- Op. 23: *Tri romansa dlya muzhskij golosov s soprovzhdeniem fortepiano* (Nº 1: *Tebe, o moy sever*, Nº 2: *Zvezdi nochyu vesenney nezhnee*, Nº 3 : *V parke*)
- Op. 28 : *2 Trejgolosnij kanona* (para piano)
- Op. 29 : *Grezi o minuvshem* (para piano)
- Op. 172 : *Danse russe: composée sur les motifs populaires* (para piano)
- Op. 326 : *Dúo para 2 violines con acompañamiento de piano*
- Op. 327, *Élégie* (para piano).

Obras musicales sin número de opus:

- *Trio* (para piano, violín y violoncello)
- *Ray i Peri* (cantata para coro mixto a 4 voces, 4 solistas y piano)
- *Pod muziku** (para canto y piano)
- *Svezhest utra, roz dijane ** (para canto y piano)
- *Ne ver mne, drug* (para canto y piano)
- *Tijo vse* (para coro masculino)²³
- *Skazka** (para piano)
- *Molitva* (para piano)
- *Starinniy prusskiy marsh perehozhenie** (para piano)
- *Romanza** (para violonchelo)
- *Canción escocesa** (para violín y piano)
- *Barcarola** (para dúo de violines)
- *Danza rústica eslava** (para dúo de violines)
- *No entretejas flores fragantes** (para canto y piano)
- *Elegía: en memoria de mi finado alumno Raúl Figueroa* (para piano)
- *Día de la música (22 de noviembre): marcha festiva para piano.*

Obras teóricas

- *Rukovodstvo k izucheniyu “Kontrapunkta, Kanona i Fugi”* (Manual de contrapunto,

23. Si bien Ivanov (1966: 196) atribuye esta obra a Alejo Abutcov, la partitura impresa señala como autor a P. V. Abutkov. Esto puede deberse a un error de imprenta, pero también es posible que el compositor sea otra persona (tal vez su hermano Pavel Vladimirovich).

canon y fuga, en 4 tomos: Prostoy kontrapunkt strogago stilya [Contrapunto simple estilo severo], Slozhniy kontrapunkt strogago stilya [Contrapunto difícil estilo severo], Svobodniy kontrapunkt [Contrapunto libre] y Imitativnie formi Kanon, Fuga [Contrapunto imitativo, canon y fuga]

- *Manual de armonía* (manuscrito)
- *Tratado de estética* (manuscrito extraviado)
- *Enciclopedia musical: texto del Conservatorio "Schubert"* (manuscrito)
- *Historia musical* (manuscrito).



Abutcov hacia el final de su vida



Abutcov en su finca, con traje de apicultor

Conclusiones

El objetivo de este artículo fue presentar la reconstrucción biográfica de Alejo Abutcov, un músico ruso que decidió pasar los últimos veintidós años de su vida en nuestro país. Aquí se propuso vivir de acuerdo con sus ideales, realizando una labor al servicio de la comunidad en una sociedad que tal vez no estaba preparada para valorarlo en su justa medida. No obstante, su presencia en General Alvear fue determinante para el futuro de muchos habitantes de ese departamento, no sólo por el hecho de haber sido el pionero de la enseñanza musical en la región, sino además por su ejemplo de vida.

Con el catálogo que presento de sus obras musicales intento colaborar con su difusión. Todas las obras que hemos podido localizar están disponibles para los músicos e investigadores gracias a la digitalización que hemos realizado, así como también todos los documentos que pertenecieron al archivo personal de Abutcov, y que ahora se encuentran custodiados por el Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. Los conciertos que hemos realizado con sus obras, luego de décadas de olvido, nos han demostrado estar ante la presencia de un compositor sensible y con una sólida formación.

Por último, quiero mencionar que la reconstrucción biográfica demandó la consulta de numerosas fuentes, las que han estado a nuestra disposición hasta el momento: documentos del archivo personal de Abutcov, entrevistas realizadas a personas que

lo conocieron, documentos pertenecientes a archivos rusos, datos proporcionados por colaboradores académicos rusos, entre otras.²⁴ Dada la limitación de espacio, he decidido no colocar todas estas fuentes en el presente artículo, pero están disponibles a los interesados en los informes presentados en la SeCTyP (UNCuyo) del proyecto “Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov”. Seguimos trabajando en esta tarea y la biografía de Abutcov todavía se nos presenta como incompleta. Es lógico que esto ocurra y, como dije al comienzo, nunca podremos conocer todo acerca de la vida de una persona. Nuestro desafío será seguir atentos a cualquier dato que nos permita completar o corregir lo expuesto en este artículo.

Bibliografía

- [s/a] (1925) “Alejo Abutcov” en *La campana de palo*, 3 (21-VII-1925). Buenos Aires.
- [s/a] (1946) “Prof. A. V. Abutkov” en *Seyatel/Sembrador*, 30 (III-1946). Buenos Aires
- Abutcov, A. (1938) *Memoria del primer decenario escolar*. Gral. Alvear: Nueva Época.
- Calafat, S. (1995) *Cuadernos de Historia: tomo 5*. General Alvear: Museo Municipal de Historia Natural.
- Dunlop, C. (2000) *The Russian Court Chapel Choir 1796-1917*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Gromova, T. A. (s/d) *Nepolnaya rodoslovnaya rospis Simbirskij dvoryan Abutkovij*. Ms.
- GIMMZ (2009) *Vipusniki i ucheniki Simbirskoy klassicheskoy gimnazii 1810-1918 gg*. Interra. CD-rom.
- Ignatov, N. I. (red.) (1913) *Ves Peterburg: Adresnaya I spravochnaya kniga g. Sankt-Peterburga na 1913 god*. [San Petersburgo]: A. S. Suvorin.
- Ivanov, G. K. (comp.) (1966) *Russkaya poeziya v otechestvennoy myzike (do 1917 goda): spravochnik; vipusk I*. Moskva: Muzika.
- Makeeva, I. F. (s/d) *Esteticheskoe vospitanie v Simbirskoy klassicheskoy gimnazii*. Ms.
- Otero, H. (1970) *Música y músicos de Mendoza: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Diego Bosquet

Master en Etnomusicología (University of Maryland), Profesor en Dirección Coral (Universidad Nacional de Cuyo) y alumno del Doctorado en Artes (Universidad Nacional de Córdoba). Es el director del Coro Juvenil “Martín Zapata”, del Coro Esloveno de Mendoza y del Octeto Esloveno de Mendoza. Fue becado por el Ministerio de Cultura de España para realizar una estancia en el Centro de Documentación Musical (Madrid). Obtuvo por dos veces consecutivas la Beca Especial “Presidencia de la Nación a la Excelencia Cultural” y el Premio TRIMARG 2005 por la edición del CD “Cantoras de Malargüe”. Ha realizado diversas publicaciones y dictado conferencias especializadas tanto en la Argentina como en el exterior. Es Profesor Titular de “Historia de la Música” en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, y actualmente se desempeña como Director de Investigación y Desarrollo en dicha Facultad. En esta Universidad, es Director del proyecto de investigación “Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov”. Fue Director de Patrimonio Cultural de Mendoza entre los años 2007 y 2009.

24. Ha sido fundamental para el presente trabajo el acceso a los documentos que se encuentran en Rusia. Quiero agradecer especialmente a: Galina Malinina en Moscú, Lucas Jaramillo y Anna Tveritinova en San Petersburgo, y Natalya Smirnova, Sergei Petrov y Elena Skovikova en Uliyanovsk. Asimismo, la traducción de las fuentes en ruso ha sido posible gracias a la ayuda invaluable de Inna Oganessian.

Gabriela Guembe

La espacialidad en Eero Tarasti

Aportes a un modelo de análisis semiótico.

El trabajo retoma el análisis semiótico de Eero Tarasti y en particular el concepto de espacialidad desarrollado en su *Sémiotique musicale* (1996), y basado en los estudios del estructuralista A. J. Greimas. A partir de un nuevo estudio de caso, se proponen modificaciones que permitirán complementar el análisis armónico tradicional, y suplir algunas falencias que toda traducción a un nuevo código implica. El aparato metodológico es concebido como herramienta para el conocimiento profundo de las estructuras narrativas y como apoyo para la interpretación.

Spatiality in Eero Tarasti. A contribution to a model of semiotic analysis

*This Works returns to the semiotic analysis by Eero Tarasti, in particular to the concept of spatiality, developed in his *Sémiotique musicale* (1996), based in the studies of the structuralist A. J. Greimas. From a new case study, modifications that could complement the traditional harmonic analysis are proposed, and to supply the shortcomings involved in every translation of a new code. The methodological apparatus is conceived as a tool for the deep knowledge of the narrative structures and as a support for performances*

Introducción

El objetivo de este trabajo es profundizar una línea de análisis semiótico planteada por Eero Tarasti en su *Sémiotique Musicale*¹ en la que propone utilizar herramientas de esa disciplina para describir la lógica interna de la música. Para ello revisaremos algunas categorías que Tarasti retoma de J.A. Greimas, y ahondaremos puntualmente en la *espacialidad* siguiendo el estudio de caso propuesto, la sonata *Waldstein* de Beethoven. Posteriormente propondremos un ejercicio de aplicación, estableciendo diálogos y complementaciones con el análisis armónico tradicional. Este ejercicio, en el que introducimos algunas modificaciones, creemos puede servir tanto de punto de partida para un análisis estilístico, como de guía en la toma de decisiones modalizantes del intérprete. En síntesis, y en coincidencia con la postura de Tarasti, esperamos con este trabajo proporcionar nuevas perspectivas semióticas que posibiliten al músico lograr una más auténtica interpretación.

La *Sémiotique Musicale* de Tarasti

Entre las múltiples preocupaciones del musicólogo finés se encuentra planteada, en su texto de 1996, la búsqueda de un metalenguaje que pueda traducir al lenguaje verbal aquellos aspectos decibles de la música. Esta tarea monumental es la que se propone Tarasti en su *Sémiotique Musicale*, en la que adopta aportes de diferentes escuelas semióticas (en especial, de Greimas) y de la lingüística saussuriana para proporcionar nuevos modelos analíticos, y describir así la lógica interna de la música².

Una de las herramientas que Tarasti adopta para ser aplicada a la música son las categorías greimasianas de temporalidad, espacialidad y actorialidad. Estas tres categorías, a su vez desarrolladas a partir del análisis de Propp de los cuentos fantásticos rusos³, forman parte de la organización narrativa de un texto, y se enfocan en tres aspectos distintos e interrelacionados. Tarasti las aplica al texto musical, señalando en qué consiste su especificidad en este nuevo campo:

- Temporalidad: es la organización en el tiempo de los elementos. El análisis de la temporalidad implica el estudio de la temporalidad interna (la comparación de elementos en el sintagma musical, en la que la memoria juega un papel primordial), y de la temporalidad externa (que, en música, es el examen de ritmos y metros).

- Espacialidad: se ocupa de la subordinación jerárquica de los sonidos (y en la cual nos enfocaremos en este trabajo). La espacialidad interna estudia la diferenciación de centros sonoros y jerarquías, y la externa se ocupa de las tensiones que establecen los registros.

- Actorialidad: es la organización que emana de los temas-actores (actantes)⁴, la distribución de estos actantes en la forma general de la obra, y las tensiones que estos actantes producen con su modalización, esto es, con su capacidad de modificar a partir de su valores modales (deber, poder, hacer, querer, saber, ser). El análisis actorial consiste en revelar los principales actores e indicar el contenido modal de cada actor.

Estos aspectos, como hemos dicho, están interrelacionados, aunque poseen cierta autonomía. En el análisis literario, por ejemplo, se ha observado con claridad que

1 Eero Tarasti (1996) *Sémiotique Musicale*. Limoges: PULIM.

2. El propio Tarasti en escritos posteriores intenta superar lo que él llama una “semiótica esclerotizada” por un nuevo modelo, la “semiótica existencial”, orientada hacia lo fenoménico, lo individual y lo humano, y en la que ingresan conceptos devenidos de los estudios culturales, el psicoanálisis y la filosofía. Ver: Gabriela Guebbe (2006) *Hacia una nueva semiótica. Aproximación a Eero Tarasti*. Revista Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño. Nro. 5. Mendoza, UNCuyo, pág. 9-16. Aún así, resultan innegables la vigencia de este trabajo y sus posibles aplicaciones.

3. Vladimir Propp (1972) *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor.

4. En el análisis estructural del relato, actantes son quienes realizan o sufren un acto. Tarasti se basa en la propuesta de Greimas y propone considerar en música a los temas o motivos como actantes musicales. Ver: A. Marchese y J. Forradellas (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel; y Tarasti (1986), pág. 172 y ss.

ciertas situaciones del relato se establecen en ciertos espacios (el espacio en el que se realizan las pruebas que el héroe debe superar es distinto del espacio en el que se establece el contrato), y que los actantes mantienen relaciones específicas con los espacios de los que dependen (el dragón vive en la caverna, la princesa en el palacio, etc.).⁵ Es decir, que estos niveles pueden ser analizados por separado, pero en la confrontación con el análisis del resto de los niveles emergen nuevos entramados que nos permitirán acercarnos al nivel de socialización –esto es, el grado de integración a una estructura aceptada de modo generalizado- de un texto. Es evidente que una obra totalmente socializada es, por así decirlo, menos “artística”, ya que, como señala Tarasti, la verdadera creación se juega cuando se abandonan o rompen las estructuras de comunicación.⁶ Podríamos ejemplificar con esta situación: si la reexposición del tema A (nivel actorial) en una forma sonata sucede en la tonalidad principal (nivel espacial), en un momento que se ubica hacia el final de la pieza (nivel temporal), está cumpliendo con las expectativas: estamos ante una *parole* muy socializada. En cambio, si nos encontramos con una reexposición deceptiva (en la tonalidad de la subdominante), el nivel de ruptura es mayor.

Las ventajas de esta perspectiva analítica son varias. En primer lugar, este modelo tiene en cuenta el carácter cinético de la música, su fluidez y capacidad de transformación. Tarasti de hecho se toma la libertad de acercarlo, como si fuese a una lente, con diversos ángulos y distinto *zoom* a la obra ejemplar. Por otra parte, permite trabajar sobre el texto musical entendiendo que en música existen simultáneamente las isotopías⁷ espaciales, temporales y actoriales, que nos hacen leer el texto como un todo coherente, más que como fragmentos discretos.⁸ “Muchos paradigmas son necesarios para una sola obra musical”⁹ sostiene Tarasti. Es éste un análisis multidimensional, una lectura posible, abierta a complementaciones provenientes de otras lecturas.

Espacialidad en música: La sonata *Waldstein* de Ludwig van Beethoven

Volvamos a la organización espacial, la que emana de la subordinación jerárquica de los sonidos. Hemos de señalar en primer lugar que la obra que Tarasti propone como estudio de caso para la aplicación de estas tres categorías es el primer movimiento de la Sonata *Waldstein* de L. van Beethoven, por lo que este modelo –al menos en lo que concierne al espacio interno- demuestra su eficacia en un ejemplo tonal. Tarasti acuerda con Lerdahl y Jackendoff¹⁰ quienes sostienen que las alturas de los sonidos de una obra tonal se pueden organizar para formar una estructura basada en las relaciones jerárquicas de tensión. De esta forma, el movimiento narrativo de una obra, sus curvas tensivas entre el comienzo y el final, se manifiestan en un nivel puramente estructural.

Este punto de partida merece una observación. Si bien Tarasti en numerosas oportunidades hace hincapié en la modalización que el intérprete realiza cuando ejecuta una obra, e incluso sostiene que una interpretación de calidad puede compensar los valores negativos del enunciado original¹¹, es evidente que parte de una hipótesis en la cual la música no sólo puede ser narrativa en la ejecución, sino que las estructuras narrativas

5. A. J. Greimas y J. Courtes (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós. Pág. 276 y ss. Véase también Propp (1972), pág. 127 y ss.

6. Tarasti (1996), pág. 34

7. Isotopía es un término que Tarasti toma de los estructuralistas. Aplicado a la música, es aquella “serie de categorías semánticas donde la redundancia garantiza la coherencia e inteligibilidad de todo texto o encadenamiento de signos” (pág. 18, traducción propia). Tarasti propone pensar no en una isotopía, sino en varias plausibles de ser superpuestas. Así, la temporalidad, la tematicidad, el género, la forma, la textura, son ámbitos que coherencian el discurso.

8. Tarasti (1996), pág. 35.

9. Tarasti (1996), pág. 35.

10. F. Lerdahl y R. Jackendoff (2003) *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

11. Tarasti (1996), pág. 83.

existen también en el enunciado. Esta posición, próxima a la del semiólogo J.J. Nattiez -cuyos análisis se centran en el *nivel inmanente*, la obra pura, “objetiva”- ha sido criticada por la musicología posmoderna, que parte desde una perspectiva hermenéutica, y que sostiene que el nivel inmanente en realidad no existiría, ya que la música es siempre mediada (por el analista, por el intérprete, por el receptor). Pero aquí es donde precisamente la naturaleza multidimensional y fluida de este modelo analítico supera la posible crítica, pues Tarasti ofrece una perspectiva que puede ser completada con otras miradas sin perder riqueza ni profundidad. Hecha esta aclaración, veremos ahora algunas particularidades del análisis de espacio interno propuesto por Tarasti.

Espacialidad interna: Tarasti propone primeramente una segmentación, delimitando en la *Waldstein* las diferentes isotopías formales: la exposición, las transiciones, el desarrollo y la reexposición. Luego plantea un análisis de la espacialidad interna en cada una de estas isotopías. Este análisis implica un examen de las tensiones provocadas por los movimientos de alejamiento del centro (movimiento centrífugo, o de embrague) y de acercamiento al centro (movimiento centrípeto, o desembrague).¹² El criterio para esta medición de la tensión consiste en asignar valores basados en el círculo de quintas, y en el examen de los alejamientos de una tónica: a mayor alejamiento de la tónica, mayor tensión, y viceversa. Los valores hacia la zona de los bemoles se expresan con el signo *menos*, y hacia los sostenidos, con el signo *más*. Además, el signo *asterisco* representa los relativos mayores o menores. Tarasti aclara que este modelo de medida de la tensión en términos de alejamiento de la tónica ha sido adoptado del ensayo *What tells you the player is musical?* de Johann Sundberg, Fryden y Askenfeld.¹³ Obsérvese, confrontando el análisis armónico tradicional con los valores que más adelante transcribimos, que este modelo contempla lo que ya observara Arnold Schönberg, y es que el grado de afinidad de tonalidades (y hasta de los grados) no se expresa con exactitud con el círculo de quintas, ya que hay relaciones de afinidad establecidas por el hecho de tener una dominante en común, por el intercambio modal, o por tener mayor cantidad de notas comunes.¹⁴ Los valores de embrague y desembrague para la primera isotopía y la transición son, según Tarasti: compás 1: 0; cc. 3-4: +1; c. 5: -2; c. 6: V de -1; c. 7: -1; c. 8: * -1; cc. 9-11: +1; c. 12: 0; c. 13: 1; c. 14: 0; c. 15: +2; cc. 16-17: +1; c. 18: *+2; c. 19: V de +3; cc. 20-21: *+3; c. 22: V de +5; c. 23-28; +5; cc. 29-34: +5

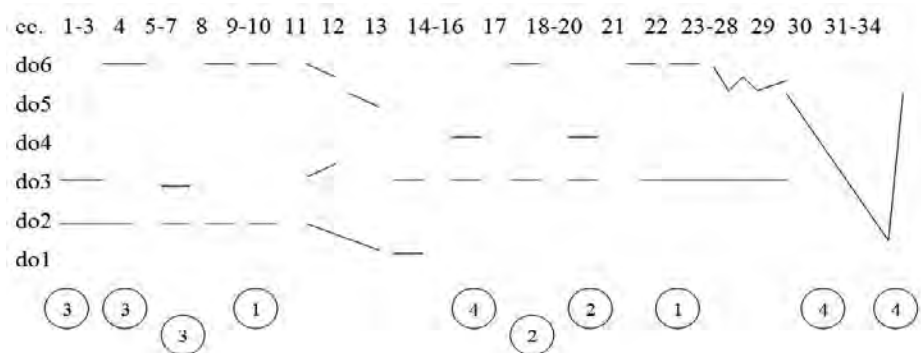
Así, Tarasti habla de un espacio tonal inicialmente “bemolizado” (cc. 1 al 8), que implica un desembrague hacia lo que él denomina una dirección no-tensiva, que luego es compensado por la modulación ascendente complementaria de la transición, que conducirá al segundo tema.

La apertura del modelo puede apreciarse en la aceptación de aspectos paradójales (como el efecto de desembrague del pedal, ya que éste tiene normalmente función de embrague), o en el abandono del modelo cuando no es funcional. Tarasti sugiere, por ejemplo, que el análisis de los valores de *embrayage/débrayage* en secciones en donde el movimiento tonal fluctúa –como el desarrollo- resulta inútil.

12. Los términos embrague (*embrayage*) y desembrague (*débrayage*) son empleados por Tarasti en el sentido greimasiano: el desembrague es la operación que “disjunta y proyecta fuera de ella (la enunciación) ciertos términos vinculados a su estructura de base”. Greimas define el desembrague espacial como “el procedimiento que tiene como efecto expulsar”. Esto crea un *allá*, y a la vez permite proyectar un *aquí*, que es el lugar de la enunciación. El embrague, por el contrario, designa el efecto de retorno, y presupone un desembrague que lo precede. Ver: Greimas (1982), pág. 113 y ss.; pág. 138 y ss.

13. Johann Sundberg, Lars Fryden y Anders Askenfeld (1983) “What tells you the player is musical?”. En *Studies of music performance*. Stockholm: Royal Swedish Music Academy.

14. Ver Arnold Schönberg (1974) *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical (en especial capítulos IX, XV y XVII), y A. Schönberg (1993) *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor (capítulos 3, 4, 7, 8 y 9).



Espacialidad externa: En cuanto a la espacialidad externa, Tarasti propone realizar una observación de los registros. Los valores tensivos de esta espacialidad se pueden determinar observando los cambios de registro (mientras más amplios sean los cambios, mayor será el débrayage o movimiento centrífugo) y la brusquedad de los mismos. El gráfico que propone para los compases 1-34 es el siguiente:

Este gráfico permite observar los cambios bruscos de registro entre do4 y do6 (compases 1 al 11), y las fluctuaciones de registro, que están aquí representados con números encerrados en un círculo (el número cero corresponde a la menor fluctuación).

Tarasti advierte que la espacialidad externa puede comportarse de manera absolutamente independiente a la interna, y que de la sola medida de cambios en la espacialidad externa difícilmente pueda inferirse una norma. Las tensiones de esta espacialidad, además, pueden estar atenuadas por elementos actoriales, o por la simetría de compases. En síntesis: los aportes de este análisis deben cruzarse con otros análisis que completarán la lectura.¹⁵

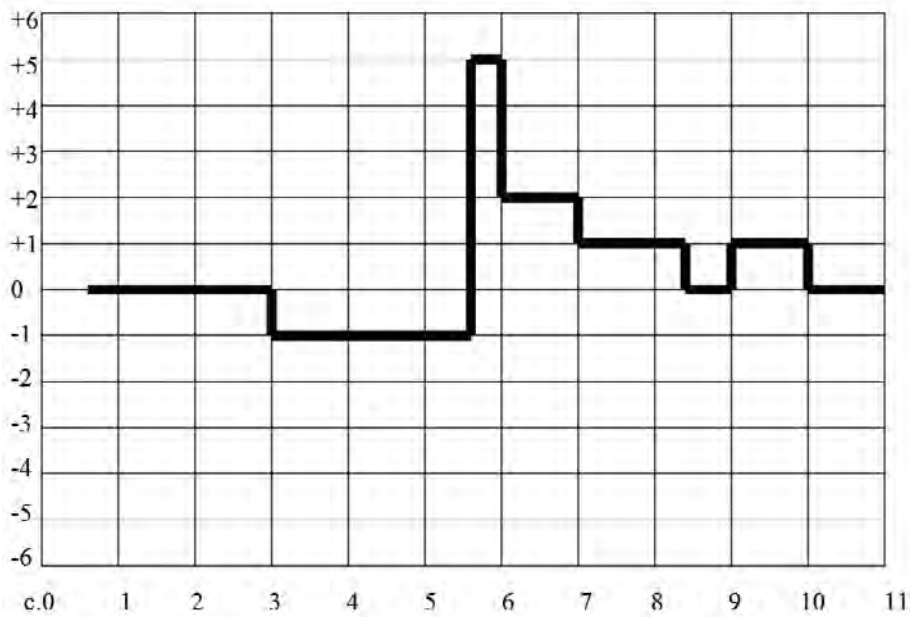
Ejercicio de aplicación: Intermezzo op. 118 nro. 1 de Johannes Brahms

Nos propusimos poner en funcionamiento el análisis espacial de Tarasti en una nueva obra: la primera pieza del op. 118 de Johannes Brahms, y observar qué aportes emanaban de este ejercicio con respecto al análisis armónico tradicional. A medida que realizábamos la experiencia surgieron nuevas tentativas para la realización de los gráficos que también pondremos en discusión.

Tomamos la primera sección de la pieza, y los valores tensivos de la espacialidad interna se expresan así con el modelo de Tarasti-Sundberg: cc. 1 y 2: 0; cc. 3 y 4: -1; c. 5: V de +1; c. 6: +2; c. 7: +1; c. 8: 0; c. 9: +1; c. 10: 0

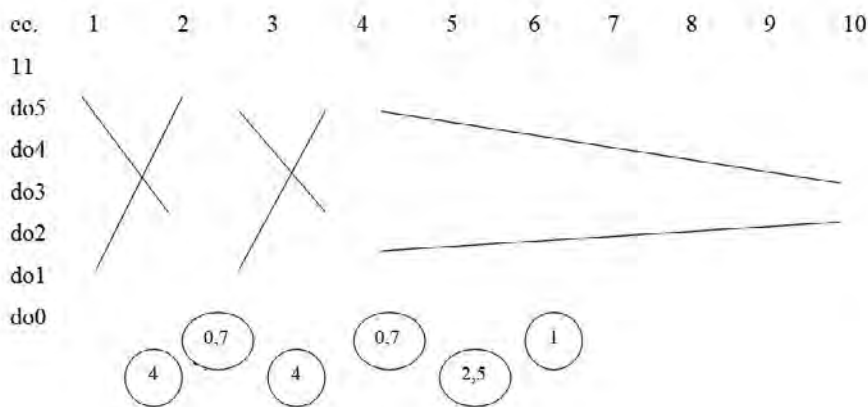
Aunque hemos ya advertido las objeciones contra la interpretación simplista de las tensiones en términos de alejamiento de la tónica siguiendo el círculo de quintas, nos permitimos reformular el análisis con un gráfico de doble entrada, para hacer entrar con mayor claridad visual el aspecto temporal (expresado horizontalmente), y disponiendo una línea vertical con un punto 0 central (la tónica), a partir del cual se ubican las quintas ascendentes y descendentes. Las tensiones quedan así expresadas:

15. Tarasti (1986), pág. 168 y ss.



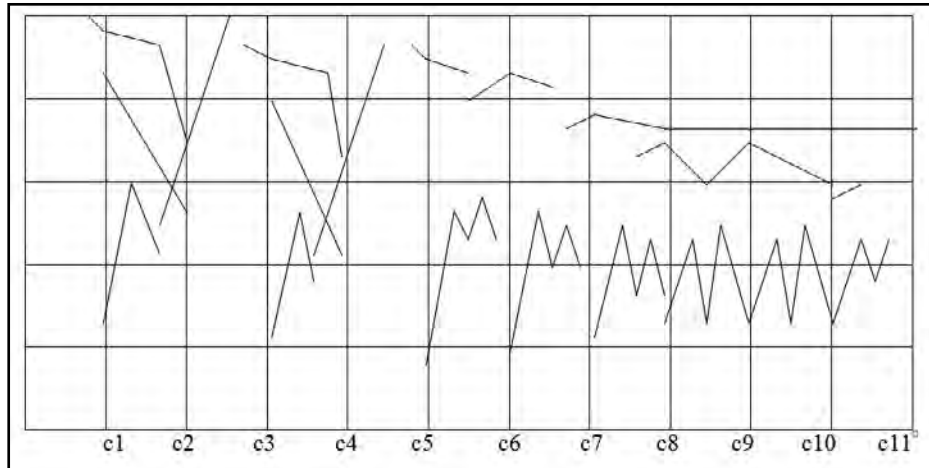
El gráfico permite ver con claridad un primer *débrayage* hacia los bemoles, y luego un amplio *débrayage* pero esta vez hacia los sostenidos, con la aparición de la dominante. A partir de allí el movimiento es prácticamente centrípeto, con sólo una pequeña tensión en compás 9 que vuelve a reposar en el punto central (el relativo mayor). Obsérvese cómo otras marcas del compositor resaltan estos lugares: la indicación de *espressivo*, solicitando un cambio de carácter para el momento armónico más alejado del eje, los *sforzati* para los acordes de sobretónica, y el *diminuendo* e *ritenuto* en compás 9, que enfatizan el aquietamiento de las tensiones espaciales de la sección. Otro punto de interés se ubica en compases 5 y 6: si bien el gráfico nos muestra claramente un movimiento centrípeto, el análisis armónico tradicional nos revela una cadencia evitada (el enlace del V del V con el V de VII), estableciendo el desvío hacia el relativo mayor. Este hecho de interés armónico está resaltado por Brahms con un regulador.

En cuanto a la espacialidad externa, el gráfico que surge siguiendo a Tarasti es:



Hemos representado aquí en un nivel superior los cambios de registro de las pequeñas unidades formales (0,7 significa aquí que se ha descendido, pero que el cambio no alcanza a la octava), y en un nivel inferior la totalidad de octavas que se están abarcando en los distintos fragmentos.

Aquí también proponemos un gráfico alternativo de doble entrada que permita reproducir con mayor precisión el tratamiento del registro, ya que hemos considerado cada línea melódica por separado.



Se aprecia en una primera observación general que la sección está organizada partiendo desde los extremos de los registros hacia el centro o eje. De una apertura máxima de cuatro octavas entre la línea superior y la inferior, se llega al compás 8 con un registro total de dos octavas y media, ubicadas precisamente en la región central del instrumento. Podríamos decir que la sección constituye un completo embrague.

El gráfico también permite ver en los primeros cuatro compases el movimiento entrecruzado de las distintas líneas. Se destaca en particular el movimiento del bajo, que cruza cuatro octavas con arpeggios, sorteando la voz superior, y que salta abruptamente hacia notas cada vez más graves (cc. 3 y 5), para finalmente quietarse en un registro claramente acompañante, por debajo de la melodía principal. Estos movimientos en el registro quedan “aplanados” en la escritura original, ya que el bajo cambia continuamente de pentagrama, solapando la tormenta seguida de calma que es esta sección.

Resulta interesante en este punto confrontar los dos análisis, de espacialidad interna y externa. Si bien, como hemos ya dicho, ambas espacialidades pueden responder a lógicas internas independientes, hay en este caso interesantes puntos de encuentro. La principal coincidencia en el tratamiento de las tensiones en ambas espacialidades surge a simple vista, y es el movimiento centrípeto general. El *débrayage* interno de los compases 1-4 está reforzado por un descenso en el registro. El punto culminante armónico (c.5), que en gráfico de espacialidad interna está representado como el sitio armónicamente más distante y por tanto de mayor *embrayage*, se corresponde, en la espacialidad externa, con el registro más alejado del centro –en el bajo-. El movimiento centrípeto que se establece desde c.5 hasta el final desde lo interno, es acompañado por un achicamiento de los registros, que se aproximan al centro, y de una clara organización de las líneas (melodía: voz superior; acompañamiento: voz inferior) que producen también sensación de estabilidad.

A modo de conclusión: obstáculos y beneficios del análisis espacial

Llegado este punto nos preguntamos: ¿qué beneficios comporta traducir el texto-partitura a estos gráficos? ¿Qué ventajas y desventajas existen entre el modelo Tarasti-Sundberg y el nuestro? ¿Supera este análisis al análisis armónico tradicional?

El principal aporte de esta concepción consiste en otorgar valor a la armonía y al registro como organizadores de la tensión en el discurso musical. Esta es una herramienta valiosísima para el intérprete quien, si bien muchas veces entiende estas tensiones desde lo intuitivo o desde la dificultad física, puede objetivar cuáles son los reales puntos de interés que debe resaltar. El análisis armónico tradicional suele quedar en una simple descripción numérica que no termina de dar cuenta del papel narrativo que posee la armonía en el sintagma musical. Y las tensiones del registro están, como hemos señalado, muchas veces solapadas por la misma escritura, que privilegia la lectura cómoda sin demasiadas líneas adicionales apelando a cambios de clave, o en este caso, a escribir la mano izquierda en el pentagrama superior, escritura que no deja “ver” exactamente los increíbles recorridos por el registro ni la organización caos-cosmos de esta primera sección.

El modelo de Tarasti adolece, en nuestro entender, de dos problemas. En cuanto a la espacialidad interna, Tarasti olvida plantear una línea de tiempo sobre la cual evaluar las tensiones. Nuestra propuesta de un gráfico de doble entrada, que corrige este problema tiene, como hemos ya dicho, otro inconveniente, que es el de la representación de las tensiones en términos de alejamiento del centro por quintas. Una posibilidad sería la de combinar el análisis de Tarasti-Sundberg con una línea de tiempo (o compases), para poder examinar situaciones de turbulencia, estabilidad o permanencia de los cambios, ya que creemos el factor tiempo puede intervenir como atenuante o catalizador de las tensiones internas. Entra aquí el concepto de ritmo armónico, es decir, la frecuencia de cambios armónicos, cuya apreciación hace intervenir otros parámetros, no del todo objetivos pero sí sumamente importantes para la interpretación, como la amplitud y relajación, flexibilidad, regularidad y equilibrio, vitalidad, desborde, o estatismo¹⁶.

El otro punto poco esclarecido en el texto de Tarasti es, en cuanto a la espacialidad externa, definir qué se consideraría centro o eje. ¿El registro central del instrumento? ¿El registro central de la voz humana? Quizá en vez de utilizar las nomenclaturas tradicionales para la definición del Do 0 o Do 1 (extremo audible y extremo emitible), debamos partir de un eje particular para cada caso.

Es evidente que la realización de estos gráficos supone un arduo y engorroso trabajo, especialmente porque nos enfrenta a una nueva traducción. A favor de ello podemos decir que estas herramientas semióticas proporcionan perspectivas que enriquecen la interpretación. De hecho, hemos aplicado estos análisis con alumnos del tercer año de Armonía desde 2008, con respuestas satisfactorias y que han justamente llevado a proponer nuevas graficaciones. Un aspecto muy interesante en el análisis de la espacialidad interna es la realización de un *plot* o mapa no ya de los grados, sino de las tonalidades a las que se ingresa en una obra. Este *plot* permite visualizar la organización total de las tensiones de la pieza, y a su vez nos introduce en un análisis estilístico pues objetiva el tipo de relaciones tonales más utilizadas. Se experimentó en clase la realización de *plots* de obras barrocas, y el análisis de espacialidad interna demostró

16. Ver Walter Piston (1998) *Armonía*. Cooper City: SpanPress. Capítulo 12.

la preferencia cuasi absoluta de las relaciones directas y cerradas¹⁷. Se confrontó luego con obras de los siglos XVIII y XIX, demostrando la progresiva inclinación hacia relaciones indirectas y remotas, y las particularidades creativas de distintos compositores en búsqueda de rupturas de *paroles* socializadas.

Este tipo de análisis, complementando el análisis armónico tradicional, no tiene sólo posibilidades didácticas, sino que conecta el nivel del contenido con el nivel de la expresión. El conocimiento profundo de la estructura narrativa guía decisiones sobre aspectos que no aparecen en la partitura, más aún en aquéllas alejadas históricamente, en las que la tradición sobre la ejecución se ha perdido, y la apertura hacia la participación modalizante del intérprete es mayor. Aspectos como respiración, dinámicas, pedalizaciones, organización del fraseo, entre muchas otros, forman parte del repertorio habitual a decidir por el intérprete. Acordamos con Tarasti: “*una interpretación más auténtica sería aquella en la cual las modalizaciones (las del intérprete, podríamos agregar) se acerquen lo más posible a las modalidades internas del texto original: una interpretación auténtica se funda en el conocimiento detallado del enunciado musical*”.¹⁸

Bibliografía

- A. J. Greimas y J. Courtes (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós.
- Gabriela Guembe (2006) “*Hacia una nueva semiótica. Aproximación a Eero Tarasti*”. En *Revista Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. Nro. 5. Mendoza, UNCuyo, pág. 9-16.
- Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (2003) *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Walter Piston (1998) *Armonía. Cooper City: SpanPress*.
- Arnold Schönberg (1974) *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- (1993) *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor.
- Johann Sundberg, Lars Fryden y Anders Askenfeld (1983) “What tells you the player is musical?”. En *Studies of music performance*. Stockholm: Royal Swedish Music Academy.
- Eero Tarasti (1996) *Sémiotique Musicale*. Limoges: PULIM.
- Vladimir Propp (1972) *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor.

Gabriela Guembe:

Magister en Arte Latinoamericano, se desempeña como profesora de Armonía III en la Escuela de Música (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo). Integra además agrupaciones de cámara especializadas en música antigua, y la Orquesta Sinfónica de la UNCuyo. Su tesis de maestría obtuvo una mención en el “X Premio de Musicología de Casa de las Américas” (Cuba, 2005). Ha publicado en las revistas *Huellas* (Mendoza, Argentina), *Tópicos* (Puebla, México), y en el *Boletín de Casa de las Américas* (La Habana, Cuba).

17. Utilizamos aquí la categorización de relaciones tonales propuesta por Schönberg en su texto. *Funciones estructurales de la armonía* (1993), Barcelona: Labor.

18. Tarasti (1986), pág. 83.

Mónica Pacheco

Occidión: su interpretación e identidad

Homenaje a Susana Antón

Luego de haber interpretado en concierto la obra musical *Occidión* de los autores mendocinos Antón y Boyle, nos proponemos compartir las experiencias teóricas destinadas a develar sus significados más profundos; considerando que tales intenciones ampliarían el concepto tradicional de *interpretación musical*.

Asumiremos la Obra como un significativo emergente de nuestro contexto, lo que nos permitirá enmarcarla en la categoría de *vanguardia situada*.

Observamos cómo *Occidión* resemantiza las narrativas del pasado precolombino y se actualiza constituyéndose en un constructo de nuestra *identidad latinoamericana*.

Occidión: its interpretation and identity

After the performance of the musical concert Occidión by the authors from Mendoza Antón and Boyle, we propose to share theoretical experiences designed to reveal their deeper meanings, considering that such intentions expand the traditional concept of musical performance.

We will assume the work as an emerging significance in our context, which will allow us to frame it in the category of situated vanguard.

We observe how Occidión resemantizing narratives pre Columbian past and updated constituting itself into a construct of our Latin American identity.

Occidión con música de Susana Antón y texto de Patricio Boyle, fue interpretada en Mendoza en dos oportunidades: para su estreno en 1991 y posteriormente en 2006, en el marco del Seminario de Música de Cámara I de la “Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX” dictado por el Maestro Guillermo Scarabino.

El propósito del presente artículo es abordar la interpretación de *Occidión* dando continuidad a la maravillosa experiencia poético-musical que supone interpretarla en concierto. Deseamos trascender de tal experiencia, suficientemente conmovedora y significativa, que constituye un verdadero rito, tensionando el significado más corriente del término “interpretación”, el que queda reducido, prácticamente, a la traducción sonora de la partitura. En este caso, el propósito de “interpretar” *Occidión* integraría aquellos abordajes destinados a develar sus significados, muchas veces invisibles u opacos para el oyente, y sumamente esclarecedores para el Director y los demás músicos que participan en el proceso colectivo de rearmar, resignificar y ofrecer la obra en concierto. Tales significados devienen de reflexiones y búsquedas, constituyen respuestas a múltiples interrogantes que los intérpretes nos planteamos a la hora de imaginar el desarrollo de la obra, y no necesariamente se vislumbran en la experiencia sonora. Los significados develados colaboran en la configuración de un texto simultáneo, el “texto de intérprete”, que aporta sentido a la obra. Éste se desarrolla en un juego dialéctico, por parte del “equipo”, alrededor de la partitura¹ y recién se completa en el momento en que se ofrece a las múltiples interpretaciones del público.

El presente artículo pretende abrir al lector diversos niveles de comprensión, razón por la cual se omiten ejemplos en escritura musical, por lo que se intenta describir la música verbalmente y se incorporan términos técnicos musicales junto a otros de lenguaje convencional.

Creemos que tal aporte puede colaborar con una mayor valoración y comprensión de la obra, así como con el reconocimiento de nuestros autores. Tangencialmente, corroboraremos que una obra musical es siempre un significativo emergente del contexto que le da origen, de tal modo que interpretándola, en este amplio sentido, podremos realizar aportes a la construcción de nuestra identidad.

Si asumimos que nuestra identidad no es solamente la reiteración de narrativas del pasado y que aun cuando los sistemas de signos se reiteren en el tiempo, los nuevos sujetos valoran de otro modo, en un nuevo contexto, tales sistemas, no sólo nos acercaremos a Mendoza de los '80, sino a posibles reinterpretaciones que *Occidión* nos propone en la actualidad. Por otra parte, comprenderemos a aquellos actores sociales que en los '80, fueron capaces de pensar la identidad latinoamericana metafóricamente, sin timbres instrumentales étnicos ni textos directos, animándose a caminar en el sinuoso espacio de una “vanguardia situada”, componiendo e interpretando obras que, lejos de tener el “éxito” asegurado, configuraron en su momento un espacio experimental.

1. Hemos convenido en denominar “texto de intérprete” tanto a los significados develados de la obra expresados por escrito en el presente artículo, como a las variables interpretativas que no figuran expresamente en la partitura: micro dinámica, micro tiempo, articulaciones, timbres seleccionados para el sintetizador DX7 y otros que implican una toma de decisiones por parte de los intérpretes. Cabe recordar algunas definiciones básicas para comprender el sentido de la construcción colectiva que da como resultado el “texto de intérprete” **Intérprete**: Persona que interpreta. **Interpretar**: Explicar o declarar el sentido de un texto / Representar una obra. **Equipo**: Grupo de personas organizado para algo determinado / en equipo: coordinadamente, entre varios. Definiciones extraídas de la XXII Edición del Diccionario de la Real Academia Española, consultada en <http://www.rae.es/rae.html>.

¿Qué es *Occidión*?

Occidión es una derivación voluntaria, realizada por los autores de texto y música, de la palabra *occisión*², cuyo significado “morir por voluntad de otros y en beneficio de esos otros”, encierra el contenido semántico de esta obra que logra vincular estrechamente música y texto. Tal vínculo está presente aún en fragmentos en los que el texto del poema original está omitido, en los cuales la música alude al significado del texto *in absentia*, a través de diversos recursos compositivos.

La obra refiere al *Ciciyotonatl*, que en la cultura *Nahuatl* constituye el sacrificio humano en el cual la víctima entrega su corazón y su sangre para bien de su comunidad.

En *Occidión*, la víctima pasa por diferentes momentos, todos ellos aludidos a través de la música: desde la simple descripción del ambiente, hasta sus distintas percepciones de la realidad (alterada por el terror y el extremo dolor físico) así como la desmaterialización de su vitalidad.

En un nivel semántico más profundo, *Occidión* trata el conflicto perpetuo del hombre frente al misterio de su propia muerte, su posible trascendencia y el sentido de su vida. Este es el aspecto en el que el *Ciciyotonatl* trasciende del contexto azteca precolombino y se sitúa en una categoría de permanencia, haciendo posible considerar la actualidad del tema.

Occidión reformula el drama y actualiza el significado del *Ciciyotonatl*, resemantizando el o los sacrificios humanos “literales” del pasado para convertirlos en metáfora de aquellas entregas y sacrificios individuales que benefician a nuestra comunidad y otorgan nuevo sentido a nuestra vida actual.

El mito del *Ciciyotonatl* y el rito del Concierto

La cultura *Nahuatl* nos ofrece una serie de mitos cuyo contenido simbólico nos permite acceder a su cosmovisión. Así es como el *Ciciyotonatl* y otros mitos, colaborarían en la comprensión de ciertos hechos que no podrían ser entendidos desligados de su contexto.

El llevar a cabo el *Ciciyotonatl*, entregar el corazón (aún latiendo) junto a la sangre de la víctima a los dioses, era indispensable para dar continuidad al universo, dado que a través de él se impediría la ruptura de la cadena de soles.

En la filosofía *Nahuatl*³ es notable la permanente participación humana en hechos destinados a mantener los ciclos vitales y el orden cósmico. El hombre no dejaba en manos de los dioses la continuidad del universo sino que debía colaborar, a través de ciertas acciones (entre otras, literalmente el sacrificio humano) con el desarrollo de los fenómenos cósmicos naturales que permiten la existencia de la vida. Es decir, el orden cósmico dependía tanto de los dioses como de las voluntades humanas que lo preservaban complaciéndolos. Es así como en América, tanto para los aztecas, como para otras culturas precolombinas, para que cada día el sol volviera a salir, un ser humano no debía verlo desde esta vida, entregando su corazón para hacer posible que otros, su comunidad, pudieran tener un nuevo día⁴.

Hemos convenido en que la actualización del mito, nos llevaría a reflexionar acerca de actividades comunitarias que suponen el sacrificio y la entrega de nuestra

2. El cambio de la “s” de *occisión* por la “d” de *Occidión*, según entrevistas realizadas a los autores, sólo responde al sentido lúdico de “jugar musicalmente con las palabras”.

3. La *Filosofía Nahuatl*, del Dr. Agustín de la Rosa, en su Capítulo II, El acaecer temporal del universo: los 5 soles, relata el mito del *Ciciyotonatl* y otros relacionados con el contexto de nuestra obra que nos permiten acceder a la cosmovisión *Nahuatl*.

4. Patricio Boyle contextualiza la obra recordándonos que América representa el poniente, el continente donde se muere el sol, siendo ésta una importante motivación en la creación de su texto (de las entrevistas realizadas por Cristina Yolanda Gallo).

identidad individual en beneficio del bien común. Para el autor del texto de *Occidión*, el *Ciciyotonatl*, representa metafóricamente la actividad coral, en la que una voz se integra al todo en la medida en que “pierde” su identidad individual, escuchándose como parte de los sonidos de un acorde. ... “El acorde es la esencia del canto coral, y lo que lo diferencia del canto solístico. La palabra *cordis* proviene de *corazón*... Para que se produzca el acorde, con el instrumento vocal en manos del director, hace falta esa entrega a la que hace referencia nuestra obra: es decir la entrega del corazón”...⁵

Tal reflexión constituye un pensamiento que ostenta aspectos en común entre el autor del texto y el Director que estrenó *Occidión* ... “una de las metas del canto coral es...entregar el yo a cambio de un nosotros, a favor del canto colectivo”...⁶ ... “se canta en coro ofreciendo su propio corazón al público, a los demás integrantes y al director [...] en bien de la música en común.”

Los conceptos enunciados no distan demasiado del rito de un concierto en la actualidad, si consideramos que éste transcurre en un espacio de tiempo convenido y en un lugar predeterminado en el que se reúne un grupo de personas que, tras dejar de lado sus actividades individuales, suspendieron momentáneamente su cotidianeidad para asistir al rito colectivo. Esta vivencia comunitaria supone reunirse a “interpretar”: un grupo de intérpretes produce o ejecuta la obra sometiéndola a las múltiples interpretaciones del otro grupo que se conmueve, se aquieta, siente, piensa, aplaude, guarda silencio, se sienta, se para, camina, entra o sale del recinto, realizando una serie de actividades que (en general) guardan estricta pertinencia con los usos y costumbres sociales, cuya aceptación o rechazo deviene de la cristalización de “normas de comportamiento” en adecuación a cada tipo de rito-concierto. Tales normas convenidas socialmente de modo tácito son las que nos guían a saltar cantando la melodía en un concierto de rock, actitud que se vería impertinente en un concierto de música clásica. Nuestra asistencia a ciertos conciertos (y a otros no), es decir, la elección del tipo de rito colectivo en el que participaremos, implica vestirnos de maneras particulares y socialmente aceptadas, estableciendo la distinción en cuanto a nuestra pertenencia a un grupo social determinado⁸.

Dejar de lado lo individual a favor de lo colectivo (como expresaba el Maestro Vallesi) en vínculo con la metáfora que deviene del mito *Nahuatl* que nos invita a dejar el corazón para contribuir a dar continuidad a la vida en nuestro mundo, o permitirse suspender las actividades individuales para participar de un concierto en vivo, guardan estrechos vínculos que agregan una necesaria profundidad al término “interpretación” y que lo amplían hacia un espacio de experiencia ritual colectiva⁹.

5. Patricio Boyle, comentarios de las entrevistas realizadas por Cristina Gallo (quien compartió la interpretación en vivo y la totalidad de procesos previos y posteriores en la investigación de la obra), en virtud de la Monografía de Música de Cámara I (Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S.XX) base y motivación del presente trabajo.

6. José Felipe Vallesi fue Director del Coro Universitario de Mendoza y Profesor Titular de la Cátedra de Dirección Coral, Escuela de Música, Facultad de Artes y Diseño UNCuyo. El concepto expuesto fue extraído de los Programas del Profesorado en Dirección Coral (1985).

7. Patricio Boyle, *ibid* 4.

8. Este concepto está altamente desarrollado por Pierre Bourdieu en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Alteaaurus, 1998.

9. basta leer comentarios anónimos en algunos espacios virtuales destinados a los conciertos de rock para comprender los vínculos entre mitos prehispánicos y su actualización en los ritos-conciertos: “El concierto en vivo debe ser uno de los pocos espacios en la actualidad donde esta sociedad mezquina nos permite un momento de comunión primitivo y verdadero, casi místico. Ni siquiera las iglesias o los actos políticos guardan tan sinceramente esa potencia de una manada que pide lo mismo desde el fondo de sus entrañas. [...] hay que aprovechar para que la música sea un veneno efectivo [...] para elevarse espiritualmente y entrar en esos transe endiablados en los que uno se descubre a sí mismo más que en ningún otro lugar. [...] Mientras dura, no pedimos que el mundo sea un lugar mejor porque, en ese estado de transe, sabemos que lo es.” En cavernadeltoro.blogspot.com.ar/2006/11/musica-y-religiOn-el-concierto-como.html extraído el 22 de julio de 2012.

¿Cómo fue concebida *Occidión*?

Los textos del Arquitecto Patricio Boyle, quien integró el Coro Universitario de Mendoza durante casi una década, fueron entregados a la compositora mendocina Susana Antón en 1980, quien compuso la música entre 1980 y 1989.

Occidión fue escrita especialmente para el XX° Aniversario del Coro Universitario de Mendoza y dedicada a tal Coro y a su Director, sin embargo, su estreno se concretó para su XXV° Aniversario, celebrado el 11 de mayo de 1991 en Teatro Plaza de Godoy Cruz, bajo la dirección del Maestro José Felipe Vallesi.

El autor del texto pensó la obra con música y puesta teatral, incluyendo máscaras, vestuarios y elementos escenográficos indispensables (como una especie de pedestal donde se llevara a cabo la teatralización del sacrificio humano) que contextualizaran *Occidión* en el pasado azteca precolombino, junto a escenografías simbólicas que dieran cuenta de la actualidad. No obstante esta concepción inicial, *Occidión* nunca ha sido interpretada con puesta escénica.

Sobre la música de *Occidión*

Occidión es una obra **contemporánea**, encuadre que se fundamenta en el interior de su lenguaje, a través del **orgánico** (diversos timbres instrumentales y vocales que la integran), **sistema, organización de alturas y duraciones**, así como en su **textura, estructura e interpretación**.

El orgánico nos ofrece una combinación tímbrica absolutamente particular a la obra y muy lejos de lo tradicional, incorporando técnicas expandidas en la ejecución convencional de instrumentos y emisión de las voces. Está conformado por:

a. *Coro*, que es protagonista y conduce la parte esencial de la obra, narrando, junto a los *solistas*, el sacrificio en primera persona. Sus voces proponen alturas determinadas e indeterminadas (texto cantado, hablado y gritado) e integran expresivamente percusión corporal (castañetas y golpes de las manos en el cuerpo).

b. *Piano* a cuatro manos que combina su uso tradicional con variables tímbricas que provienen del uso del arpa rasgada con las uñas en efectos a modo de *glissandi*, considerando esto último una extensión del uso convencional de tal instrumento.

c. *Los instrumentos de percusión* son múltiples (académicos y populares como la batería¹⁰): De altura determinada de placa (xilofón y vibrafón) y de parche (timbales y rototoms). De altura indeterminada de parche (cassa chiara, redoblante, tumbadoras, bongó), de metal (platillos, charleston) y de madera (güiro, cocos). Antón explora variables en su timbre que dependen de las calidades de las baquetas (blandas o duras) y de las posibilidades de cada instrumento (motor del vibrafón, corda del redoblante y otras).

d. *Sintetizador DX7*¹¹ que interviene con alturas determinadas emitiendo timbres propios, e indeterminadas a través de imitaciones de aleteos de palomas, sierra y sonidos metálicos como entre choques de metales o placa metálica sacudida.

Respecto de la **organización de alturas**, diremos que la pieza constituye un sistema mixto. Si bien algunos pasajes son atonales, la insistencia en determinadas notas que por su reiteración se constituyen en pedales, configuran polarizaciones, permitiendo la elaboración de relaciones de tensión o distensión respecto de ellas.

En otros fragmentos, más cercanos al sistema tonal o absolutamente tonales, se observan las direccionalidades de los acordes según su funcionalidad, así como, el uso

10. La batería, de uso corriente en la música popular y siempre asociada (en los '80) a los imaginarios del jazz y del rock, no se integraba corrientemente a la música académica y menos aún en Mendoza.

11. La presencia del sintetizador YAMAHA DX7, el cual llegó al mercado en 1983 y se fabricó hasta 1986, en Mendoza representa una importante innovación.

de acordes mayor-menor, de oncenas y treceñas, de acordes con quinta aumentada o disminuida, que tensionan tanto la tonalidad como la pertenencia de tales pasajes a un modo (mayor o menor) en particular.

El repertorio de alturas utilizado no manifiesta la existencia de una o más series ni la presencia deliberada del total cromático. Este último se consigue con el transcurrir de la obra, en oportunidades durante cortos fragmentos, pero nos atrevemos a manifestar que no se utiliza deliberadamente por parte de la compositora, sino como resultado de la elección de determinadas alturas simultáneas.

Tanto las alturas superpuestas (dispuestas a modo de acordes o de *clusters*) como las sucesivas, no responden a esquemas previos de escalas o series básicas, sino que han sido producto de la búsqueda de combinaciones sonoras libres que la autora eligió por su sonoridad¹².

Resulta muy evidente la presencia de giros rítmico-melódicos que se convierten en motivos elaborados en sus sucesivas reiteraciones. Tales giros constituyen un material temático importante y en algunos pasajes configuran progresiones irregulares.

A pesar del orgánico, que nos ofrece instrumentos de alturas determinadas e indeterminadas, los primeros, en algunos espacios de la obra, crean sensaciones de indeterminación, ya sea por la confluencia de numerosas alturas simultáneas, por los efectos de trémolo de los instrumentos de placa y del piano, como también por el uso del motor del vibrafón creando una reverberancia capaz de mezclar las variadas alturas. Por lo que podemos concluir que en oportunidades, la sensación de indeterminación en las alturas se debe al uso intencional, ya expuesto, de los instrumentos de afinación determinada (que configuran una nube sonora en la cual resulta imposible particularizar las alturas) sumados a los de afinación indeterminada.

Respecto de la **organización de duraciones**, además de los numerosos cambios de tempo que generan importantes variables en transcurrir del discurso musical, la obra ofrece una enorme riqueza en cuanto a acentos, valores irregulares y entradas en fracciones no previsibles del compás, las que permanentemente tensionan la métrica propuesta por los compases escritos por la autora. A las situaciones casi apúlsicas se oponen fragmentos absolutamente rítmicos en los que prevalece la estabilidad tanto en los acentos, como en los pulsos.

Resulta sumamente complejo atribuir una **estructura** determinada a *Occidión*, en primer lugar porque en el transcurso total de la obra permanecen y se reiteran factores de unidad, entre otros, los materiales temáticos y efectos reiterados tanto en los pianos como en la percusión, que tensionan posibles segmentaciones. Aun siguiendo diversos criterios que pueden dar lugar a diferentes segmentaciones, siempre la estructura de *Occidión* es asimétrica, obteniendo en cada sección tiempos transcurridos absolutamente disímiles.

Si bien podría establecerse una estructura determinada tomando en cuenta los cambios de tempo, ésta se tensionaría completamente aplicando otros criterios de segmentación basados en: materiales temáticos (sus elaboraciones y re-exposiciones), estructura sintáctica del poema o en modos de articulación entre diversos fragmentos.

Al segmentar la obra utilizando diversos criterios asociados a los recursos compositivos, tales como: densidad crométrica, organización de alturas; configuración, elaboración o desarme de los materiales temáticos, detenimiento temporal del discurso musical, procesos “cadenciales” y otros, pudimos atribuir a cada fragmento una función formal diferente con diversos modos de articulación entre ellas. Los modos de

12. Observación expresada por la autora de la obra.

articulación entre las diversas secciones y sub-secciones están dados por yuxtaposición o superposición. En la única gran “separación” de la obra, aun tratándose de un gran silencio con calderón, el texto (*él toca mi corazón*) dicho con exclamación de un solista, aporta el elemento de continuidad necesario para que se tense al máximo una verdadera y completa separación.

Observamos, también, como factor importante de segmentación, la multiplicidad de texturas, aspecto en que Antón consigue una enorme riqueza, siempre funcional a la tensión o distensión del discurso musical, utilizando: melodía acompañada, heterofonía, polifonía, homofonía monorrítmica y superposiciones de diversos estratos.

Pese a las variables de tempo y las múltiples texturas expuestas, el **discurso** es **permanente y continuo**.

A pesar de los factores de segmentación enunciados, en el transcurso de *Occidión* permanecen **factores de unidad y continuidad** imposibles de obviar, tales como los materiales temáticos recurrentes elaborados de diversos modos pero, sin duda, la persistencia del elemento sonoro que alude al latido del corazón, se constituye en el más importante factor de unidad de la obra, representando, aun con sus numerosas variables, una verdadera constante. Esta presencia, aunque persistente, no es nada obvia. En el devenir de *Occidión* asume múltiples timbres y variables temáticas hasta llegar a la síntesis de la figura negra como latido a cargo del timbal. Aparece en el texto del coro (a modo de célula rítmica con la palabra *corazón* ubicada en la parte inicial del pulso) y se mantiene, en forma alternada o simultánea, en la totalidad de los instrumentos y solistas. Está dibujada en los trémolos constantes, que producen los diversos instrumentos de percusión y el piano, en los *glissandi* de timbales, piano y xilofón; continúa a través del coro (primeramente con percusión corporal y luego cantada) a lo cual adhieren la batería, el piano y el timbal, que en su alternancia consiguen permanencia.

En la última sección, con función liquidativa por agotamiento de los materiales, la densidad cronométrica disminuye poco a poco y los eventos sonoros (incluso el que se vincula con el latir del corazón) comienzan a separarse cada vez más, a la vez que las duraciones se alargan notablemente y las intensidades bajan hasta desaparecer.

Relación texto - música

A pesar del vínculo tan estrecho entre texto y música *Occidión* no es estrictamente música de programa. Tampoco incluye alusiones directas ni *leit motives*, sino fragmentos musicales (con o sin texto) que a través de determinados recursos compositivos, aluden a ideas extra musicales, sin que ellos se constituyan en “*temas reiterados*”.

En el transcurso de la obra podemos observar fragmentos en los que la música alude al nivel semántico del texto acercándose a ideas extra musicales a través de variados recursos compositivos. Entre otros, mencionamos: elaboración de pasajes de progresiones ascendentes o descendentes (que tensionan el discurso musical o lo distensionan en virtud del significado del texto), presencia de instrumentos de percusión y sintetizador (cuyos timbres aluden a huesos, cuchillos, sierras u otros) destinados a producir miedo o desestabilizar las emociones del oyente, así como sonidos como los aleteos de palomas que conectan con la naturaleza y remiten a la libertad. A tales recursos debemos agregar las configuraciones sonoras que refieren al corazón latiendo cuya aceleración permite imaginar la ansiedad descontrolada de la víctima, así como su desaceleración o desconfiguración paulatina, manifiesta la pérdida de la vida.

Resulta evidente el deseo de Susana Antón de musicalizar la totalidad del texto de Patricio Boyle, debido a que, a pesar de algunas omisiones, su semántica está consignada musicalmente con texto *in absentia* consiguiendo así, un nivel metafórico. Ejemplo de ello es el verso omitido (*Las manos huesudas*) que de todos modos está escrito entre paréntesis en la partitura, en el momento en que el sintetizador produce tres clusters con sonido de sierra¹³. Tales sonidos no imitan el entrecacho de huesos ni intentan expresar musicalmente una alusión directa, literal u obvia, sino que suscitan, a través de otros sonidos el “afecto” que la compositora desea expresar en virtud del texto *in absentia*. Por lo que se trata de metáforas¹⁴, es decir, eventos sonoros sin texto que logran vincularse con el nivel semántico del mismo.

La autora ha tratado el texto reiterando la utilización de dos recursos: superposición y reiteración, es decir, en su música reitera sílabas o palabras que en el texto original no se repiten y de este modo logra que adquieran mayor importancia. En reiteradas oportunidades establece un orden diferente y libre respecto de la sintaxis del texto original y agrega expresiones que no están consignadas en el poema. Se observan también juegos con texturas opuestas. A las texturas polifónicas le siguen texturas *homorrítmicas* con lo que la autora se permite enfatizar partes del texto y tensionarlo logrando diversos *clímax*. No sólo las texturas son contrastantes sino que, a momentos de máxima tensión, se le continúan distensiones extremas logradas con diferentes recursos. Existen espacios en los que se conforman tres estratos musicales superpuestos, aludiendo a diferentes aspectos semánticos del texto, que producen imágenes simultáneas complementarias u opuestas. Ejemplo de ello es la superposición de un *glissando* descendente del tenor con la palabra *cuchillo* (imagen sonora que puede referir a la muerte que se avecina y a la caída del cuerpo) mientras que el coro femenino describe la penetración lenta del cuchillo, hasta conformar un cluster que evoca las *siluetas nubladas* y el *humo* que visualiza la víctima (descripción a cargo del tenor solista).

Las melodías de los solistas nos ayudan a identificarnos con la víctima hombre o mujer, siempre individuales, privilegiadas sobre la textura plural del fondo coral o instrumental.

El doble coro crea un efecto estereofónico que colabora con la sensación de estar rodeado de llamas que ocasionan desesperación durante la asfixia. El canto a doble coro separa el texto en los diferentes versos del poema (*Fuego que me invade, es fuego -Llamas, llamas que respiro - Agujones de maguay en los oídos*) donde la autora necesita de reiteraciones: primeramente de la palabra (*llamas*) y luego de algunos versos para crear asimetría rítmica. El agregado de la expresión *¡Ah!* a modo de grito (la cual no figura en el poema) permite generar climas de mayor tensión. Calmando toda excitación previa, la igualdad de los sonidos del latido del corazón, expresados fundamentalmente por el timbal y los pianos sobre el final de la obra, proporcionan la tranquilidad necesaria para la irrupción de un coral en La Mayor con el texto *corazón*, que permite suponer cierta alegría, anunciando algo positivo en esa muerte.

El texto *cada golpe*, que literalmente es expresado por el coro unido a golpes corporales, está asociado con la permanencia de la vida. Este “material temático”, que en la segunda sección logró su máxima tensión, dibujando los afectos de ansiedad ex-

13. Los tres clusters con sonido de sierra del sintetizador se ejecutan con antebrazos sobre el teclado. Indicación de ejecución de la autora que no está consignada por escrito en la partitura.

14. Elena Oliveras, en *La Metáfora en el Arte*, remite a expresiones artísticas en las que, estando algún aspecto *in absentia* se consigue ... “vincular con otro paradigma” al cual se accede a través de las imágenes que suscitan los materiales *in presentia*. Oliveras ejemplifica la metáfora musical (entre otras) con el canto gregoriano, cuyo unísono ... “manifiesta la idea de unidad en comunidad”... a la vez que lo considera un emergente de la estructura social medieval en la que “La expresión religiosa colectiva está por sobre las expresiones individuales.”

trema y asfixia, manifiesta regularidad en los momentos de calma, por lo que resulta notable de qué modo Antón consigue unificar la pieza a través de la reiteración de este recurso metafórico, e incluso apoyarse en él para obtener la liquidación de la pieza a través del agotamiento de los materiales sonoros que describen el final de la energía de la víctima, el fin de la vida.

Consideraciones finales

Resulta indispensable expresar algunas reflexiones vinculadas con el tratamiento del espacio acústico que se producen tangencialmente en el desarrollo de *Occidión*, lo que si se asocia a la atención del oyente-espectador, puede concebirse como una especie de “puesta escénica”. Imaginemos simplemente la disposición de diversos grupos tímbricos (vocales e instrumentales) tan disímiles, ubicados en un mismo escenario. Luego, la aparición de materiales temáticos que se alternan en diversos instrumentos y que implican un recorrido espacial que involucra distintas direcciones en la atención del oyente. A este aspecto se suman áreas atencionales aparentemente caóticas: con texturas de alturas indeterminadas, situaciones apúlsicas y amétricas (con diversos factores de deconstrucción acentual, como entradas de distintos timbres en fracciones no previsibles del compás, planteos de valores irregulares o bien acentos en contra del supuesto acento métrico), a las que se oponen momentos de unidad atencional a través de la organización de ritmos que establecen coincidencias de acentos métricos, prosódicos y agógicos.

Continuando con el tratamiento del espacio acústico asociado a la atención del espectador, mencionaremos que el doble coro crea una sensación estereofónica reforzada por los instrumentos circundantes, o totalmente contrariada por los mismos. Posiblemente el momento contrario a la tensión que producen los gritos emitidos por el coro son los acordes de los solistas con la palabra luz, que junto al coro, preparan la intención de los sonidos de palomas producidos por el DX7 los que, literalmente, irrumpen como aleteos.

La obra ofrece 100 compases de improvisación, en los que la autora permite un espacio de libertad y de azar, propio de la música contemporánea, que contrasta con la rigurosidad con la que está escrita el resto de la pieza¹⁵.

Debido al tratamiento musical del texto, y no siendo música programática, podemos hablar de *Occidión* como metáfora musical, dado que no usa alusiones directas al texto, y alude a la semántica del mismo (estando éste ausente) a través de diversas configuraciones sonoras.

El musicólogo argentino Omar Corrado propone la categoría de “vanguardia situada”¹⁶ para definir procesos musicales que quiebran por completo los usos cristalizados en la academia, tanto aquéllos relacionados con los modos de ejecución, como la incorporación de nuevos sistemas o instrumentos. En síntesis, agrega a la idea ya existente y suficientemente difundida de vanguardia: inclusión de rasgos y usos no convencionales que ofrecen rupturas múltiples en la performance y creación artística¹⁷, la contextualización espacial y temporal de la pieza de arte necesaria para situar la obra. Los quiebres en el lenguaje tradicional, académico o convencional de *Occidión*, posiblemente, no son vanguardistas en relación con determinados espacios hegemóni-

15. En este espacio Susana Antón permitiría la expresión de tambores o parches de todo tipo, incluso tocados con las manos, u otras propuestas tendientes a resemanitzar la obra no consignadas en la partitura.

16. Omar Corrado “Sobre el análisis de músicas recientes” artículo publicado en la *Revista Musical Chilena Vol II*, Ed. Universidad Católica de Chile, 1999.

17. Concepto extraído de Umberto Eco en *La estructura ausente*, España, Lumen, 1972.

cos del mundo, sin embargo, pueden ser considerados de vanguardia en localidades periféricas como Mendoza, más aún en la época en que fue compuesta. Gabriela Guebbe en su Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano¹⁸, incluye dentro de tal categoría algunas obras para piano de Susana Antón, los fundamentos expuestos nos permitirían incluir a *Occidión*. Para ello debemos tener en cuenta que, si bien ya se había interpretado en nuestra Ciudad una importante cantidad de música coral contemporánea, incluyendo obras corales con percusiones corporales y otros sonidos vinculados con usos no convencionales del coro hasta el momento, éstas eran obras de autores foráneos¹⁹.

Susana Antón emprende en Mendoza la novedosa y no convencional integración de: instrumentos académicos tradicionales cuya producción es acústica (mecánica), con el DX7 (exponente de la producción electrónica) y la batería (cuyo sonido se vincula con las bandas de rock, jazz y música popular), a la vez que incorpora en el coro e instrumentos, usos no convencionales que extienden notablemente sus posibilidades expresivas. De modo que puede inferirse que la estética de *Occidión*, a la vez que nos proporciona un importante vínculo con el pasado precolombino, reúne las características necesarias para integrarse a la categoría de “vanguardia situada” que Guebbe define como ... “las vanguardias musicales que entremezclan nuevas tecnologías y lenguajes con rasgos identitarios proporcionados por las culturas indígenas o populares”²⁰.

Respecto de la **identidad** de la obra, creemos que *Occidión* se aleja de los esencialismos²¹ que permiten identificar rasgos identitarios latinoamericanos sólo en aquellas obras musicales que se acercan a un reservorio de recursos, timbres y otros aspectos sonoros configurados en el pasado y conservados para siempre. En virtud de lo expuesto, a pesar de los imaginarios que propone el texto, el contexto aludido en la narrativa de la obra y el tiempo y espacio en el cual se lleva a cabo su composición, estreno y resemantización, no se observan instrumentos étnicos ni materiales u organizaciones sonoras del folclore o de la música aborígen precolombina. Por el contrario, la totalidad del orgánico pertenece a la música académica, a excepción del sintetizador y algunos instrumentos de percusión que conforman la batería. En virtud de ello, nos atrevemos a suponer que Antón y Boyle conciben la identidad latinoamericana como construcción constante, dinámica y cambiante, con visión de futuro, porque el descreer en una acabada imagen de un “sí mismo” o de un “nosotros”, así como de la cristalización de su propia obra, en una línea histórica de contextos y sujetos cambiantes, les ha permitido integrar sus saberes con los saberes del resto de la humanidad en una obra musical caracterizada por la permanente tensión dialéctica y confluencia de culturas, la cual queda abierta a múltiples interpretaciones.

Lo expresado permite dar cuenta de la amplitud que consigue el concepto de “interpretación” vinculado, tanto a la hermenéutica²², como a resemantizaciones en conciertos que configuran nuevas experiencias rituales colectivas, las que permiten que la obra quede abierta a infinitas significaciones.

18. Gabriela Guebbe “Vanguardia situada: construcción y reconstrucción de la identidad” Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano defendida en 2004.

19. El Coro Universitario de Mendoza interpretó en 1980 *Monerías* del autor S. Dzojenka compuesta en la entonces Unión Soviética en 1979, que incorporaba expresiones corales absolutamente inusuales en Mendoza: permanentes percusiones en diferentes partes del cuerpo (con mano abierta, puños, etc), parlados sobre texturas cantadas y gritos.

20. Gabriela Guebbe, *Vanguardias situadas*, HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño, N° 2, año 2002, ISSN N°1666-8197, p.32.

21. Concepto desarrollado por Jorge Larraín Ibáñez en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

22. Mónica Pacheco, *Interpretación y Hermenéutica*, en *Revista Anual ADICORA 2010* nos recuerda que ... “existe un nivel interpretativo menos considerado cotidianamente, aquél que supone la fuerte vinculación entre ‘interpretación’ y ‘hermenéutica’, y es, precisamente en este nivel, en el que podríamos encontrar espacios vinculantes entre interpretación y cultura, interpretación e identidad y otras múltiples relaciones”...

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1998) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Altea-ataurus.

Corrado, Omar (1995 Julio-Diciembre), *Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes*, en Revista Musical Chilena 184, Santiago de Chile.

De la Rosa, Agustín (2000) *Filosofía Nahuatl*, México D.F., Nueva Visión.

Eco, Humberto (1972) (Quinta edición 1999) *La estructura ausente*, Madrid, Lumen.

Larraín Ibáñez, Jorge (1996) *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

Oliveras, Elena (1995) *La metáfora en el Arte*, Buenos Aires, Almagesto.

Gallo, Cristina Yolanda (2008) entrevistas realizadas a Patricio Boyle en virtud de la interpretación compartida de *Occidión* en el marco de la Maestría en Interpretación de Música del S. XX.

Pacheco, Mónica (2010) *Interpretación y Hermenéutica*, en Revista Anual ADICORA.

cavernadelatoro.blogspot.com.ar/2006/11/musica-y-religion-el-concierto-como.html

Un especial agradecimiento al **Maestro Guillermo Scarabino**, quien dictara el Seminario de Música de Cámara I en el marco de "Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S.XX", en cuyo contexto se interpretó *Occidión*. La interpretación y Monografía final, compartidas con Cristina Gallo y evaluadas por el mencionado Maestro, se constituyen en fundamento y motivación del presente artículo.

Mónica Pacheco:

Se formó profesionalmente en la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo de donde egresó como Profesora de Música especializada en Dirección Coral y luego en la especialidad de Teorías Musicales. Posteriormente obtuvo el título de Magíster en Arte Latinoamericano.

Fue becada para realizar estudios de dirección coral y orquestal con importantes maestros de Argentina, Latinoamérica y Europa.

Fue Directora fundadora del Coro de Niños de la Municipalidad de Mza (1985) y en 1986 creó el Coro de AMICANA, el cual continúa dirigiendo. Fue directora invitada en Mendoza, otras provincias argentinas, Ecuador, Méjico y España.

Se desempeña como docente: Profesora Titular de la Cátedra de Dirección Coral y en los dos Posgrados de la UNCuyo. Ha compuesto obras musicales.

Actualmente dirige ARTE VOCAL: Grupo Experimental de Cámara y es Vicedecana de la Facultad de Artes y Diseño

Ana Gloria Ortega

La laringe y la ejecución de instrumentos de viento

Rutinas de calentamiento y enfriamiento laríngeo

Se evaluó la función laríngea de oboístas, saxofonistas y trompetistas antes e inmediatamente después de la ejecución del instrumento. La evaluación consistió en examen ORL, acústico y electroglotográfico de laringe. Los resultados mostraron que son los oboístas los que afectan más su laringe y su tracto vocal por acción del uso del instrumento. Desarrollan, en general cuadros de esfuerzo a nivel del tracto vocal e inestabilidad a nivel de cuerdas vocales. Los saxofonistas evidencian una mejoría de la voz como resultado de la acción de descenso laríngeo en el momento de la ejecución del instrumento. Los trompetistas evidencian una recomposición vocal luego de la ejecución del instrumento debido a la calidad de columna de aire que forman, que produce también descenso laríngeo. A partir de los hallazgos encontrados se presentan ejercicios de calentamiento y enfriamiento laríngeo con la finalidad de ser incorporados a la ejecución de los instrumentos de viento.

The larynx and the wind instruments: warm up and cool down laryngeal exercises
The larynx shows different functions related to deglutition, breathiness and phonation. People who play wind instruments affect the phonatory laryngeal behavior. This fact becomes the cause of laryngeal illness. In this research we analyze laryngeal behavior through EGG examination and laryngostroboscopy before and after wind instruments playing. We develop a series of laryngeal and breathing tasks to reorganize the phonatory function.

Introducción:

La ejecución regular de instrumentos de viento (maderas y metales) produce diferentes efectos en el tracto aero-digestivo en relación con las características del tubo sonoro, tipo de embocadura y técnica empleada. La generación y propagación de la columna de aire desde los alveolos a través del árbol tráqueo-bronquial y de la laringe, y a través de la embocadura son los requisitos esenciales para producir sonido.¹

La resistencia ofrecida al flujo de aire varía con el tipo de embocadura (orificio abierto en la flauta, lengüeta simple en el saxofón y el clarinete, dos lengüetas vibrantes en el oboe, o boquilla de diferentes medidas y profundidades en la trompeta) produciendo un efecto variable de impedancia reflejada sobre el tracto vocal y la laringe.

Según estudios efectuados por Pawlowski y Soltowski² en Alemania, la resistencia a nivel de la boquilla del instrumento determina la corriente de aire. La resistencia aumenta con las escalas de sonidos ascendentes y disminuye cuando se efectúa un crescendo sobre un tono.

Mukai³ estudia los movimientos laríngeos durante la ejecución de instrumentos de viento a través de exámenes rinofibrosclópicos, demostrando que los tonos musicales se producen con una glotis parcialmente cerrada, con las cuerdas en posición paramediana. Una glotis estrechada parece controlar la corriente del soplo. Su investigación demostró que los sujetos que no podían producir tonos musicales, trabajaban el soplo con la glotis abierta.

Miethe⁴ examina la función laríngea en 15 instrumentistas de viento y en cantantes a través de laringoestroboscopia. No encuentra diferencias significativas en ambos grupos, concluyendo que las alteraciones de la función laríngea afectan igualmente la ejecución de instrumentos de viento y la voz cantada.

Claudia Eckley⁵ (2006) estudia 10 instrumentistas de viento a través de laringoestroboscopia simultáneamente con la ejecución del instrumento, observando un cierre variable de la glotis en relación con los tonos emitidos. La ejecución con dificultad se asocia a distintos grados de constricción faríngea y tensión lateral laríngea. La laringe controla la corriente de aire que va a alcanzar la embocadura del instrumento, interfiriendo el flujo de aire a través de una variación del cierre glótico. Debido a ello es que indica que se debería considerar a los instrumentistas de viento dentro del grupo de los "profesionales de la voz". Remarca que "curiosamente, es muy poca la importancia que se da a la laringe de los miembros de este grupo".

Weikert, M y Schlömicher-Tier⁶ estudian los movimientos laríngeos producidos en la ejecución del saxo a través de video- endoscopia. Observan movimientos de descenso laríngeo, que en algunos llegó a los 2 cm por debajo de su posición de reposo, en situación de ejecución del instrumento. No encuentran vibraciones cordales, cambios de amplitud ni onda mucosa como resultado de la ejecución del saxo.

Si bien son variadas las investigaciones referidas a las implicancias laríngeas de la ejecución de instrumentos de viento, la aproximación es orgánica y estática. En ningún caso se evalúa la voz de los instrumentistas, si bien se indica que en muchos existe

1 Gullivan G; Eitmier C: Vocal Fold polyp in a professional brass/wind Instrumentalist and singer Journal of Voice Vol 20, n° 1 pp 157-164.

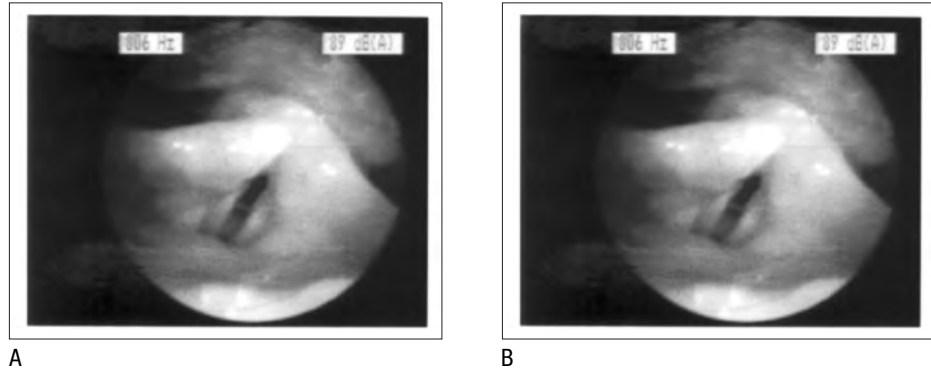
2. Pawlowski, Z; Zoltowski, M et al: The application of aerodynamic method for the evaluation of efficiency of the vocal, articulation and respiratory organs during singing and playing wind instruments. Otolaryngol Pol. 1999;53 (6) 699-707.

3. Mukai, S: laryngeal movements during wind instruments play. Nippon jibiinkoka gakkai kahico 1989 feb;92:2 (260-270).

4. Miethe E: Video-endoscopic findings in playing various wind instruments. HNO 1991 Nov (39)11: 445-7.

5. Eckley, Claudia: Glottic configuration in wind instrument players Rev.bras. Otorrinolaringol. Vol 72 n°1 São Paulo Janm/ Feb2006.

6. Weikert, M.; Schlömicher-Tier, J.: Laryngeal movements in saxophone playing: Video-endoscopic investigations with saxophone players.



Imágenes video-endoscópicas de dos situaciones laríngeas:

A) ejecución de un forte sobre 806 Hz

B) Glotis en posición respiratoria (casuística Weikert Schlömicher-Tier)

ronquera. Los estudios funcionales encontrados tienen que ver preferentemente con la acomodación del tracto vocal y no con el comportamiento laríngeo.

*La finalidad de esta investigación es determinar los efectos **funcionales** laríngeos producidos por la ejecución de distintos instrumentos de viento para organizar, posteriormente, una rutina de ejercicios de enfriamiento que restituyan el equilibrio muscular laríngeo luego de la ejecución.*

Materiales y Método de Investigación

Se efectuó la evaluación de instrumentistas de viento pertenecientes a las Cátedras de Oboe (6 sujetos), Saxo (6 sujetos) y Trompeta (4 sujetos) de la Facultad de Artes y Diseño de la UnCuyo.

A todos se les efectuó un examen laríngeo a través de endoscopia rígida, examen de comportamiento fonatorio, examen acústico y electroglotográfico, analizados a través del programa Dr. Speech. Los exámenes acústicos y electroglotográfico se efectuaron en situación de pre y post ejecución del instrumento (30 minutos de ejecución).

Los exámenes acústico y EGG consistieron en la producción de las vocales /i/ /o/ en registros modal y falsete con cabeza centrada. En saxofonistas y trompetistas se agregó el estudio de una muestra de habla producida en tres intensidades crecientes (contar los números de 1 a 10).

Se compararon los resultados con los obtenidos en un grupo testigo de 6 sujetos sin entrenamiento vocal a los que se les efectuó examen acústico y electroglotográfico en situación de pre y post fatiga luego de 30 minutos de fonación en voz alta.

El análisis estadístico se efectuó sobre las diferencias de las variables estudiadas: jitter, shimmer, f0, std dev f0, SNR, y f0 tremor de las vocales /i/ /o/ en registros modal y falsete, en situación de pre y post tratamiento.

Se aplicó un "T" test a las diferencias de los valores normalizados por la raíz cuadrada de la variable de estudio adicionada con el número 100 para los grupos de instrumentistas con respecto al grupo testigo. Los valores obtenidos a partir de los trompetistas no pudieron ser normalizados, si bien se trabajó con la raíz cuadrada de las diferencias adicionando el número 200. (Programa Cohort vers. 6400 copywrite 2009-2010).

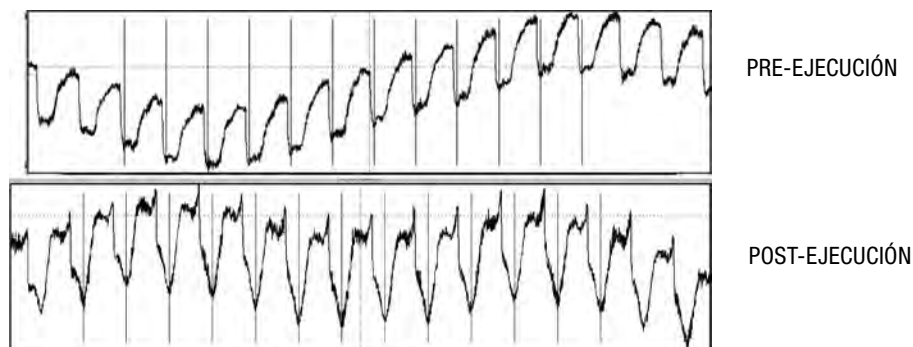
Resultados

Signos electroglotográficos encontrados en los instrumentistas estudiados:

Tendencias observadas:

- 1- Las curvas EGG resultan ser más relajadas y con mayor área de manifestación para los saxofonistas.
- 2- Las curvas EGG resultan evidenciar importante disminución del cierre glótico para los oboístas.
- 3- Las curvas evidenciadas en los trompetistas indican una leve disminución del cierre en situación de post-tratamiento. Por otro lado, predominan en ellas los signos relacionados con irritación de la mucosa cordal tanto en situación de pre-tratamiento como en situación de post-tratamiento.
- 4- En general, el cociente de cierre de las curvas EGG se encuentra levemente elevado en el registro modal y muy elevado en el registro falsete. Este hecho puede relacionarse con la congestión de la mucosa cordal observada.
- 5- En ciertos casos el tratamiento produce una disminución del cociente de cierre mientras que en otros casos produce una elevación del mismo. Este hecho debe seguir investigándose en cuanto a la técnica en el uso del instrumento.
- 6- En los oboístas se observa una muesca compatible con desdoblamiento del borde libre, seguramente debida a la presión del aire sobre el borde cordal.

Producción de la vocal /o/ en situación de pre-post ejecución de la trompeta- examen electroglotográfico



Estas curvas electroglotográficas muestran una tendencia a la apertura cordal en fonación y en situación de pre-ejecución del instrumento. Luego de la ejecución se produce una recuperación del cierre cordal, pero aparecen signos de irritación de la mucosa y de inflamación del borde libre cordal.

Resultados generales observados:

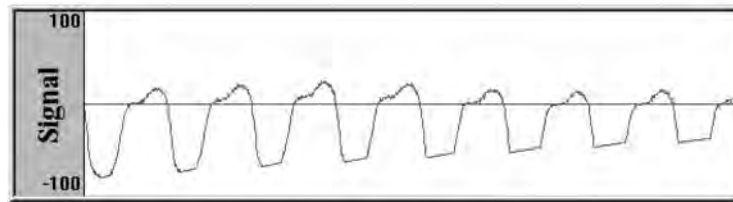
OBOÍSTAS - Tendencias laríngeas observadas:

La ejecución del oboe produce un efecto sobre el comportamiento fonatorio a partir de dos fuentes de estímulo:

1- La corriente de aire, que produce en los tonos graves,

- tendencia a la apertura glótica
- desestabilización de la vibración cordal (manifestada principalmente en el shimmer)
- elevación del f_0 en situación de post-tratamiento.

Las mismas pruebas en un saxofonista



Pre-tratamiento



Post- tratamiento

En estas curvas electroglotográficas puede observarse un cierre cordal más efectivo luego de la ejecución del instrumento, apareciendo además signos de irritación de la mucosa cordal.

2- La impedancia reflejada sobre la laringe

Por la resistencia de la corriente de aire en el nivel de la embocadura, produciendo un aumento del tono muscular del tracto vocal, el cual responde con tendencia a la hiperfunción. Esta misma resistencia produce en las curvas EGG un aumento del tiempo de separación cordal, signo de presencia de cierta astenia en situación de post-tratamiento. Otro signo relacionado con el efecto que produce el instrumento en el tracto vocal es la variación, a veces impredecible, del f_0 de las vocales estudiadas.

SAXOFONISTAS- Tendencias laríngeas observadas:

La ejecución del saxo produce un efecto sobre el comportamiento fonatorio a partir de dos fuentes de estímulo:

1- El importante descenso de la posición laríngea en situación postural pre-ejecución del instrumento, que actúa tanto para los tonos graves como para los agudos, produciendo

- tendencia al cierre glótico sin tensión
- estabilización de la vibración cordal (manifestada principalmente en el shimmer)

2- La acción de la corriente de aire produce una elevación muy importante del f_0 en situación de post- tratamiento pero sin tensión.

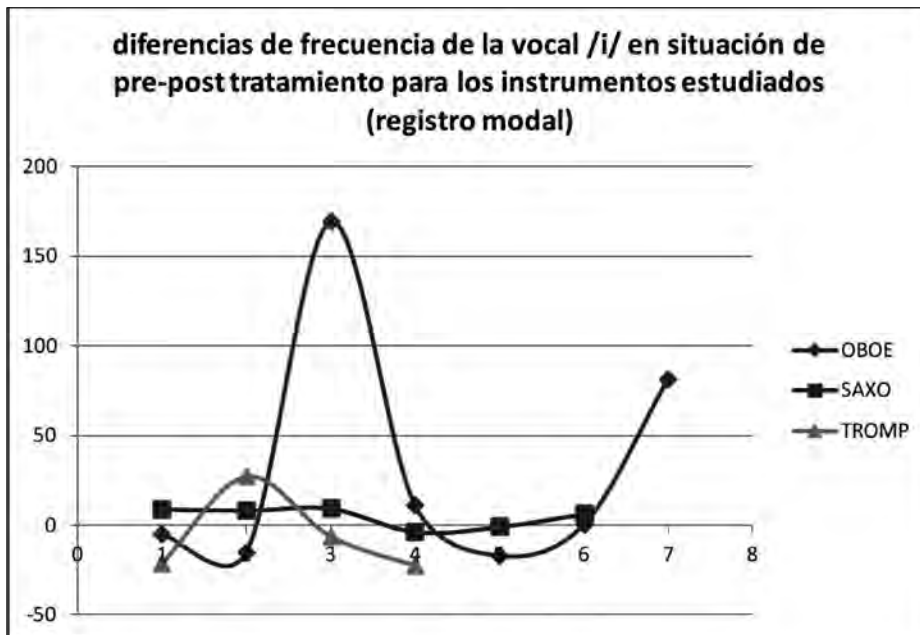
El análisis de las curvas EGG muestra una recuperación del cierre cordal en situación de post-tratamiento que puede explicarse como una consecuencia de la corriente de aire actuando a través del efecto Bernoulli a nivel glótico.

TROMPETISTAS- Tendencias laríngeas observadas:

La ejecución de la trompeta produce un efecto sobre el mecanismo laríngeo a partir de dos fuentes de estímulo:

1- la formación de la columna de aire sobre una base postural de control laríngeo que produce una estabilización del mecanismo cordal y una relajación del tracto vocal evidenciada en la recuperación de la voz hablada en situación de post ejecución

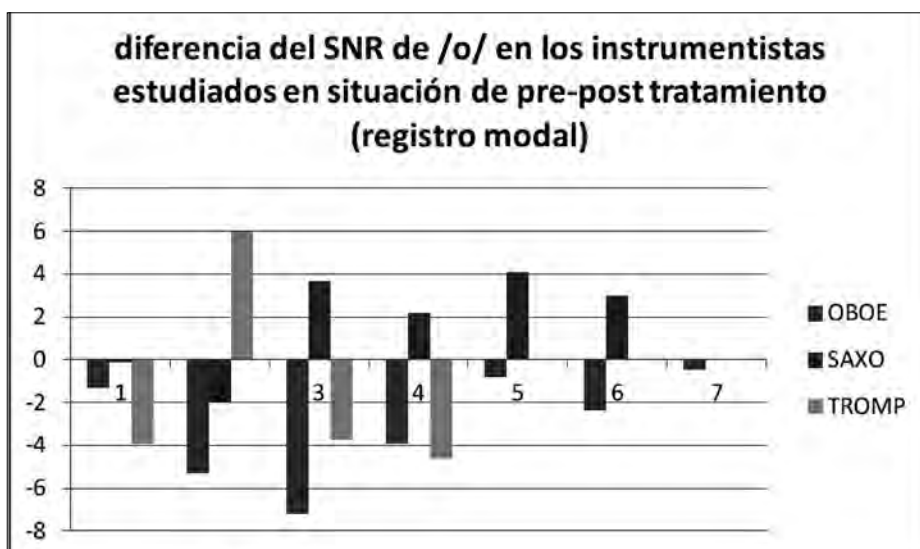
2- la corriente de aire, que si bien se equilibra en base a la postura laríngea en la ejecución del instrumento, produce irritación de la mucosa cordal con leve disminución del cierre glótico en situación de post-ejecución.



El grupo que manifiesta un comportamiento más estable es el de los saxofonistas, con una tendencia a elevar el f_0 de /i/ en situación de post-tratamiento.

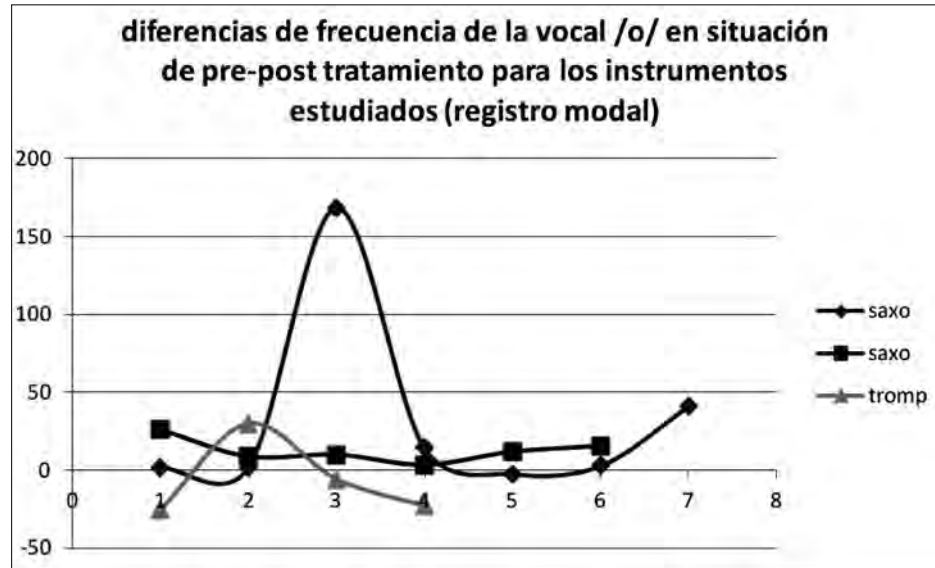
El grupo que manifiesta mayor inestabilidad de respuestas es el de los oboístas, evidenciando una fuerte tendencia a elevar el $f_0/i/$.

El grupo de trompetistas evidencia una tendencia a descender el $f_0/i/$.



El gráfico muestra la calidad de la voz medida en soplo con la medición SNR. Los valores negativos indican mayor soplo en la voz, mientras que los valores positivos indican menor soplo. Como puede observarse, los oboístas evidencian un deterioro del cierre cordal en situación de post-tratamiento manifestado por el descenso del SNR.

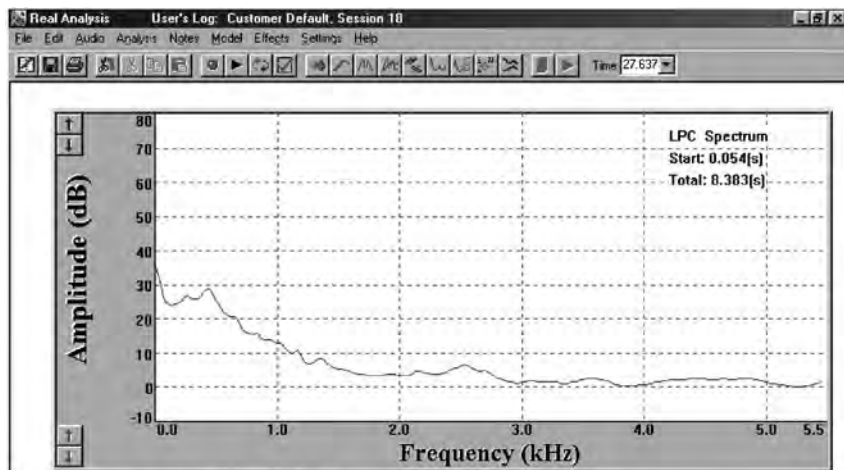
Lo mismo sucede con los trompetistas, mientras que en los saxofonistas se observa una mejoría del cierre glótico evidenciada por una elevación del SNR.



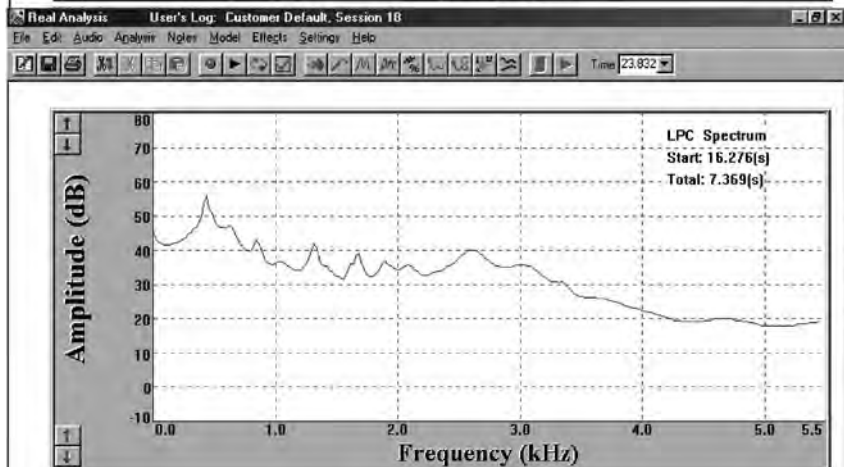
Para la producción de la vocal /o/ continúa evidenciándose la misma tendencia en situación de post tratamiento.

Examen de una muestra de habla en un trompetista en situación de pre- post ejecución del instrumento

Prueba LPC del habla en situación de pre-tratamiento



Prueba LPC del habla en situación de post- tratamiento



En situación de post-tratamiento la curva LPC muestra una elevación de la intensidad de todos los armónicos, con una demarcación de las formantes entre 0.0 y 3.0 kHz, indicadores éstos de una mejoría en la producción del habla.

Conclusiones:

- El análisis comparativo de las variaciones laríngeas producidas por la ejecución de oboe, saxo y trompeta, permite determinar que el oboe resulta más nocivo para el mecanismo fonatorio por la tensión con la que trabaja.
- El saxo actúa sobre una base postural laríngea muy descendida, hecho que protege y hasta favorece el mecanismo fonatorio. A esta base postural debe agregarse la corriente de aire poderosa que produce efectos sobre la elevación del f0.
- En cuanto a la trompeta, actúa también sobre una columna de aire fuertemente posicionada y produciendo un descenso laríngeo con fijación de laringe que favorece la regulación equilibrada entre la corriente de aire y la presión. Este hecho se observa en los efectos que produce la ejecución de la trompeta en la producción del habla, evidenciándose una tendencia al descenso del f0. La corriente de aire con la que se trabaja produce una irritación de la mucosa cordal.

Se concluye que si bien los instrumentos de viento producen un efecto determinado sobre la laringe, -efecto derivado de las características del instrumento en cuanto a tubo sonoro, tipo de embocadura y características aerodinámicas del mismo-, la laringe reacciona además a partir de su estado tónico muscular. El instrumento acciona sobre el estado cordal de base provocando una interacción que resulta en respuestas laríngeas que van más allá de las características del instrumento hacia una variación de la respuesta laríngea como “sumatoria”.

Esta conclusión importante a la que se llega nos indica que

- a- Resulta necesaria una evaluación laríngea inicial en todos los instrumentistas de viento.
- b- Resulta necesaria una eutonización inicial del mecanismo laríngeo para sustentar una respuesta estable del instrumento en cuanto al manejo de aire y en cuanto a su efecto sobre el mecanismo laríngeo.
- c- Toda rutina de reposicionamiento debe incluir ejercicios derivados de las características del instrumento que se ejecuta más el agregado de los ejercicios específicos que se derivan de las características laríngeas particulares.

Ejercicios de calentamiento y enfriamiento laríngeo

A) Relajación de cintura escapular y cuello

Efectúe los ejercicios habituales de movilidad de hombros y cuello en lateralizaciones, giros y circunducciones.

B) Eutonización de musculatura suspensora laríngea

1- Movilice la lengua alrededor de los labios, por dentro de los mismos.

Efectúe movimientos circulares hacia ambos lados

2- Lleve la punta de lengua hacia las mejillas empujándolas hacia fuera.

3- Lleve la punta de lengua a través de la arcada dentaria superior, alcanzando la última muela superior del lado derecho y luego del lado izquierdo avanzando por encima de los dientes.

4- Lleve la punta de lengua hacia atrás, hasta tocar el paladar blando con la misma. En esa posición elimine el aire de los pulmones sin que se escuche ruido de fricción. Trabaje con el denominado “aire caliente”.

Efectúe este ejercicio con la cabeza en posición centrada, oreja al hombro derecho, oreja al hombro izquierdo, mentón a la derecha y mentón a la izquierda.

5- Masajee la laringe tomándola entre el pulgar y los dedos índice y medio y efectuando

movimientos de lateralización de la misma. Mientras que efectúa dichos movimientos, elimine el aire como “aire caliente” o como “vibratorio de labios sin ruido”.

6- Masajee la laringe en los dos costados de la misma, no simultáneamente con las yemas de los dedos medio e índice. Descubra lugares de tensión con ardor o dolor. Aplique “aire caliente” en dichos lugares mientras efectúa el masaje.

7- Movilice la base de la lengua manteniendo la punta de la misma detrás de los incisivos inferiores. No lleve la lengua hacia atrás. Con la lengua adelante y la boca abierta, mueva la base de lengua en un gesto de pronunciar “Ka” “Ka” “Ka”. Elimine “aire caliente” mientras efectúa los movimientos.

8- Al ejercicio anterior agregue un movimiento de cabeza hacia la extensión de la misma con proyección del mentón hacia arriba en intermitencia.

9- Efectúe el mismo ejercicio con lateralización de cabeza hacia un costado y el otro.

10- Efectúe los ejercicios 8-9 agregando un descenso de cabeza hacia adelante con un vibratorio sin voz o con voz.

C) Recuperación de la onda mucosa cordal

La onda mucosa que ha resultado irritada por la corriente de aire del instrumento debe ser recuperada con ejercicios vibratorios de labios sin voz y con voz en un tono habitual de voz hablada, sin intentar cantar. Sin esforzar la salida del sonido, permita que éste salga de modo natural, como se encuentra la voz en el momento de ejercitar. La ejercitación recuperará la calidad vocal. No empuje la salida del sonido.

D) Restablecimiento del cierre cordal

Para restablecer el cierre cordal debe combinar ejercicios de la sección B con diferentes ruidos y sonidos.

11- Efectúe los ejercicios 4-7 y 10 agregando un “ch” de aire en el momento de volver la lengua a su posición habitual o la cabeza a su posición habitual (centrada).

12- Efectúe los ejercicios 4-7 y 10 agregando un sonido de bocina de buque (v corta muy sonorizada y soplada), trabajando sin un tono fijo, sino con el tono que naturalmente produce la laringe en el momento de efectuar el ejercicio.

13- Efectúe un ejercicio de oruga con la mandíbula desde adelante hacia atrás mientras produce el sonido de buque. Suelte el mentón y suelte el sonido.

14- Efectúe el ejercicio 13 con cabeza lateralizada a derecha y a izquierda.

15- Lleve el mentón hacia atrás como si quisiera unirlo con la columna cervical. En ese momento produzca un sonido de buque o un vibratorio de labios con voz. Inmediatamente suelte la mandíbula restableciendo la ubicación centrada de cabeza.

E) Estabilización de Laringe

16- Infle las mejillas profundamente dejando salir un pequeñísimo escape de aire por los labios fruncidos. Suelte. Vuelva a inflar. Suelte. Mueva la cabeza a derecha e izquierda mientras efectúa dicho ejercicio.

17- Efectúe el ejercicio 16 pero con un sonido de cuerdas que resultará profundo y grave dentro de las mejillas infladas y los labios fruncidos. Produzca el sonido. Suelte. Produzca el sonido. Suelte.

Estos ejercicios producen un descenso de la laringe con una relajación del tracto vocal y una facilitación del sonido laríngeo. Deben ser efectuados por aquellos instrumentistas que evidencian una inestabilización de la laringe luego del uso del instrumento, con tendencia a la elevación de la misma y aumento del tono muscular del tracto vocal.

La secuencia de ejercicios debe ser adaptada a cada situación en particular luego del uso del instrumento.

Los ejercicios deben efectuarse después de tocar el instrumento y deben producir una facilitación de la voz hablada luego de hacerlos.

Los ejercicios reacondicionan la laringe para la función fonatoria.

BIBLIOGRAFÍA:

Eckley, Claudia: *Glottic configuration, in wind instrument players* Rev.bras. Otorrinolaringol. Vol 72 n° 1 São Paulo Janm/Feb2006.

Fritz, C; Wolfe, J: *How do clarinet players adjust the resonances of their vocal tracts for different playing effects?* J.Acoust. Soc. Am.118 (5)Nov 2005.

Gallivan G; Eitnier C: *Vocal Fold polyp in a professional brass/wind Instrumentalist and singer* Journal of Voice Vol 20, n° 1 pp 157-164.

Kahane, JC; Beckford N S et al: *Videofluoroscopic and laryngoscopic evaluation of the upper airway and larynx of professional Basson players.* Journal of Voice vol 20 n°2 pp 297-307 2006.

Miethe E: *Video-endoscopic findings in playing various wind instruments.* HNO 1991 Nov (39)11: 445-7.

Mukai, S: *Laryngeal movements during wind instruments play.* Nippon jibiinkoka gakkai kahico 1989 feb;92:2 (260-270).

Pawlowski, Z; Zoltowski, M et al: *The application of aerodynamic method for the evaluation of efficiency of the vocal, articulation and respiratory organs during singing and playing wind instruments.* Otolaryngol Pol. 1999;53 (6) 699-707.

Weikert, M; Schlömicher-Tier, J: *Laryngeal movements in saxophone playing: Video-endoscopic investigations with saxophone players.* Journal of Voice.

Wolfe, J; Garnier, M; Smith, J: *Vocal tract resonances in speech, singing and playing musical instruments.* HFSP Journal Vol 3 n°1. Feb 2009.

Zuzkin, E; Mustajbegovic J et al: *Respiratory function in wind instrument players* Med.Lav. 2009 Mar Apr 100; (2) 133-41.

Ana Gloria Ortega

Doctora en Fonoaudiología. Vocóloga. Investigadora categorizada de la UNCuyo. Cantante.

Fue preparadora vocal de los coros de Niños de Mendoza, Coro de Niños de la Universidad Nacional de Cuyo, Coro del Magisterio, Coro de Niños de Guaymallén. Profesora Regular de la Facultad de Artes y Diseño UNCuyo, Cátedra Técnicas Vocales. Fue profesora del Conservatorio de Música López Buchardo y de la Licenciatura en Fonoaudiología de la Facultad de Ciencias Médicas, Universidad del Aconcagua. Autora de numerosos artículos de la especialidad. Directora y co-directora de numerosos proyectos de investigación.

Ana María Olivencia

Historia de un joven músico belga

Anécdotas y testimonios sobre Julio Perceval
en Bruselas y en Buenos Aires.

Este artículo está dedicado a Julio Perceval (1903-1963) músico de origen belga que se radicó en la Argentina en 1926. Se ha enfocado en las etapas de su formación en Bruselas y su desarrollo profesional en Buenos Aires por medio de testimonios aportados por quienes compartieron el periodo de búsquedas juveniles del compositor. Para reconstruir el ambiente musical en la etapa belga han sido consultados trabajos de Robert Wangermée, en tanto que para conocer sus relaciones con colegas e intérpretes en Buenos Aires se ha contado con material del Archivo donado por la familia del músico a la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Story of a young Belgian musician. Anecdotes and reminiscences about Julio Perceval in Brussels and Buenos Aires.

The present paper studies the early career of Julio Perceval (1903-1963) as organist, composer and music teacher. He moved to Argentina in 1926 and gained reputation as a talented improviser. The author focuses on the stages of the Conservatoire days in Brussels, and his professional development in Buenos Aires. Testimonies were provided by musician colleagues who shared the juvenile searches period with the composer. To depict the musical environment in the Belgian stage, works of Robert Wangermée was consulted. The relationship with colleagues and performers in Buenos Aires was researched from Julio Perceval Musical Archive available at Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

Improvisador genial, artista refinado y compositor ecléctico, Julio Perceval murió en 1963 en Santiago de Chile como consecuencia de un accidente automovilístico. Fue autor de varios ciclos de canciones como *Cantares de Cuyo* y *Quatre sonnets spirituels* en los que abordó diferentes estéticas y escribió también obras para órgano, música de cámara y sinfónico-corales entre las que se destaca *El Canto de San Martín*.

Su contribución a la música de Mendoza como organizador y primer director del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la UNCuyo ha quedado registrada en diversos estudios y obras de referencia.¹ Este artículo espera develar algunos aspectos del inicio de la trayectoria artística de Perceval antes de su llegada a Mendoza, a la edad de 36 años, por medio de anécdotas y testimonios iluminadores sobre su obra y su personalidad aportados por quienes compartieron el período de búsquedas juveniles del compositor.

Con el fin de reconstruir el ambiente musical en Bruselas en la etapa de formación, han sido consultados trabajos del musicólogo Robert Wangermée sobre la música belga, en tanto que para conocer sus relaciones con colegas e intérpretes se ha contado con material proveniente del fondo documental donado por la familia del músico a la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.² Finalmente, para relevar sus preferencias y conocimientos literarios se han considerado los elementos paratextuales de algunas partituras.

Sus años de formación en Bruselas

Nacido en Bruselas el 17 de Julio de 1903 Julio Perceval comenzó los estudios musicales a temprana edad y los continuó en el Conservatorio Real de su ciudad natal, la institución musical más importante de Bélgica en aquella época, conformada siguiendo el modelo del Conservatorio de París. Según los archivos del Conservatorio, en el mes de septiembre de 1916, cuando contaba 13 años de edad, ingresó a esta casa de estudios siendo admitido en la clase de Piano de Joseph Sevenants y de Solfeo de Richard Kips. Además, frecuentó los cursos paralelos de Armonía Escrita con Julien Dusoleil a partir de septiembre de 1918 y al año siguiente continuó en la clase de Martin Lunssens, donde obtuvo un segundo premio en 1920. Ese mismo año cursó Armonía Práctica con August De Boeck, Contrapunto con Paulin Marchand y Música de Cámara con Paul Miry.³

Los registros del Conservatorio muestran que fue un alumno aplicado, ejemplo de ello es el primer premio de Historia de la Música que obtuvo en la clase de Ernest Closson en 1920. Durante 1922 recibió clases de órgano de Paul de Maleingrau y fue distinguido con el primer premio en Música de Cámara. A fines de ese año concluyeron sus estudios sistemáticos⁴; no obstante, algunas notas biográficas del propio Perceval afirman que también recibió clases de piano de Arthur De Greef y de órgano de Paul Gilson.

Paul Gilson (1865–1942) fue un renombrado maestro que enseñó en el Conservatorio de 1899 a 1909 y continuó esta tarea después de su retiro. Robert Wangermée afirma que “hasta el fin de su vida no cesó de dar clases, ocupándose tanto de los deberes de armonía elemental de los debutantes como de los trabajos más ambiciosos de los jóvenes compositores que guiaba paternalmente.” Cuando se refiere a su labor pedagógica resalta la “ausencia de una posición académica cerrada” y el “acertado criterio para no dictar leyes eternas e inmutables reflejado en su *Traité d’harmonie* publicado en 1919”.⁵

1. Olivencia, A. M. (2001) “Perceval, Julio Miguel Adolfo”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. V 87, pp 605-606. Madrid: SGAE.

(2003) “La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval” en: *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*. N° 3. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp 197-203.

(2006) *Trayectoria del maestro Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza, sin editar.

2. El Fondo Julio Perceval integra actualmente el Archivo Musical de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

3. Carta de Paul Raspé [bibliotecario del Conservatorio Real de Música de Bruselas] a la autora, 25/09/1981.

4. *Ibid.*

5. Wangermée, R. (1959) *La musique belge contemporaine*. Bruselas: La Renaissance du Livre, p 51-59.

Quizá el otro maestro que influyó en Perceval haya sido Paul de Maleingreau (1887-1956), figura prestigiosa de la vida musical belga en la primera mitad del Siglo XX. Su fama estuvo fundamentada tanto en sus composiciones como en su brillante carrera como organista y profesor del Conservatorio de Bruselas. Fue muy estimado por colegas, compositores e intérpretes.⁶

En la producción para órgano de Maleingreau ocupan un lugar importante las *Symphonie de la Passion*, *Symphonie de l'Agneau Mystique* y *Symphonie de Noël*. Es interesante subrayar que la primera de estas obras figuraba en el repertorio de Perceval⁷ y que esta temática religiosa también inspiró a nuestro músico en la Suite *Cuadros místicos* para órgano. Asimismo, con respecto al lenguaje de ambos compositores, en diversos trabajos se señala que la obra de Maleingreau encontró gran inspiración en el canto gregoriano sobre el cual se construyeron casi todas sus composiciones dedicadas al órgano. Este rasgo también está presente en varias obras de Perceval.

Entre los otros profesores del Conservatorio de Bruselas sobresalen: Ernest Closson (1870-1950), musicólogo que realizó estudios sobre canciones populares belgas y el folclore flamenco y publicó trabajos sobre diversos músicos de su país; August De Boeck (1865-1937), influido por el Grupo de los Cinco y el impresionismo, considerado uno de los compositores belgas más representativos de la primera mitad del siglo por su producción de música coral, de cámara y escénica; por último Martin Lunssens (1871-1944) y Paul Miry (1868-1926) que abordaron la composición con diferente grado de dedicación.

La formación de Perceval fue probablemente completada y/o potenciada por tres factores: en primer lugar el hecho de que en Bruselas se conocieron, desde 1919, las obras del Grupo de los Seis y las de Stravinski a partir de 1920.⁸ Otro factor significativo fueron las relaciones con músicos de su generación y, finalmente, el contacto con Arthur Pétronio (1897-1983), compositor francés de origen italiano, fundador de la revista *Le Libre Essor* y luego, en 1921, de la revista *Créer*. En esta publicación, dedicada a la actividad artística y literaria, colaboraron Joseph Delteil, Jean Cocteau, Georges Auric, Darius Milhaud, Filippo Marinetti y Alfredo Casella, entre otros.

En el mismo período Pétronio formó el cuarteto de cuerdas “*Créer*”, que realizó numerosas actuaciones interpretando, sobre todo, obras del Grupo de los Seis.⁹ En la correspondencia de E.L.T. Mesens, conservada en el Archivo del Instituto Getty, figuran tres cartas de Pétronio que hacen referencia a una obra de Perceval. En una de ellas afirmaba que habían comenzado el estudio de *Rapsodique* [primer movimiento del *Quatuor*], obra que le parecía “extremadamente interesante y de una bella fluidez de escritura” y enviaba felicitaciones a Perceval.¹⁰

Probablemente el contacto con Pétronio y la revista *Créer* le permitió el conocimiento de la obra del poeta surrealista Joseph Delteil, figura original y anticonformista de la literatura francesa. Años después, en 1932, Perceval compuso *Six chansons* sobre textos de este poeta. Otro dato sobre gustos y conocimientos literarios de Perceval en su juventud puede inferirse del epígrafe “*Jeu des clown et de l'amour*” que aparece en *Nocturne* [segundo movimiento del *Quatuor*]. Cuando la obra fue interpretada en

6. Thérèse Malengreau, “Paul de Maleingreau (1887-1956): Organist, teacher and Belgian composer” en: <<http://www.orgelkunst.be/magazine.eng/Maleingreau.eng.html>> consultado el 25/01/2004.

7. *Revista de Estudios Musicales* Año I, Nº 1 Mza., Universidad Nacional de Cuyo, 1949, p 238.

8. Wangermée, R. (1959) *La musique belge contemporaine*. Bruselas: La Renaissance du Livre, p 32, 34.

9. “Arthur Pétronio” en: <<http://www.ubu.com/sound/petronio.html>> consultado el 26/2/2004.

10. Carta de Arthur Petronio a Mesens. Lieja, 4/02/1923. INVENTORY OF THE E. L. T. MESENS PAPERS. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Special Collections and Visual Resources. Los Angeles, USA.

Mendoza ese movimiento figuró como “hommage à Jules Laforgue”¹¹, poeta simbolista que abordó el tema de Pierrot y del amor en *L’Imitation de Notre-Dame la Lune* de 1885.

Según Robert Wangermée, el éxito obtenido por el Grupo de los Seis en Francia había suscitado la formación de otros grupos en Bélgica y, desde 1922, músicos jóvenes inquietos por manifestar audacias vanguardistas, organizaron juntos algunos conciertos; “entre ellos estaban principalmente Karel Albert, E.L.T. Mesens, George Monier, Auguste Baeyens y Jules Perceval...”¹² Este grupo fue liderado por Edouard Léon Théodore Mesens (1903-1971), músico y poeta muy conocido por su apoyo y promoción al movimiento y a los artistas surrealistas en Bélgica e Inglaterra.

En diciembre de 1922, a raíz de un artículo muy duro del crítico Paul Collaer sobre uno de los conciertos del grupo, Mesens y Perceval le escribieron sendas cartas en hojas de papel con el membrete de la taverna *Dastra*. Estas breves misivas nunca fueron enviadas, pero Mesens las guardó y hoy integran su archivo. En la suya Perceval acusaba a Collaer de mezquindad y de repetir habladurías y finalizaba retándolo a duelo.¹³

Por su parte, Mesens expresó públicamente sus reproches unos años más tarde en un texto dadaísta donde da indicaciones culinarias para “hacer un crítico musical autorizado”. En la receta afirma que después de mezclar a Louis Laloy, Émile Vuillermoz, Boris de Schloezer, Marnold, Auric y Roland-Manuel, se debe revolver atentamente y dejar cocinar hasta el endurecimiento... se obtendrá entonces un “Paul Collaer venenoso e impotente”.¹⁴

En abril de 1923 se estrenó *Quatuor* en la Salle de l’Union Coloniale de Bruselas en un concierto organizado por el grupo. La interpretación estuvo a cargo del conjunto integrado por A. Pétronio y M. Crasborn (violines), R. Krumeich (viola) y M. Scohy (violonchelo). El programa de este concierto fue reproducido en una página de internet dedicada a Mesens y en él aparece el nombre de la cantante Evelyne Brélia.¹⁵ Esta cantante trascendió en el mundo del arte a causa de que un retrato suyo fue la primera obra vendida por el pintor surrealista René Magritte. Sobre ella trata el único recorte de prensa de tema policial del Fondo Julio Perceval, debido a que tuvo un trágico final.¹⁶

El mismo Perceval reseñaba esta etapa en una entrevista años más tarde: “Envuelto por las corrientes de mi generación, en la post-guerra, fui adherente del movimiento renovador y estrené un cuarteto y algunas obritas con ellos... Después todo pasó. Vino el fin del dadaísmo hacia 1925, como antes había venido el del futurismo”. En esa oportunidad se refirió al premio recibido por una obra de música de cámara, probablemente *Poème pour violon et piano*, escrito a los 16 años y publicado en Bruselas, y a su debut profesional como organista en el *Cinema Agora* de esa misma ciudad.¹⁷ En otra entrevista comentó también su debut en 1924 en Radio Belgique y los conciertos ofrecidos en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula de la capital belga.¹⁸

11. Diario *Los Andes*, 18/09/1941.

12. Wangermée, R. (1959) *La musique belge contemporaine*. Bruselas: La Renaissance du Livre, p 61.

13. Carta de Perceval a Paul Collaer. Bruselas, 8/12/1922. INVENTORY OF THE E. L. T. MESENS PAPERS. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Special Collections and Visual Resources. Los Angeles, USA.

14. Wangermée, R. (1998) *E. L. T. Mesens, Moi je suis musicien. Ecrits réunis, présentés et commentés par R. Wangermée*, Bruselas: Didier Devillez éditeur, p 125.

15. Programa incluido en el Catálogo de la exposición sobre Mesens realizada en Bruselas en 1996, citado en: <<http://www.predator.bm/mesens/union.html>> consultado el 12/01/2004.

16. “L’assassinat d’ Evelyne Brélia”, recorte de prensa del Fondo Documental Julio Perceval, 25/07/1928.

17. “Julio Perceval sumará este año a sus actividades de organista, la dirección de un coro” en: medio gráfico sin identificar (1936), Buenos Aires.

18. “Julio Perceval” en: folleto presentación del Álbum Radiotelefónico V. I. R. (1936) Buenos Aires.

La madurez en Buenos Aires

Según su discípulo Armando Fernández Arroyo, fue Leopoldo Marechal quien lo contactó en París para que se trasladara a Buenos Aires con el fin de actuar en el *Gran Cine Florida*. Cuando dejó Europa, en 1926, quedaron allí su primera esposa, la cantante lírica Dorine Pauwels (1900-1970) y su hija Monique, nacida el año anterior.¹⁹

Perceval contaba 23 años cuando llegó a Buenos Aires y comenzó su inserción en el ambiente musical de la capital desarrollando diversas actividades en varios campos. Santiago Coldaroli, un colega músico que actuaba también en el *Gran Cine Florida*, recordaba en una reveladora carta los primeros tiempos en nuestro país:

*“Recuerdo la sensación que causó su vestimenta, pues él traía de Europa el último grito de la moda masculina que consistía en aquellos famosos pantalones muy anchos en la botamanga, el pantalón Oxford, y el saco muy corto... Lo acompañaba yo, de 18 años de edad, caminando hacia el Cine Florida ante las miradas curiosas de una moda que tiempo después se hizo general.”*²⁰

En la misma carta comentaba los incidentes del día de su debut y las reuniones con Delhez:

“Cuando debutó como organista en el Florida sucedió un hecho curioso: era la época del cine mudo, Perceval temía la reacción del público ante la novedad del instrumento y cuando comenzó a tocar desconocía la modalidad criolla, de cuando la película salía fuera de cuadro y la gente hacía llamar la atención del operador pateando el piso... a los pocos compases de iniciar su ejecución, el público comenzó a patear y Perceval, creyendo que era una señal de descontento hacia él, de un golpe cerró la consola del órgano y se fue (creo que ya no dudaba de que había indios [entre nosotros]). Costaron varios días para convencerle de volver a tocar...”

*“... En su domicilio de calle Suipacha nos reuníamos al principio muy seguido con el xilografista Víctor Delhez, pues como yo sabía muy poco de francés y Perceval muy poco castellano encontraba un oasis en hablar en flamenco con su compatriota, autor de un espléndida xilografía de Debussy y otra para el aniversario de la Asociación Wagneriana con la esfinge de Richard Wagner, donde Perceval se complacía en agrandarle la nariz a los borradores del dibujante.”*²¹

De esa época es también el grabado del rostro de Perceval realizado por este prestigioso artista que fue reproducido en un artículo de la Revista *El Hogar*²² en 1926 y en un boletín del sello discográfico Odeón en 1935.²³ Este grabado actualmente se encuentra en la Dirección de la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Su pronta integración al ambiente cultural de Buenos Aires ha quedado reflejada en su participación como pianista en las sesiones de “poemas cinematográficos de vanguardia” en agosto de 1929. Probablemente haya sido en el ciclo que el poeta Benjamin Fondane presentó en Amigos del Arte invitado por Victoria Ocampo. La

19. Dorine Pawels era hija de Catherine Rogemans, de origen flamenco y del francés Abel Pauwels. Entrevista a Monique Perceval, Bruselas 10/07/2010.

20. Carta de Santiago Coldaroli a la Sra Alejandrina Suárez de Perceval, 17/09/1963.

21. *Ibíd.*

22. Este artículo de la Revista *El Hogar* [1926] contiene una nota sobre el jazz en América del Norte, la fabricación de órganos y las condiciones de Julio Perceval como improvisador e intérprete.

23. “Julio Perceval: un artista y un músico” en: *Desfile Musical Odeón*. Año 2 N° 9 Junio 1935.

invitación que se conserva en el Fondo Julio Perceval anunciaba la proyección de “L'étoile de Mer” de Man Ray y fragmentos de “La coquille et le clergyman” de Germaine Dulac, “La perle” de Georges Huguét, “Cabaret Epileptique” de Henri Gad y “Un chien andalou” de Louis Buñuel.

A partir de febrero de 1930 comenzó a actuar en Radio Splendid y posteriormente lo hizo en las emisoras Sténtor, Mayo, Rivadavia y El Mundo. En esta última llegó a desempeñarse como director musical. En ese entorno compartió un programa en Radio Sténtor, durante la temporada 1935, con el afamado periodista Juan José De Soiza Reilly y con José Tinelli, director de una orquesta típica. Sus audiciones en radio, que continuaron hasta 1938, estaban claramente diferenciadas, en unas hacía repertorio académico y en otras el popular. Igualmente las grabaciones en discos abordaban ambos repertorios.



Dibujo en un aviso publicitario de Radio El Mundo en el diario del mismo nombre, 7/03/1936.²⁴

Hay muchas anécdotas sobre sus excepcionales condiciones de improvisador al piano o al órgano en diversos estilos. Leopoldo Barrionuevo rescata una de ellas que le narró Galeano, ocurrida probablemente en 1935, presenciada por Leopoldo Marechal y Heitor Villa-Lobos:

“Recuerdo que una noche, en un boliche célebre... compartíamos una mesa... A instancias de Leopoldo, Villa-Lobos le propuso a Julio un tema para improvisar en ritmo de tango. Cuando Julio comenzó su improvisación, la gente concurrente al boliche charlaba y levantaba las copas para beber. Pero, al oír cómo ese artista genial desarrollaba un tema de tango para todos desconocido, con una jerarquía desacostumbrada, el silencio dominó a la concurrencia y las copas quedaron quietas en las mesas. El estruendo del aplauso premió la ejecución de Julio, quien al acercarse a su mesa encontró a sus tres amigos conmovidos.

Heitor Villa-Lobos, desprendido del abrazo en el que se había estrechado con Perceval, se sentó al piano e improvisó, en el mismo ritmo, rindiendo así su homenaje al tango y al pueblo argentino.”²⁵

24. “LR1 Radio El Mundo” en Diario *El Mundo*, 7/03/1936. En esta página de propaganda de la emisora figuran también Berta Singerman, Juan José Castro y Andrés Chazarreta y su conjunto, entre otros artistas.

25. Barrionuevo, L. *100 Años de Tango*. Medellín: Interprint, p 172. Tuvimos acceso a este libro gracias a la gentileza de la hija del maestro, María Cristina Perceval.

Continuando con su “prosa donosa y emotiva”, según Barrionuevo, Galeano evoca en términos casi arrabaleros otro momento inolvidable:

“Otra vez, en Rendez Vous -elegante boite de Fresedo y Armani- el incomparable Julio Perceval, con temática de tango comenzó a construir en el órgano un colosal monumento de sapiencia musical, desplegando todas las formas posibles de la composición que culminó con una estupenda fuga a cuatro partes.

Todos los asistentes, enmudecidos y en religioso silencio, eran contemplados por mí con asombro, al lado de Fresedo, estaban sentados el cocinero del boliche (con su pintoresco gorro) y un humilde lavacopas. El burgués programero y la piba de circunstancia que, olvidados del fin último de su parranda, vivían pendientes de esa música que, como estuche de oro, encerraba y ennoblecía algo que les era familiar: el tango.

Julio elaboró el tema de manera increíble durante una hora y media, reafirmando sus dotes de músico de gran escuela, pero no dejó dudas respecto a su sensibilidad para absorber lo que tanta significación tenía para la gente de Buenos Aires: el tango.”²⁶

En esa época se inició en la labor docente a través de clases particulares. Daniel Devoto, al referirse a las enseñanzas recibidas por parte de Perceval en la década del '30, expresaba: “mi gratitud es manifiesta porque era un maestro excepcional en su profesión, completado por una cultura general también excepcional: le debo conocer, por ejemplo, las primeras obras de Montherlant, las poesías de Delteil, de Max Elskamp, etc.”²⁷

Numerosos testimonios dan cuenta de sus actividades, uno de ellos habla de su presencia en la casa del médico y diplomático José Arce, quien había instalado un órgano de tubos en su casa de la Recoleta y reunía “amigos e invitados extranjeros en memorables soirées musicales en las que el ejecutante era el eximio músico y compositor belga Julio Perceval.”²⁸

Por otra parte, un artículo del diario *La Prensa* de diciembre de 1931 anunciaba la incorporación de nuevos integrantes al Grupo Renovación liderado por Juan Carlos Paz, ellos eran los compositores Luis Gianneo, Honorio Siccardi, Alfredo Pinto y Julio Perceval.²⁹ En los conciertos del Grupo se estrenarán cuatro de las obras de este último, quien luego, junto a Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Richard Engelbrecht y Daniel Devoto integró “el primer grupo de la Agrupación Nueva Música en Buenos Aires”.³⁰

En 1933 brindó una serie de recitales de música para órgano en el aula magna del Colegio Nacional de Buenos Aires con comentarios de Luis V. Ochoa. El ciclo, organizado por la Dirección Nacional de Bellas Artes, tuvo amplia difusión en la prensa y posibilitó a los asistentes conocer la música de los predecesores de Bach hasta compositores del siglo XX. Esta labor artístico-pedagógica fue continuada luego en Mendoza y en Santiago de Chile.

El renombre alcanzado en el ambiente musical motivó que fuera convocado para integrar diversos jurados y también la Comisión de Música del Congreso Eucarístico

26. *Ibíd.*

27. Carta de Daniel Devoto a la autora, 15/07/82.

28. “José Arce 1881-968. Biografía visual” en: <http://www.museoroca.gov.ar/articulosytrabajos/inmigracionhistoriaarte/arcebiovisual.pdf> consultado el 23/07/2009.

29. Scarabino, G. (1999) *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del Siglo XX*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp 183-184.

30. Carta de Daniel Devoto a la autora, 15/07/82.

Internacional realizado en octubre de 1934. En esa oportunidad “estuvo a cargo del órgano en los distintos actos y ceremonias” y realizó la instrumentación para banda de la *Misa de Angelis* y de los diversos cantos gregorianos que se entonaron durante el evento.³¹

Al año siguiente, en el marco de la celebración por el 250º aniversario del nacimiento de Johann Sebastian Bach, se desempeñó como organista en las primeras audiciones en la Argentina de la *Pasión según San Mateo* y de la *Misa en Si menor* en el Teatro Colón, ambas obras dirigidas por Fritz Busch. En esa ocasión escribió un artículo sobre la *Misa* que fue publicado en la Revista *Crótalos*.³²

Otro estreno relevante en el país fue el de la *Pasión según San Juan* de Bach, bajo la dirección de Erich Kleiber, durante la temporada de 1938 del Teatro Colón, en la cual también colaboró. Ese mismo año, además, dio a conocer el ciclo de canciones *Melodías* en uno de los Conciertos de la Nueva Música acompañando al piano a Lucy Ritter.³³

En la colección de recortes de prensa y programas que integran el Fondo Julio Perceval aparecen destacados artistas con quienes compartió el escenario en la capital. Entre ellos figuran Josephine Baker, Gala Chavelska, la orquesta de jazz de Adolfo Carabelli y Carlos Gardel³⁴ en el Gran Cine Florida; Francisco Amicarelli, Jane Bathori, Elsa Piaggio, Juan Carlos Pini, José María Castro y Ernesto Cobelli en la Asociación Amigos del Arte; el violinista Eduardo Armani en el Salón Dorado del Teatro Colón y Julio De Caro en el Gran Teatro Ópera.

Un momento decisivo en la trayectoria de Julio Perceval fue la invitación de la Dirección de Turismo de la provincia de Mendoza para participar en diversos actos programados con motivo de la Fiesta de la Vendimia en marzo de 1939. En el transcurso de ese año el rector Edmundo Correas le encomendó la organización del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la UNCuyo, que inició sus actividades al año siguiente. A partir de entonces se convirtió en una personalidad prominente en la cultura de Mendoza tanto por su labor compositiva como por su gestión al frente del Conservatorio.

Durante su residencia en Mendoza contrajo matrimonio con Alejandrina Suárez Pacheco con quien tuvo a su hija María Cristina. A partir de 1955 vivió durante algún tiempo en Buenos Aires y en 1959 fue invitado por Alfonso Letelier a dictar las Cátedras de Órgano y Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, actividad que desempeñó hasta su muerte acaecida el 7 de setiembre de 1963.

Ana María Olivencia

Nacida en Mendoza en 1950, realizó sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es docente en las cátedras de Armonía e Historia de la Música de la Facultad de Artes y Diseño de la misma universidad. Esta tarea es complementada con la de investigación para la cual ha sido becada por esa casa de estudios y por el Fondo Nacional de las Artes.

Su interés por la música de Mendoza la ha llevado a dirigir distintos proyectos sobre compositores mendocinos cuyos resultados han sido difundidos en el *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* publicado en Madrid entre 1999 y 2002. En el año 2006 obtuvo el grado de Magíster en Arte Latinoamericano en la Facultad de Artes y Diseño con la tesis denominada *Trayectoria del maestro Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical*.

31. Corrado, O. (2010) *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, pp 232-233.

32. “La Misa en Si menor de Johann Sebastian Bach”, Buenos Aires: *Crótalos* [Revista Mensual de la Asociación Nacional de Profesores de Música], septiembre 1935.

33. Maranca, L. (1987) *Cartas a Juan Carlos Paz*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, pp 14-15.

34. “Gran Cine Florida”. Aviso de Diario *La Nación*, setiembre de 1936.

1903



Jules Michel Adolphe Robert Perceval nació en Bruselas el 17 de julio de 1903 e inició sus estudios musicales a temprana edad.

1916



El conservatorio contaba con excelentes maestros e impartía una instrucción musical muy estricta. Allí tuvo como profesores a August De Boeck en Armonía y a Paul de Maleingreau en Órgano.

Conservatorio

Desde 1916 hasta 1922 estudió en el Conservatorio Real de Bruselas, la institución musical más importante de Bélgica de la época, conformada según el modelo del Conservatorio de París.



AUGUSTE DE BOECK



PAUL DE MALEINGRAU

Tendencias en la música belga a principios de siglo:

- Prolongación del francismo
- Influencia de Debussy y Ravel
- Eclecticismo

E. L. T. Mesens, amigo de Perceval, fue el líder del grupo y se destacó posteriormente por su apoyo y promoción al surrealismo en Bélgica e Inglaterra. En la imagen, Mesens posando delante de "Clairvoyance", autorretrato de René Magritte, en The London Gallery.



El musicólogo Robert Wangermée en su obra *La musique belge contemporaine* (1959) comenta su pertenencia a un grupo de vanguardia a comienzos de la década del 20:

"El éxito artístico y comercial de los Seis fue muy envidiado y suscitó la creación de otros grupos en Francia (Escuela de Arcueil, la Jeune France) y en el extranjero. En Bélgica, desde 1922, algunos jóvenes músicos inquietos por manifestar audacias vanguardistas habían organizado algunos conciertos; entre ellos estaban principalmente Karel Albert, E.L.T. Mesens, Monier, Aug. Baeyens y Jules Perceval. Pero después de algunas manifestaciones escandalosas, el grupo cesó toda actividad."



Los integrantes de este grupo no tenían una estética común pero coincidían en la denuncia de la rutina en la enseñanza oficial y en la admiración por Erik Satie.

Perceval participó en tres de los conciertos organizados, en uno de ellos se estrenó su cuarteto de cuerdas [*Quatuor*] en la Salle de l'Union Coloniale de Bruselas.

1919

1922



Se inició muy joven en la composición y en 1919 fue editado en Bruselas *Poème pour violon et piano*.

A los 18 años comenzó a actuar como organista acompañando películas mudas en el Cinema Agora de la capital belga.

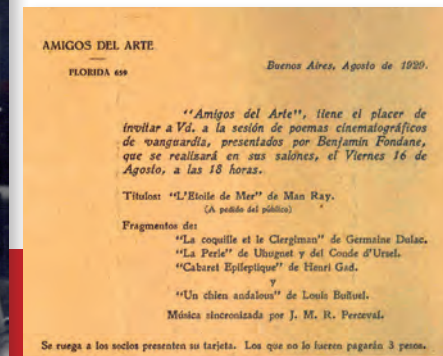
1926

Perceval estaba en París cuando recibió la oferta de una empresa cinematográfica de Buenos Aires para desempeñarse como organista en el Gran Cine Florida en cuya programación figuró desde 1926.

Se integró rápidamente al ambiente musical argentino tal como quedó reflejado en distintas publicaciones. En una de ellas, la Revista *El Hogar* [1926], un artículo que hace referencia a sus condiciones de improvisador e intérprete fue ilustrado con una reproducción de un grabado realizado por su amigo, el artista Víctor Delhez.



Este grabado de Víctor Delhez se encuentra actualmente en la Dirección de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño.



Mientras residió en Buenos Aires ofreció numerosos recitales en templos católicos en los que abordó un amplio repertorio de obras que abarcaban desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

También actuó como pianista en las sesiones de poemas cinematográficos de vanguardia que eran presentados en la Asociación Amigos del Arte.



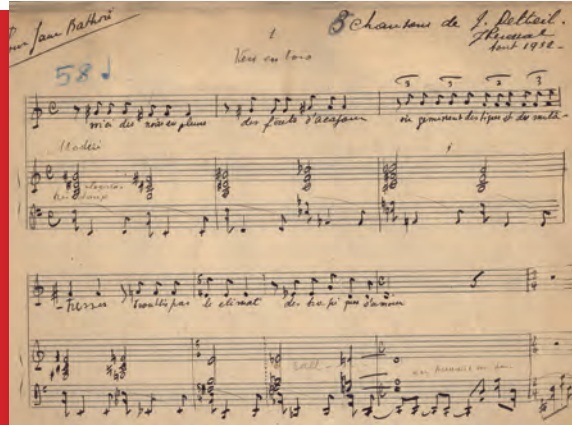
En 1929 participó en un corto titulado *Mosaico criollo* dirigido por Eleuterio Iribarren y citado como "el primer ejercicio sonoro realizado con éxito en la Argentina" dado que tenía la banda sonora sincronizada registrada en disco de pasta.

1929

1933

Desde 1931 hasta 1933 integró el **Grupo Renovación**, liderado por Juan Carlos Paz, que estaba abierto a las nuevas tendencias surgidas en la música académica en la segunda década del siglo XX.

En uno de los conciertos del grupo fue estrenado el ciclo *Six chansons* con la participación de **Jane Bathori** acompañada al piano por el autor.



La obra, escrita sobre textos de Joseph Delteil, fue dedicada a esta renombrada soprano francesa que había estrenado en Europa obras de Debussy y Ravel.



Allí brindó un Historial de la música para órgano que tuvo amplia difusión en la prensa, tal como lo muestra la imagen del Diario La Nación, del domingo 8 de octubre de 1933.



Sus excepcionales condiciones como intérprete lo llevaron a realizar numerosos recitales en el aula magna del **Colegio Nacional de Buenos Aires**.

1935



Durante la temporada 1935 del Teatro Colón tomó parte como organista en las primeras audiciones en la Argentina de *La Pasión según San Mateo* y de la *Misa en Si menor* de Johann Sebastian Bach. Ambas obras fueron dirigidas por Fritz Busch. En esa ocasión escribió un artículo sobre la Misa que fue publicado en la Revista **Crótalos**.



A partir de febrero de 1930 comenzó a actuar en **Radio Splendid** y posteriormente lo hizo en las emisoras **Sténtor, Mayo, Rivadavia** y **El Mundo**.

El conocido semanario **Caras y caretas** que abordaba temas de actualidad, política y humor, publicó en junio de 1934 un dibujo de Perceval interpretando en el órgano con motivo de su designación como director musical de Radio Splendid.

1934

En setiembre de 1938 también intervino en la primera audición en Argentina de *La Pasión según San Juan* de Johann Sebastian Bach en el Teatro Colón bajo la dirección de **Erich Kleiber**.



Programa del Teatro Colón.

1938

1940



Al fundarse la **Universidad Nacional de Cuyo** Perceval fue contratado como organizador y director del Conservatorio de Música y Arte Escénico. En la inauguración, que tuvo lugar el 15 de abril de 1940, participó el organista **Renée Nizan**.

1942

Entre las visitas de músicos distinguidos al Conservatorio, en la primera etapa, sobresale la de **Alberto Williams**, en el marco de las celebraciones por el 80º aniversario de su natalicio, en 1942.



Su labor al frente del Conservatorio no le impidió continuar con la tarea compositiva. En 1941 recibió el Premio de la Comisión Nacional de Cultura por la obra *Cantares de Cuyo*, para canto y piano, sobre poesías recopiladas por Juan Draghi Lucero y publicadas en el *Cancionero Popular Cuyano*.

La soprano **Mary Lan** y el maestro Perceval en el piano estrenaron los *Cantares de Cuyo* en Mendoza, en el Salón de Grados de la Universidad, el 5 de julio de 1941.

1941

1945

En 1945, con motivo del examen final de la primera egresada, **María Luisa Alsina**, fueron invitados como jurados músicos destacados a nivel nacional.



AMICARELLI, ROSAENZ, PERCEVAL, ATHOS PALMA, LÓPEZ BUCHARDO, CATTOI, GAITO, ALSINA, CAVALIERI, BRÍGIDA DE LÓPEZ BUCHARDO, DE ROGATIS



Aunque radicado en Mendoza, Perceval mantuvo su vinculación con el ambiente artístico de Buenos Aires. Es por eso que, en 1947, le fue solicitada la realización de la banda sonora de la película *El jugador* basada en la obra homónima de **Fedor Dostoievski**.

1947

1950



En la Revista **El Hogar**, que era el espejo de los principales acontecimientos sociales y políticos del país, el 9 de julio de 1950 fue publicado un artículo de Mario Briglia sobre el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo.



El Canto de San Martín le fue encomendado por el Rectorado de la UNCuyo para ser interpretado como acto culminante del Congreso Nacional de Historia del Libertador realizado en Mendoza.

Sobre textos del poeta **Leopoldo Marechal**, Perceval escribió una cantata de grandes dimensiones para solistas, coro mixto, coro de niños, orquesta y fanfarrias que fue estrenada parcialmente en el Teatro Griego del Parque General San Martín.



Su gestión al frente del Conservatorio fue altamente positiva: organizó Ciclos de Extensión Musical, creó el Cuarteto de Cuerdas e implementó un taller de organería y lutería.

En 1948 fundó la **Orquesta Sinfónica** y el **Departamento de Musicología** -en el que trabajaron Francisco Curt Lange y Eduardo Grau- y dos años después el **Coro de Madrigalistas** (luego denominado Coro de Cámara).

1948



Imágenes de la Revista **El Hogar**. Arriba: Instrumentos y retratos en el Departamento de Musicología. Abajo: El musicólogo **Francisco Curt Lange** y Perceval en el Departamento de Musicología.

Buenos Aires

1950

Imágenes del Estreno de *El Canto de San Martín*, 30 de diciembre de 1950.
Arriba: La visita del presidente argentino **Gral. Domingo Perón** y su esposa María Eva Duarte de Perón.
Abajo: Perceval dirigiendo a los coros y la orquesta en el Teatro Griego.



Una de las grandes figuras internacionales que visitó Mendoza en la década del 50 fue **Paul Hindemith**, quien dirigió la Orquesta cuando dependía de la Escuela de Música. En la imagen Hindemith y su esposa escuchando a Perceval.



1955



En octubre de 1955 dejó sus funciones en la UNCuyo y vivió durante algún tiempo en Buenos Aires dedicado a la enseñanza privada, la realización de conciertos y la composición. Como resultado de esta última actividad, la Editorial Lottemoser publicó en 1956 *Aires de zamba* y al año siguiente *Capricho*, ambas obras para piano.



El 16 de agosto de 1954 se llevó a cabo la primera audición en Mendoza del *Te Deum* N° 1, interpretado por la Orquesta Sinfónica y el Coro de Cámara de la UNCuyo dirigidos por Perceval en la Basilica de San Francisco.

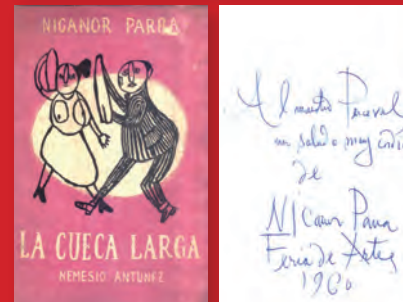
1954

Santiago de Chile

1959-1963

En 1959, fue invitado a dictar las Cátedras de Órgano y Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, actividad que desempeñó hasta su muerte acaecida el 7 de setiembre de 1963.

Universidad de Chile



Como testimonio de su vida en Santiago de Chile han quedado algunos programas, un libro de poemas y una fotografía junto a destacados compositores chilenos e Igor Stravinski de 1960.



AMENÁBAR
SCHIDLANSKY
IGOR STRAVINSKI
RIESCO
MOREL PERCEVAL
LENG
CLARO VALDÉS
SANTA CRUZ
URRUTIA
LETELIER
MATURANA

Con respecto a su labor docente en el país vecino, **Alfonso Letelier Llona** comentaba que "su influencia en el ambiente musical chileno fue extraordinaria tanto en la docencia superior como en la vida general de conciertos y actividades circundantes". Inclusive escribió sobre la organización de estudios organísticos en la *Revista Musical Chilena*.

JULIO PERCEVAL 1903 - 1963

DISCÍPULOS:

EN BUENOS AIRES:

Daniel Devoto, Armando Fernández Arroyo, Carmen García Muñoz, Jesús Gabriel Segade, Adelma Gómez y Nesy Muhr.

EN MENDOZA:

Alejandrina Suárez, quien fue luego su esposa, Josefina García, Lygia Rodríguez, Enrique Gelusini y Bartolomé Romeo.

EN SANTIAGO DE CHILE:

Miguel Letelier, Carmen Rojas, Gastón Lafourcade, Hernán Cruz y Livia Barth.



Por otra parte **Miguel Letelier Valdés** se refirió a su capacidad de improvisador: "Poseedor de un extraordinario talento de improvisación, ya sea en el piano como en el órgano, ejecutaba fugas a cuatro voces con todas las secciones que integran esta forma musical; interpretaba al órgano partituras completas, trasladando los instrumentos transpositores, en lectura a primera vista y su extenso conocimiento de las variadas formas del jazz y del folklore americano, le permitían embelesar a profesores y alumnos durante horas, con las brillantes e imaginativas formas que les sabía infundir mediante el enriquecimiento armónico y rítmico."

Paula San Martín

Recuperando la memoria de los barrios:

Los grupos de teatro comunitario en Mendoza

En los últimos años, el teatro comunitario ha ido abriéndose camino en los barrios de Mendoza, de la mano de hacedores culturales y vecinos. Actualmente, existen grupos conformados que trabajan en los departamentos mendocinos San Martín, Godoy Cruz y Luján de Cuyo, y día a día se gestan nuevas agrupaciones.

Este trabajo estudia la labor que estos grupos desempeñan en sus zonas de inherencia, teniendo en cuenta los procesos creativos, de transformación e inclusión social, los rasgos locales y las posibles conexiones con experiencias similares realizadas en otros puntos del país y de Latinoamérica.

Recovering the memory of the neighborhoods: Community Theatre groups in Mendoza

In recent years, communitarian theater has been making its way into the districts of Mendoza, at the hands of cultural makers and neighbors. Currently, there are working groups formed from Mendoza's departments: San Martín, Godoy Cruz and Luján de Cuyo. Every day new groups are being.

This paper examines the work that these groups play in their areas of inherence, taking into account the creative processes of transformation and social inclusion, local features and the possible connections with similar experiences made in other parts of the country and Latin America.

Defendiendo la cultura popular, el teatro comunitario va.
Combatiendo la violenta desigualdad, el teatro comunitario está.
Dando vida, dando sueños, esperanza a mi lugar.
Compartiendo la alegría, el barrio entero está.
Transformando desde el arte, transformando de verdad.
Despedida de la murga, *Chacras para todos*

Introducción

El teatro comunitario se desarrolla en nuestro país desde hace más de veinticinco años, invitando a los vecinos a ser protagonistas y a contar sus propias historias.

En Mendoza, esta manifestación ha ido abriéndose camino en algunos barrios de manera silenciosa de la mano de diferentes hacedores teatrales. Pero poco sabemos sobre su evolución, procesos, técnicas y continuidad, porque carecemos de análisis locales sobre el tema.¹

Nos pareció entonces necesario preguntarnos acerca de la existencia de un desarrollo del teatro comunitario en Mendoza, los posibles grupos y las zonas en que realizan su tarea, sus particularidades, procesos organizativos y las temáticas de los espectáculos.

Este estudio intenta develar estos interrogantes y se sustenta en la hipótesis de que el teatro comunitario es una significativa expresión artística desarrollada como instrumento de inclusión, organización y transformación social en algunos barrios y distritos mendocinos.

El Teatro Comunitario: una poética nacida en la Argentina

El teatro comunitario es una forma de expresión y comunicación desarrollada por los vecinos, que se unen para contar la historia de su lugar, entendiendo este arte como un derecho al que todos tienen acceso y del que todos pueden ser protagonistas. Los actores son los vecinos de una comunidad. Para Edith Scher, ésta es la particularidad distintiva ya que considera que se trata de “un teatro que se define por quienes lo integran.”²

El movimiento surgió en 1983 en La Boca, con el “Grupo de Teatro Catalinas Sur”, dirigido por Adhemar Bianchi para sobreponerse a las secuelas de la dictadura militar. Desde los inicios, el teatro comunitario buscó restituir el quebrantado tejido social, labor que se afianzó a partir de 1996 con la creación del “Circuito Cultural Barracas”, conducido por Ricardo Talento. La crisis económica y social argentina del año 2001 impulsó la aparición de nuevas formas de organización social, como las asambleas barriales, y fueron muchas las personas que eligieron el teatro comunitario como espacio de participación, ya sea incorporándose a los grupos pioneros o fundando nuevos colectivos.

Actualmente existen en nuestro país alrededor de 45 agrupaciones de estas características. Vale decir que Talento y Bianchi actúan como *entusiasmadores* para que esta actividad prospere, brindando talleres y fomentando encuentros.

Algunas características

Territorialidad. El teatro comunitario sigue la idea de que cada lugar es “generador de cultura”,³ tiene una historia, una identidad y un saber propio. Por eso se afianza y

1. Hasta el momento, los únicos estudios referidos al tema son los realizados por la autora del presente artículo como becaria graduada de Sectyp en el proyecto El teatro comunitario en Mendoza (2000-2012), dirigido por la Mgter. Graciela González de Díaz Araujo.

2. Scher, Edith (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, INTeatro Editorial. Pág.63.

3. *Ibidem*.

crece en el barrio, distrito o pueblo al que pertenecen sus integrantes y prospera en sitios no pensados originalmente para hacer teatro como plazas, centros comunitarios, fábricas recuperadas, entre otros.

Transformación social. Para los hacedores de estas prácticas, existe la convicción de que el arte genera transformación social y de que cada persona es esencialmente creadora. De esta manera, los vecinos participantes encuentran en el teatro comunitario un espacio que favorece el desarrollo de la propia creatividad. Este descubrimiento genera cambios en el individuo, que a su vez modifica su comunidad de pertenencia.

El Juego. Es fundamental que existan ámbitos lúdicos en los que es imprescindible la confianza para que los vecinos se animen a jugar, reencuentren su creatividad y exploren más allá de su propia realidad.

Proyecto artístico superador. El teatro comunitario es un proyecto artístico superador⁴ porque quienes lo integran no se unen solamente para generar un producto teatral, sino también para pensar y replantearse la realidad en la que viven, para indagar y recuperar la memoria de su lugar, para rescatar valores que se han perdido. Aparecen así nuevos lazos sociales y solidarios que contribuyen a la reconstrucción del entramado social.

La memoria colectiva e identidad. La búsqueda y el rescate de la memoria colectiva dan sentido a los espectáculos. En la recopilación de historias se promueve el encuentro y el diálogo entre distintas generaciones de vecinos de una comunidad.

La memoria y la identidad se vinculan a la noción de territorio y ya desde sus nombres los grupos hacen referencia al lugar de pertenencia que los nuclea.

La revalorización de la utopía. Hay una creencia en la validez de los sueños y en la posibilidad de alcanzar un futuro mejor. Para esto, los “vecinos-actores”⁵ trabajan unidos organizadamente, a través de la autogestión.

Organización comunitaria. Dentro de las agrupaciones se estimulan prácticas solidarias similares a las de las asambleas que surgieron en el país a raíz de la crisis del 2001, que sirven no sólo para la creación de los espectáculos sino también para reclamar necesidades de la comunidad a la que pertenecen. La investigadora Lola Proaño Gómez señala que además de promover una organización alternativa, los grupos controlan la producción y el material artístico y reivindican los procesos colectivos.⁶ Si bien los grupos de teatro comunitario promueven la horizontalidad, casi todos tienen un director o coordinador que sintetiza las propuestas.

Teatro comunitario y celebración. Para sus integrantes, el teatro comunitario es entendido como una fiesta, ya que brinda un espacio para compartir, para estar con otros, para celebrar. Es un acontecimiento en el que están presentes el mate, la comida, los fogones y las fiestas populares.

Ensayos y actuación. Los vecinos aportan al grupo sus saberes particulares y se trabaja a partir de ellos. En la actuación, se apela a la gracia que cada individuo posee. La falta de experiencia profesional aporta una inocencia creíble a los ojos del público que es aprovechada y estimulada por los directores.

Dramaturgia y espectáculos. La dramaturgia expresa la utopía, los sueños y esperanzas del grupo. Las historias se construyen a partir de la memoria oral y se sintetiza a través de la creación colectiva. Los textos son simples, para que todos puedan entender el mensaje que se quiere transmitir, y desafían al sistema vigente.

4. Bidegain Marcela, Marianetti Marina y Quain Paola (2008) *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes escénicas.

5. “Vecino-actor” es el término utilizado por Ricardo Talento y Adhemar Bianchi para referirse a los integrantes de los grupos y ha sido tomado por hacedores e investigadores de esta manifestación.

6. Proaño Gómez, Lola (2007). *Poéticas de globalización en el teatro latinoamericano*. Ediciones de GESTOS. Colección Historia del Teatro 10, Irvine California.

Las puestas son llamativas, fusionan géneros y estilos teatrales diversos e incluyen canciones. Cuentan con la participación de todos los vecinos. Entre los espectáculos más destacados se encuentran *El fulgor argentino club social y deportivo*, *El casamiento de Anita y Mirko*, y *Los Chicos del Cordel*, pertenecientes al Circuito Cultural Barracas.

El Teatro comunitario en Mendoza

Emergencia del Teatro Comunitario en Mendoza (2006-2011)

En Mendoza, el teatro comunitario como tal apareció recién a partir del año 2006 y se estableció en diferentes lugares.

Por un lado, compartió el espacio de organización comunitaria que la murga había instalado en barrios de problemáticas sociales complejas como “La Gloria”, en el departamento de Godoy Cruz. Allí, el trabajo de murgas como *Los Gloriosos Intocables* se orientó cada vez más hacia el teatro y, a partir de 2006, en *La Casa Murga*⁷, apareció un trabajo teatral comunitario paralelo al de la murga.

Por otro lado, el teatro comunitario aparece en la provincia como fenómeno particular en el año 2007, de la mano del *Grupo de Teatro Comunitario Chacras para Todos*. En el 2008, se crean los grupos *Mirapaleste* de Palmira y *Yapeyú-Matheu* en Las Heras, en el marco del “Programa Provincial de Teatro Comunitario” y en 2009, este programa auspició la creación del grupo *Guaymaré*, en Guaymallén. Actualmente, hay grupos que están iniciando su tarea en Lavalle, Santa Rosa, San Carlos y Godoy Cruz.

Características del Teatro Comunitario Mendocino

Integrantes. El número de integrantes en las agrupaciones locales tiene un promedio de veinte personas, salvo *Chacras para todos* que cuenta con más de cincuenta. En relación con esto, la intergeneracionalidad propuesta por el teatro comunitario se da en todos los grupos conformados.

Espacios. Algunos grupos comenzaron sus ensayos en escuelas, como *Barrios del Sur* (ex *Araucanos*) y *Chacras para todos*, otros en algún organismo estatal, como *Mirapaleste*. Actualmente, algunos grupos han podido organizarse y gestionar un espacio propio.

Territorialidad. Se observa que los vecinos que integran estas formaciones tienen un gran sentido de pertenencia al lugar en el que viven y optan por el teatro comunitario porque les da la opción de participar más activamente en su comunidad para mejorar sus problemáticas sociales.

Modos organizativos. En general, las agrupaciones mendocinas tienen un director o varios coordinadores que guían el proyecto y promueven estrategias de participación horizontal y democrática. Esta organización les permite llevar adelante la propuesta artística y también juntar fondos que ayuden al financiamiento, a través de la realización de peñas, ferias de platos, rifas, encuentros.

Dramaturgia. Para estos grupos, en los procesos dramáticos hay que ser cuidadoso al sintetizar las ideas del conjunto. A veces las miradas sobre el mismo problema son diferentes y es importante consensuar o, en su defecto, exponer las diversas opiniones en la obra, para que el mensaje sea colectivo.⁸ Las historias que se cuentan son de los lugares a los que pertenecen, recopiladas y están construidas a partir de la memoria colectiva. Algunos grupos contaron con el acompañamiento de un dramaturgo para lograr la síntesis.

7. Así se denomina el espacio de resistencia cultural que *Los Gloriosos Intocables* tienen en el barrio La Gloria, donde ensaya actualmente el grupo de teatro comunitario.

8. San Martín, Paula (2011). Anexo 2: registro de la reunión de teatro comunitario 4/12/2010. En: *El teatro comunitario en Mendoza como instrumento de desarrollo social y de rescate de la memoria colectiva de los barrios*. Informe Final de SeCTyP-UNCuyo. Mendoza: Inédito.

Recursos. Las agrupaciones mendocinas utilizan recursos que provienen del teatro callejero, popular, murga, títeres, canciones, instrumentos, bailes, vestuario y maquillaje llamativo, muñecos gigantes. También hacen un rescate de la guitarra y las canciones regionales, el folclore y las tradiciones vendimiales.⁹

Relación con las instituciones gubernamentales. En el año 2008, la Dirección de Desarrollo Cultural dependiente de la Secretaría de Cultura de la Provincia, lanzó el “Programa Provincial de Teatro Comunitario” como “medio de recreación y recuperación de los valores históricos y culturales propios” y de integración de “vecinos de distintas edades y condiciones sociales.”¹⁰ Algunos grupos nacieron bajo el ala de este programa y los que ya trabajaban recibieron apoyo económico que contribuye al financiamiento. También coordinó la organización de dos *Encuentros de teatro comunitario en Mendoza* y giras interbarriales. Además articuló estrategias con el INT para la capacitación con Ricardo Talento y Adhemar Bianchi y la promoción para asistir a los *Encuentros Nacionales de Teatro comunitario*.

Convocatoria y valoración de la comunidad. Los grupos locales se reúnen, cuando pueden y debaten sus problemáticas. En general, buscan estrategias la gestión, promoción y difusión del teatro comunitario en Mendoza, y la participación en eventos culturales en busca de un reconocimiento local. Por eso, a mediados de 2011, crearon un blog en conjunto. Varios utilizan su perfil en Facebook como un modo de divulgar sus actividades. Además, los grupos participaron en las *III Jornadas de Investigación Teatral: El teatro como instrumento de desarrollo social*, organizadas por la Facultad de Artes y Diseño, que les brindó un espacio de legitimización en el ámbito universitario.¹¹

Hacia una identidad mendocina. Hay en los hacedores de teatro comunitario mendocino una necesidad de encontrar una identidad que los defina y los diferencie de sus pares de otros lugares del país para alcanzar una identidad local. Esta búsqueda no es ingenua, sino que tienen claro que las bases de su actividad son las que pregonan los grupos porteños. Como ellos, coinciden en que cada proceso creativo es diferente, en que no hay una fórmula. También concuerdan en que hay que orientar el trabajo grupal de manera democrática a través de procesos de construcción colectiva que puedan integrar las diferentes realidades e ideologías de los componentes de las agrupaciones aunque también afirman que esto es difícil de mantener en la práctica. Como elementos propios, hacen un rescate de la guitarra, del folclore y las canciones regionales dentro de los espectáculos, y de temáticas vinculadas a la vendimia.

Breve recorrido por los grupos

Si bien existen otros grupos que están en formación, para este estudio seleccionamos cuatro casos emblemáticos; *Chacras para todos*, *El Chamuyo de los pasillos*, *Barrios del Sur* y *Mirapaleste*.

Chacras para todos, un proyecto artístico superador de diferencias

Chacras para todos es un proyecto de teatro comunitario que nació en el año 2007 de la mano de un grupo de personas del distrito Chacras de Coria, en Luján de Cuyo, que percibió que los cambios de los últimos años habían abierto una gran brecha entre los habitantes y que era necesario favorecer la inclusión, participación e integración

9. La “vendimia” es un espectáculo típicamente mendocino realizado cada año para celebrar la cosecha de la vid. Integra recursos del teatro, la música, la poesía, coreográficos, luminotécnicos. Además del Acto Central, previamente cada distrito y después cada departamento, organizan su propia “vendimia”, con un guión propio para cada festejo.

10. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza, 2008. **Documentos del programa de Teatro Comunitario**. Mendoza: Inédito.

11. Las *Jornadas de investigación teatral: El teatro como instrumento de desarrollo social* fueron organizadas en 2011 por el equipo dirigido por la Mgter. Graciela González de Díaz Araujo, del que forma parte la autora de este artículo.

social de los vecinos de la comunidad a través del arte para “fortalecer la identidad local, rescatando la historia del lugar.”¹² Se trabaja desde la premisa “si nos conocemos, podríamos aprender a respetarnos y valoramos como identidades diferentes y así construir un mundo en paz.”¹³ El grupo refleja ya desde el nombre su carácter integrador y participativo.

María Lacau es la coordinadora general y una de las gestoras del proyecto, en el que participan más de sesenta personas. Los ensayos no tienen el rigor del teatro “profesional”. En ellos, las charlas, el mate, o algo para compartir, siempre están presentes. Los vecinos se preocupan en pulir sus cualidades dramáticas a través de la perseverancia y el disfrute, integrando la labor de chicos, grandes y los distintos talleres. Es importante destacar que los vecinos son protagonistas no sólo desde lo artístico, sino también desde lo organizativo, ya que coordinan “juntadas”, milongas, encuentros. Para muchos, ser parte del grupo significó una verdadera transformación personal, como es el caso de Enélsita Ruiz Córdoba, de 46 años: “El proyecto me cambió la vida. Yo no participaba nunca y me gusta hacerlo. Yo soy de Perú y ahora incluso me han hablado para ver si puedo hacer algo de percusión peruana, música afro-negra y yo en eso sí me defiendo muy bien. Esto es lo mío.”¹⁴

A mediados de 2010, el grupo logró recuperar el ex cine Splendid, un antiguo cine de barrio abandonado. Lo rebautizaron como “Salón para todos.” Este lugar funciona como espacio de resistencia y desde allí plantean sus actividades. Ese año también se constituyeron como Asociación Civil sin fines de Lucro. En 2011, *Chacras para todos* afianzó su pertenencia a la Red Nacional de Teatro Comunitario, estrenando su obra *Chacras sobre ruedas* en el IX encuentro Nacional de Teatro comunitario, realizado en Rivadavia, Provincia de Buenos Aires.

Hasta el momento, *Chacras para todos* ha estrenado tres espectáculos: “El corazón en la botella”, presentada en diciembre de 2009, “Aromas de mil colores”, realizada a fines de 2010 y “Chacras sobre ruedas”, estrenada en octubre de 2011. En ellos se evidenció el problema que preocupa al colectivo: la “sensación de desazón y miedo a la pérdida de la identidad”¹⁵ que se vivencia en un pueblo en el que conviven sin entenderse los viejos pobladores y los nuevos. La canción final de “Chacras sobre ruedas” sintetiza el mensaje que el grupo quiere dejar a su comunidad:

*Tratemos de vernos, y de estar unidos / ¿Quizás aprendamos a ser más vecinos? / Si cada uno da un poquito más / En una de esas, algo construimos...*¹⁶

El chamuyo de los pasillos: la memoria del barrio La Gloria

El grupo de teatro comunitario *El chamuyo de los pasillos*, surge en el año 2006 como una consecuencia del desarrollo cultural que la murga *Los Gloriosos Intocables* promueve desde hace más de quince años en el barrio “La Gloria”, de Godoy Cruz. Los objetivos están orientados a fortalecer la autoestima de los participantes y a mejorar la imagen de “zona roja” que la sociedad mendocina tiene del barrio. El director es Chicho Vargas, actor de teatro popular y referente del movimiento murguero, quien expresó las motivaciones que impulsan al grupo

12. Lacau, María y Gadea María José. (2010). *Presentación del proyecto Chacras para todos*. Mendoza, inédito.

13. *Ibidem*.

14. Entrevista a vecinos de *Chacras para todos*, 2010.

15. Fermani, Daniel. (2011) *Cuando Chacras de Coria se volvió para todos. La experiencia del grupo de teatro comunitario “Chacras para todos” en Chacras de Coria*. Mendoza, inédito.

16. Texto de “Chacras sobre Ruedas”, 2011. Mendoza, inédito.

*Sentimos que la gente siempre quiere crear algo en conjunto, con sus vecinos. Acá no sólo pasan cosas malas, veo colectivos que salen del barrio llenos de estudiantes y gente trabajadora. La sociedad siempre se preocupa del chico que roba o está armado cuando ya cometió el hecho. Nosotros nos preocupamos de esa persona antes de que cometa algún delito. Ésa es nuestra verdadera labor en el barrio.*¹⁷

Formado por veinte vecinos, chicos y grandes, trabajan bajo la premisa de que todos pueden hacer teatro. El lugar donde ensayan, “La Casa Murga”, funciona como un espacio de resistencia cultural al estigma social que otros sectores de la sociedad le dan a la zona.

Para el director, la existencia del grupo de teatro comunitario en el barrio es posible porque hay allí una organización comunitaria que sostiene el proyecto. De este modo, afirma que el trabajo de la agrupación “es una cuestión ideológica, es una cuestión política, es una cuestión organizativa, es una cuestión que no nos juntamos únicamente para hacer murga o teatro, sino que nos juntamos para hacer una organización barrial”.¹⁸ La primera obra del grupo, “Pasarela, boulevard y después”, cuenta los orígenes del barrio. Se construyó mediante la creación colectiva a partir de la memoria oral de los primeros pobladores. Para contar lo hechos, se eligió la radio como referente y aparecen personajes colectivos, a excepción del relator radial. El segundo espectáculo “Una historia escrita en el aire”, fue estrenado en el año 2011 y rescata la historia de la Radio Comunitaria Cuyum.

Para *El chamuyo de los pasillos*, “echar luz al pasado es una manera de comprender el presente y de cambiar el futuro”. Este sentimiento los enlaza con otros grupos de teatro comunitario del país, que además de recuperar la historia del lugar, adoptan como práctica de grupo el pensar y repensarse críticamente.

Barrios del Sur: teatro y transformación social

La *Biblioteca Popular Pablito González* funciona en el barrio La Gloria desde el año 2002, con el objetivo de promover no sólo actividades culturales, sino también una nueva forma de pensarse como comunidad. Nace a partir del análisis que realiza un grupo de jóvenes vecinos, que al encontrarse frente a una situación de falta de oportunidades y de desigualdad, deciden crear un espacio de jóvenes para jóvenes¹⁹. Desde este espacio, que articula distintos proyectos (teatro, murga, revista *La chúcará*, música, pintura mural, radio comunitaria), se trabaja en pos de la construcción de una identidad de los *barrios del sur*²⁰ que integran la zona. Además, durante los meses de junio y julio, estos hacedores organizan el *Encuentro de Teatro Los Barrios del Sur*, en el que participan elencos de distintos puntos de Latinoamérica con gran convocatoria de público.

El *Grupo de Teatro Barrios del Sur* surgió como una consecuencia del trabajo realizado desde la biblioteca, con la murga *Los enviados de Momo*, los talleres teatrales y los encuentros de teatro popular. Coordinado por Rodrigo Toledo, el grupo está integrado por unas veinte personas. Sus objetivos están vinculados a la utilización del arte como herramienta de transformación social y a la creencia de que todas las personas son potenciales artistas.²¹

17. CONTE, Sandra. (2009) *A través del teatro recuperan la historia del Barrio La Gloria*. En: *Diario Los Andes*. Mendoza. 10-08-08.

18. San Martín, Paula. Ob. Cit. P.48.

19. Entrevista a Rodrigo Toledo, 2010.

20. *Los barrios La Gloria, Huarpes, Paulo VI y Tres Estrellas son sectores humildes marginados socialmente. De su ubicación geográfica, al sur de Godoy Cruz, proviene la denominación “Barrios del Sur.”*

21. Entrevista a Rodrigo Toledo, 2010.

En el proceso creativo se trabaja desde el respeto. Asimismo, se opta por una dirección horizontal, lo que propicia la labor en equipo y la responsabilidad individual y colectiva. Los actores-vecinos se sienten parte y permanentemente invitan a personas para que se sumen, lo que hace variable el número de integrantes.

El grupo montó su primer espectáculo en el año 2010, en el marco del *Encuentro de Teatro los Barrios del Sur*, ante una gran convocatoria de espectadores. Creada colectivamente a partir de la improvisación, contó la historia del barrio a partir de la entrega de sus casas con una estética que apeló a los recursos del teatro popular. En ella, todos los actores sabían todos los personajes, para poder reemplazarse si algún vecino faltaba. La temática hizo foco en la dura realidad y en el deterioro social padecido por las familias.

*Víctimas de la desocupación, la penuria económica, el trabajo de la mujer, la depresión del hombre, la desatención de la educación. Todo ello, como no podía ser de otra manera, desemboca en la descomposición de la estructura familiar, la marginalidad producto de una sociedad egoísta y profundamente individualista y la consecuente falta de contención de la niñez y adolescencia, proliferación de adicciones, corrupción, violencia y drama.*²²

Mirapaleste: los vecinos cuentan la historia de Palmira

El grupo de teatro comunitario *Mirapaleste* surge en el año 2008, a partir del *Programa Provincial de Teatro Comunitario*. El nombre “Mirapaleste” es un juego de palabras que esconde el nombre del distrito donde funciona la agrupación, Palmira en el departamento de San Martín, e invita a los mendocinos a mirar hacia el este, punto cardinal en el que se ubica el pueblo.

Coordinado por Carlos Sosa y Sonia Alba, el grupo está integrado por unos veinte vecinos, de entre 6 y 60 años, provenientes de Palmira, Junín y San Martín, que participan de los talleres de teatro, música y escenografía. El proceso grupal priorizó la creación de vínculos internos y también con la sociedad, para generar identidad y pertenencia. En lo teatral, trabajaron bajo el asesoramiento de varios directores de Mendoza, como Martín Montero y el apoyo dramaturgico de Pablo Longo.

El objetivo del grupo es contar la historia de Palmira. Para investigarla, en los comienzos se reunieron con historiadores, docentes y los vecinos más antiguos del distrito. Pero ocurrió que muchos habitantes del lugar se acercaron espontáneamente al grupo para relatar sus recuerdos y otros dejaban anónimamente debajo de la puerta de la Casa de la Cultura, su antiguo lugar de ensayo, fotografías y anécdotas escritas que los actores encontraban cuando se reunían. Con las memorias recopiladas construyeron colectivamente la obra *El festejo*, estrenada en diciembre de 2008, a la que le siguieron “*Idiosincrasia popular*” (2009) y *Variete* (2011).

En 2011 pudieron alquilar un espacio: el teatro *El Tufik*, que lleva el nombre de un antiguo y legendario poblador del pueblo. Allí realizan ensayos, funciones, encuentros, fomentan actividades comunitarias y organizan peñas para sustentarse económicamente. Además, desde su espacio convocan a elencos del Centro para que lleven sus espectáculos a Palmira.

Conclusión

Desde sus inicios y hasta la actualidad, el teatro comunitario propicia en Mendoza el desarrollo y la transformación social de los vecinos que integran los grupos. Les

²². Programa de mano “1er. Encuentro de Teatro Comunitario. El Teatro de los Vecinos”, 2009.

permite ahondar en la memoria colectiva de sus barrios, reconocer y entender sus problemáticas, construir lazos solidarios y crear una nueva realidad a partir de la utopía. Enmarcados en realidades sociales diferentes, los grupos trabajan organizadamente y crean estrategias de supervivencia dentro de sus ámbitos de desarrollo. Generalmente, este trabajo es casi anónimo para el resto de los circuitos teatrales locales, pero día a día se va legitimando.

En el análisis, pudimos seguir la evolución de cuatro grupos referentes de estas expresiones *Mirapaleste*, *Barríos del Sur*, *El chamuyo de los pasillos* y *Chacras para todos* como espacios alternativos de construcción de la identidad y transformación social. De esta manera podemos afirmar nuestra hipótesis inicial y agregar que en Mendoza el teatro comunitario viene desarrollándose con fuerza en distintos barrios desde el año 2006.

Si bien el desarrollo del teatro comunitario en Mendoza lleva pocos años, de a poco se van perfilando en los grupos características propias de la zona cuyana, que se suman a los rasgos comunes que los enlazan con sus pares de otros puntos del país.

Podemos agregar que, con el pasar del tiempo, el teatro comunitario mendocino irá adquiriendo rasgos propios para distinguirse de sus pares del resto del país en pos de alcanzar una identidad local.

Bibliografía

- Bidegain, Marcela (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, Marcela; Marianetti, Marina y Quain, Paola (2008) *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes escénicas.
- Chacras para todos (2009) *El corazón en la botella*. Mendoza: Inédito.
- (2011) *Chacras sobre ruedas*. Mendoza: Inédito
- Conte, Sandra (2009) *A través del teatro recuperan la historia del Barrio La Gloria*. En: Diario Los Andes. Mendoza. 10-08-08.
- Fermani, Daniel (2011) *Cuando Chacras de Coria se volvió para todos. La experiencia del grupo de teatro comunitario "Chacras para todos" en Chacras de Coria*. En: III Jornadas de investigación teatral: El teatro como instrumento de desarrollo social. FAD-UNCuyo. Mendoza: Inédito.
- Pavis, Patrice (2008) *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Proaño-Gómez, L. (2007) *Políticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos Ediciones.
- Programa de mano "1er. Encuentro de Teatro Comunitario. El Teatro de los Vecinos". (2009) Mendoza.
- Rosemberg, Diego (2009) *Teatro Comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes Editorial.
- San Martín, Paula (2010) *El teatro comunitario y la murga como instrumentos de desarrollo social*. Informe Final de SeCTyP-UNCuyo. Mendoza: Inédito.
- (2011) *El teatro comunitario en Mendoza como instrumento de desarrollo social y de rescate de la memoria colectiva de los barrios*. Informe Final de SeCTyP-UNCuyo. Mendoza: Inédito.
- Scher, Edith (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: INTeatro Editorial.
- Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza (2008) *Documentos del programa de Teatro Comunitario*. Mendoza: Inédito.

Paula San Martín:

Es egresada de la carrera Intérprete Dramático (2002, FAD-UNCuyo). Es integrante del Grupo de Investigación Teatral Ubriaco, pero también ha trabajado bajo la dirección de varios directores, entre ellos Ernesto Suárez. Además, se desempeña como docente de teatro en la Educación Media de la Provincia de Mendoza. Desde hace tres años, forma parte como investigadora en el equipo dirigido por la Magíster Graciela González de Díaz Araujo, siendo actualmente becaria graduada de la SeCTyP.



María Forcada

Decisiones estratégicas en el campo del arte

Análisis del discurso. A partir del texto de Justo Pastor Mellado, curador independiente latinoamericano.

En el trabajo que sigue presento un ejercicio de aproximación al análisis del discurso, en este caso el ejercido por el crítico curador chileno Justo Pastor Mellado. El objetivo del mismo es sintetizar los puntos clave de sus aportes teóricos para la construcción del campo crítico actual, en particular: la gestión de las artes visuales contemporáneas. La labor del autor se enmarca en un esfuerzo por sumarse, junto al trabajo de otros intelectuales coetáneos, al ejercicio de una teoría crítica (acerca de la praxis de gestión cultural, en el ejemplo que nos ocupa) que instale una producción de sentido del “nosotros”, propia del campo cultural latinoamericano a partir de formatos y herramientas teóricas que posibilitan comprender la situación que se afronta y sus desafíos, en el marco del desarrollo descomunal de la llamada industria cultural neoliberal, que sin duda afecta nuestras prácticas diarias.

Strategics decisions into arts camps.

Speech analysis from the text by the Latin American independent curator Julio Pastor Mellado.

In the work that continues I present an exercise of approximation to the analysis of the speech, in this case the exercised one for the healer critical Chilean Justo Pastor Mellado. Its aim is to synthesize the key points of his theoretical contributions for the construction of the critical current field, especially: the management of the visual contemporary arts. The labor of the author places in an effort for adding close to the work of other intellectual contemporaries to the exercise of a critical theory (it brings over of the practice of cultural management, in the example that occupies us) that installs a production of sense of “we”, own of the cultural Latin-American field from formats and theoretical tools that they make possible to understand the situation that is confronted and his challenges, in the frame of the extraordinary development of the so called cultural neoliberal industry, which undoubtedly affects our daily practices.

Los discursos que sobrevuelan las exhibiciones, son los documentos del mañana que archivan los sentidos que hoy dispone el arte en el acontecimiento mismo de la obra, de su mostración, de su puesta en acto. Como documentos no son ingenuos; conforman el registro de las prácticas; el que da cuenta de aquello que nos interpela en la actualidad y de aquello que se silencia también. Su producción responde a unas prácticas que posibilitan inscribir la lectura del arte y el lugar que éste ocupa en el medio donde se desenvuelve, así como a qué sectores se dirige y cómo opera esa producción, en otras palabras: qué sentidos dispara.

En el trabajo que sigue presento un ejercicio de aproximación al análisis del discurso, en este caso el ejercido por el crítico curador chileno Justo Pastor Mellado. El objetivo del mismo es sintetizar los puntos clave de sus aportes teóricos para la construcción del campo crítico actual, en particular: la gestión de las artes visuales contemporáneas. La labor del autor se enmarca en un esfuerzo por sumarse junto al trabajo de otros intelectuales coetáneos al ejercicio de una teoría crítica, (acerca de la praxis de gestión cultural, en el ejemplo que nos ocupa) que instale una producción de sentido del “nosotros”, propia del campo cultural latinoamericano a partir de formatos y herramientas teóricas que posibilitan comprender la situación que se afronta y sus desafíos, en el marco del desarrollo descomunal de la llamada industria cultural neoliberal, que sin duda afecta nuestras prácticas diarias.

En este texto en particular y en la obra de Mellado en general, se advierte una fuerte invectiva a éstas formas de desarrollo cultural de las últimas décadas. Es un trabajo prolijo y sistemático de un librepensador acerca de las marcaciones que es posible ejercer en el límite de una sociedad que se debate entre la continuidad de unos modos de interrelacionarnos y la necesidad de reformarlos. En definitiva es una propuesta de trabajo para un entrenamiento acerca de cómo presentar una conciencia desplegada de las limitaciones que el propio sistema impone. Como si el autor fuera consciente de la urgencia crítica que nos sobrevuela y de que ésta sólo es posible desde el ejercicio constante de develación que el mismo sistema dispone.

El discurso intelectual de las artes ha sido largamente estudiado por la historiografía del arte sin embargo en las disposiciones actuales de mi trabajo, se encuentra atravesado por ciertas preocupaciones acerca del interés y posibilidad de la llamada función pragmática del discurso; de su accionar concreto en el campo para el cual está destinado. En otras palabras un intento de plantear cómo operan los actos del habla específicamente en los espacios donde están inmersos y cómo son tomados, reinterpretados y transformados por los lectores para su uso. Es por ello que en mis orientaciones generales de investigación ha funcionado una inquietud por tratar de comprender el lugar que ocupan los discursos de arte en el entramado de relaciones que se generan alrededor de las producciones artísticas contemporáneas y su capacidad para generar sentidos en el campo artístico actual. En especial, en el horizonte de las reflexiones de intelectuales latinoamericanos que se ocupan del rol que desempeñan las artes visuales en nuestro medio así como de las funciones que de éstas se esperan y sus consecuencias en el ámbito local.

Funciona en la base de mis interrogaciones el tratamiento de lo que Foucault llamaba el orden de las regularidades discursivas; el sistema que ordena su legalización; su apropiación; el movimiento concreto que operan las unidades de análisis de autor, de comentario y de disciplina en la confección y armazón de otro orden de sentido posible de ser leído. En definitiva, la pretensión de plantear un abordaje para una lectura persistente acerca de cómo operan los textos dando a conocer el entramado del deseo

del hombre, de sus posibilidades de comunicarlo y hacerlo funcionar en el sistema de las instituciones que se destinan para ello y, asimismo, en los métodos que se utilizan para desarrollar tal análisis. (Esa mezcla de crítica y genealogía que magistralmente proponía Foucault).¹

En este caso en especial, la elección del texto de Mellado responde a las expectativas de mis interrogaciones en cuanto el autor presenta una lógica atravesada por la historia y la reflexión estética teórica, y de cómo aparecen en la cotidianeidad de nuestro accionar, casi sin darnos cuenta, los modos de operar del hombre en el campo del arte, cómo son apropiados y cómo son re-utilizados y/o transformados en el tiempo.

Las pretensiones del presente trabajo se inscriben entonces, más bien en el ámbito del contexto de descubrimiento de la investigación historiográfica en que se enmarca el proyecto macro que me involucra y como mencioné al principio, son una primera aproximación. En este caso sólo presenta el primer nivel de análisis posible que mixtura el aporte semántico con las formas operacionales pragmáticas propias del discurso en sí que se analiza. Falta proyectar a ese discurso un ámbito disciplinar más amplio que involucre las tecnologías y técnicas del discurso, su aparición y su uso, en un horizonte temporal y en un espectro de textos mayor.

Acerca del contexto de enunciación en el ejercicio referido:

*[...Lo menciono sin tono peyorativo,
Sino para establecer la necesidad de estudiar las obras
en función de reconstrucciones simbólicas y políticas
que reponen la figura de un artista que,*

más allá del análisis crítico que yo pudiera realizar de su posición de hombre público; más allá,

*incluso, de las malas exposiciones que se pueden montar.] “Malas exposiciones”
Justo Pastor Mellado, 30 de julio de 2007*

El ensayo “Malas exposiciones” se propone como un comentario crítico sobre un evento de artes visuales y su puesta en valor en el mundo del arte contemporáneo local e internacional. En este caso la Exhibición Homenaje de obras de Nemesio Antúnez reconocido en Chile por su producción como artista visual. El texto surge en ocasión de la muestra y está fechado en julio de 2007. Forma parte a su vez de una serie de textos presentados en una compilación que se agrupa en la última publicación del autor en estudio, en formato libro, denominada “Textos de Batalla”, de Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, que salió al medio en abril de 2009.

Plantea de una forma modélica la importancia de las estrategias de diseño de una exhibición de artes visuales como operación de inscripción de un artista y su obra en el medio local, así como las consecuencias esperables de este tipo de acontecimiento en el campo artístico y por ende, su extensión al campo socio cultural en general.

Se analizan en él, algunas de las problemáticas concretas del hacer en el campo de la generación de infraestructuras de gestión en artes visuales, que si bien remiten a la problemática chilena, se pueden identificar en muchas operaciones y estrategias similares abordadas en otros lugares del circuito del arte latinoamericano o escenas como le gusta llamarlas al propio autor en cuestión.

1. Ver como referencia Michel Foucault, “El orden del discurso”. 1970. Traducción de Alberto González Troyano, Tusquets editores, Buenos Aires, 1992.

En su contexto original de publicación es un texto para medios de difusión masiva, prensa escrita y /o soporte informático para medios de Internet. En sentido amplio es un texto histórico literario, por sus cualidades de enunciación y narrativo en cuanto remite a un hecho puntual; en particular en el contexto de publicación es un artículo para prensa que da testimonio de la realidad socio artística del medio santiaguino.

Tiene un marcado acento subjetivo, y el lugar de enunciación del autor es el de una llamada imperativa al posible lector, que se evidencia en el auto reconocimiento de una trayectoria como crítico y al trabajo en el campo del discurso contemporáneo visual de Chile y Latinoamérica.

En relación al contexto histórico- social del autor, su trabajo se puede leer como una propuesta para intervenir en el campo artístico, entendiendo que las acciones que registran los distintos agentes especializados que la generan son una trama de asociaciones entre profesionales que al trabajar en conjunto potencian la necesidad de sentido real que demanda el público del campo artístico al medio social, como así también que el medio social en su conjunto reclama a los profesionales del campo artístico en el presente. Todo ello en el horizonte de indeterminaciones que recalcan en prácticas de gestión y prácticas artísticas que adquieren un aparente sinsentido en el marco de lo que se ha denominado la posmodernidad neoliberal y sus consecuencias.

Ya en 1999, se señalaba acerca de la obra de este crítico, la importancia de su trabajo metodológico y sus planteos de estrategias para recuperar a partir de la dimensión simbólica de ejercicios literarios las fricciones de sentido del campo artístico:

“[Mellado plantea una situación paradigmática respecto de las necesidades de reconsiderar nuestra condición de latinoamericanos en un ámbito proclive a asumir desde el costado periférico al internacionalismo y poco preparado para resolver las nuevas propuestas artísticas en una lógica propia. Analiza entonces, las condiciones de circulación y validación de las obras actuales:... hoy día, una musealidad agredida por la política del espectáculo, una prensa que carece de vigilancia epistemológica, un mercado de galerías que busca a duras penas ingresar a las “primeras ligas”, un coleccionismo incipiente y sobredimensionado, junto a la aparición de la gestión cultural como categoría de intermediación institucional, se disputan en una lucha sorda y no menos sordida el poder de nominación del arte chileno. Hoy día ¿cómo luchar, desde las obras, contra la “fatalidad” de la espectacularización del espacio plástico? Por cierto, afirmando el único espacio editorial y de productividad de obra que diseña las polémicas y sistematiza las problemáticas operacionales del campo plástico; es decir, aquel que, filtrándose por los intersticios que se abren en las fricciones de los agentes antes mencionados, apunta, anota, registra, clasifica y proyecta, las intensidades simbólicas de unas obras que al afirmar el lugar del arte, lo hacen poniendo en escena las propias condiciones de afirmación topográfica.”²

Respecto a la biografía del autor se menciona en la publicación que nos ocupa, que Justo Pastor Mellado nace en Talca en 1949, que su madre ha padecido tuberculosis y por ello se traslada a Talca para parirlo, que vive en distintas ciudades del interior de Chile debido a circunstancias laborales de su familia paterna (su padre fue gremialista activo en los diferentes empleos que desempeñó en Talca, Chiguayante, Concepción, hasta que se desempeña en forma profesional independiente). Se menciona también, un incidente acerca de cómo termina interesándose por temas de arte luego de estudiar en el colegio Francés. Se detalla su paso por el mundo académico donde se interesó

2. Mellado, Justo Pastor. La novela chilena de la autonomía plástica. Catálogo El lugar sin límites, Ministerio de Relaciones Exteriores. Santiago de Chile 1999, En Forcada, María. Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas en Mendoza en los 90. Facultad de Artes y Diseño, UNC. Mendoza. 2006.

primero por obtener una diplomatura de filosofía política y su direccionamiento al hacer discursivo en las artes visuales al regreso a su país donde se instala definitivamente a trabajar en temas vinculados a relaciones entre política y el arte, en especial desde el campo crítico curatorial.

En la cita para tal fin que aparece en el libro, el propio Mellado indica las señas que le interesan se le reconozcan (las mencionadas en el párrafo anterior). Señas relatadas de manera coloquial que dan cuenta de marcas sociales con las que el autor nos invita a tomar posición cuando leemos entre líneas su crítica la impostura del autor intelectual que quiere revertir mediante una estrategia paródica. Seduce la invitación a reflexionar a partir de una ironía latente, propia del autor, cómo son asumidas las cuestiones de arte en el medio intelectual culto; cómo llegamos a los problemas que su práctica nos enfrenta y cómo nos enfrentamos a ellos.”[Mellado, propone afirmar el lugar del arte desde los escritos y desde las obras cuyo plus ponen en cuestión la discusión las condiciones del lugar en que existen. Esta quizás es una posible vía de articulación del sentido en que modernidad y posmodernidad atraviesan nuestro espacio geográfico.]”³

El texto en sí, da cuenta de un caso puntual: la crítica acerca de las decisiones que se toman en relación a la producción y puesta en acto de una exposición como operación dentro del sistema de producción de sentido en el interior del campo artístico actual. Cabe aclarar que el libro en cuestión desde donde se aborda el texto específico presenta una secuencia de textos escritos entre 2006 y 2009 para distintos medios de prensa públicos donde se pueden seguir estas preocupaciones por volver conscientes ciertas operaciones que se realizan en el campo artístico desde la crítica.

La propuesta específica del texto plantea un debate acerca de las estrategias que se despliegan cuando se realiza una exposición, en este caso, el homenaje a un artista local de relevancia internacional. En sí, se desarrolla como un comentario corto que tiene la finalidad de poner al descubierto las acciones y estrategias que se despliegan cuando se pone en valor la obra de un artista que ha logrado un consenso popular. Implica un llamado de atención acerca de cómo se puede tener o no una actitud pedagógica frente al público general y especializado interesado en estas temáticas. Tiene un carácter público, es de ámbito nacional en el momento de su publicación original, aunque internacional en tanto es reeditado en una compilación de textos publicada en formato libro en 2009.

“[... en vez de asistir a una inauguración prefiero que me hagan el relato, pero sobre todo ver las fotos en las páginas sociales. Es muy importante ver junto a quien aparecen quienes se ponen para la foto.....Prefiero leer la crítica, solo por el valor de comparar las omisiones y las sobredimensiones descriptivas.]”

Tres dimensiones de análisis se formulan en este formato que podríamos llamar, textos para “exhibición de obras”. O sea textos en donde se pretende enmarcar una operación de visibilidad pública como es una muestra de obras de un artista reconocido y por ende de potenciación de sentido para el evento que se gestiona:

-1º dimensión la crítica a la crítica periodística, y con ello la precisión de las propias ideas del autor en relación al tipo de análisis que le interesa cuando escribe un texto. En esta parte induce a interrogarnos acerca de la simplicidad con que se manejan

3. Forcada, María. Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas en Mendoza en los 90. Facultad de Artes y Diseño, UNC. Mendoza. 2006

los discursos de los medios de prensa cuando interpretan los discursos del medio profesional intelectualizado. Propone de manera sencilla una comparación acerca del sentido que adquiere en el comentario del crítico especializado una terminología que luego es traducida, reinterpretada desde una óptica simplista. *Ejemplo Cita del texto en cuestión* “[...No he dicho que en algunos cuadros se deja ver “una sensibilidad de familia pobre interesada en las artes populares”, sino algo mucho más sencillo: que uno de los atributos de la obra de Nemesio Antúnez fue la de vincular arte contemporáneo y artes populares.]”

2º dimensión - La crítica a las estrategias curatoriales desarrolladas para la presentación de la muestra, y con ello el develamiento acerca de ciertos errores frecuentes que se realizan desde la gestión de infraestructura curatorial /y de exhibición que dan por resultado el desprestigio de los servicios que podrían prestar la alianza de profesionales que deben intervenir en un hecho de tal magnitud.

Si bien la prosa es directa e imperativa en cuanto a la denuncia de estas acciones, sirve también como acicate para que el lector pueda comprender cuales serían los rendimientos óptimos de unas acciones bien realizadas en este terreno. En especial pone de relieve la necesaria cooperación entre profesionales de distintas disciplinas: llámese: curadores , en tanto directores de producción de selección de estrategias de exhibición, historiadores del Arte, en tanto su hacer documental, su experticia y sus criterios disciplinares , expógrafos y montadores, en tanto encargados del aspecto comunicacional visual concreto de la muestra en cuestión y su necesario aporte en la conformación de un acontecimiento que realmente opere de forma efectiva en la pretendida puesta en valor del artista en el medio. *Ejemplo Cita del texto en cuestión:* [...No hago un juicio sobre como lo hizo ni cuáles fueron sus deudas; sólo afirmo que esa relación es absolutamente rescatable y señala una recuperación del formalismo implícito de las artes primarias.] [...No es efectivo que de Nemesio Antúnez se haya dejado de hablar o que haya dejado de estar presente. Si hay algo que tienen su memoria plástica, es que se construyó como un “culto” en el seno de un público de arte muy específico que valora su obra, más que su rol de hombre público como difusor del arte contemporáneo.]

3º dimensión y como contrapartida la propuesta acerca de cómo tener en cuenta algunas estrategias que operen con efectividad en el trasfondo en el campo artístico, con un estilo didáctico concreto. Ejemplo Cita del texto en cuestión: [...La obra de un artista posee altos y bajos; no se presenta de un modo homogéneo; los problemas que aborda no son todos de la misma densidad formal las relaciones que se establecen con otros artistas, en momentos específicos, son también desiguales; etc. Todo eso hay que tenerlo en cuenta cuando se proyecta una exposición.]

En definitiva en este artículo el autor presenta algunas características de lo que se ha dado en llamar en otros ámbitos las nuevas narrativas contemporáneas, identificadas en este caso por una nueva concepción del lenguaje donde aparece un narrador protagonista; este cambio del punto de vista de los acontecimientos narrados provoca una nueva y particular visión de los hechos al ser relatados desde la persona que los está viviendo y no desde afuera y un cambio de actitud respecto del modelo de lector y de su literatura. Por otro lado la presencia de elementos humorísticos e irónicos establecen una relación particular con el lector, pues aparece la necesidad de compartir códigos que no pertenecen a todos pero que son vitales para la comprensión de la obra.

Finalmente:

Para W. Benjamín el presente es el tiempo de la constante posibilidad revolucionaria. No el presente empírico. Por eso hace una crítica a los que se acostumbran a trabajar desde el mundo intelectual considerando el pasado como una causa que hoy se materializa en el presente pero desde una distancia burguesa, que no cambia ni modifica nada. Una especie de terapia que los despertara de cierta impotencia para recuperar la fuerza necesaria para la revolución, ejercicio escolar del pensamiento dialéctico. Cuanto el cuerpo debe dejarse permear por el sueño para poder actuar, siempre pensando el sueño como ilusión fantástica y a la vez deseo utópico.

Este escrito planteaba describir un ejemplo de cómo armar un dispositivo que permita mostrar las prácticas de artistas visuales en un formato de espacio discursivo que active ese deseo utópico. Otro al dado, ya que el modo cómo se heredan los objetos culturales no puede ser indiferente. Así como no puede ser indiferente el modo cómo son leídos los textos y en qué contexto se reeditan, en qué programa de actividades se publican, de qué modo dan cuenta en su formato de las mediaciones a que el contenido es sujetado para ser visible o accesible al público. Invitando a una reflexión sobre los nuevos sentidos de lo social y la cuestión cultural que de por sí las obras visuales promueven. ¿Cómo se haría esto? En el ejemplo brindado, recreando historias, documentando la singularidad de sus prácticas, armando un fondo de memoria que en el tiempo recree un relato y una memoria del arte local contemporáneo y sus vicisitudes, es decir estableciendo un puente narrativo que dé cuenta de las relaciones de intercambios de todo tipo que las obras y sus autores producen. Forcada, María, agosto de 2010.

El artículo en cuestión “MALAS Exposiciones” se encuentra en: Mellado, J. (2009), *Textos de Batalla*. Chile: Ediciones Metales Pesados.

Bibliografía:

Alarcos, E. y otros. (1977): *El comentario de texto*, Madrid: Castalia,

Foucault, M. (1992): *El orden del discurso*. 1970. Traducción de Alberto González Troyano, Buenos Aires: Tusquets editores.

Forcada, M. (2006). *Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas en Mendoza en los 90*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, UNC.

Mellado, J. (2009). *Textos de Batalla*. Chile: Ediciones Metales Pesados.

María Forcada

Artista visual. Expone desde 1987 a la fecha. Magíster en Arte Latinoamericano. Docente investigadora de la UNCuyo. Profesora Titular Exclusiva ordinaria Dibujo I carreras de artes visuales, Facultad de Artes y Diseño. Actualmente dirige proyecto de investigación: “Las artes visuales mendocinas estudio del comportamiento estético de artistas del medio, 2 etapa”, que pertenece al programa de Investigación + Desarrollo aprobado por Sectyp: “Arte y cultura en Mendoza, construcciones identitarias en las prácticas y discursos locales”. Es presidenta de la Asoc. Visual objeto-a, dedicada a la difusión del arte contemporáneo local.

Cecilia Almeida Salles

Archivos contemporáneos

Frente a los permanentes desafíos que el arte contemporáneo ofrece al crítico, este artículo propone discutir la complejidad que han adquirido los archivos en estas últimas décadas. A partir de la diversidad de obras, el mapeo de algunos campos de acción de archivos amplían el potencial de almacenamiento de registros de proceso, tendiendo a la disolución de fronteras entre lo público y lo privado; expanden y dan movilidad al espacio expositivo y curatorial; y ofrecen un campo de experimentación artística, cuyo potencial está en plena exploración.

Contemporary archives

Given the continuing challenges that contemporary art poses for the critic, this paper aims at discussing the complexity that archives acquired in the last decades. From a great variety of works, we will try to figure out some artistic procedures that involve archives, that increase the potentiality of storage of documents of process, eliminating borders between public and private; expand and provide mobility to the curatorial and exhibition space; and offer a field of artistic experimentation, whose potential is still being exploited.

El arte contemporáneo instala desafíos cambiantes para la crítica de arte que pueden, en muchos casos, revelar una falencia en sus modos de análisis. La seguridad que dan las clasificaciones y enfoques conocidos actúan como formas teóricas que rechazan todo lo que ellas no abarcan. Al asumir una postura que privilegia la obra, la crítica necesita crear permanentemente nuevas herramientas capaces de comprender las provocaciones del arte. El foco de este artículo apunta a uno de esos campos de experimentación artística que se viene mostrando de manera incitante, exigiendo posturas críticas nuevas. Se trata de la tentativa de reflexionar sobre la complejidad que adquieren los archivos en estas últimas décadas.

Archivos, documentos y registros aparecen de manera bastante recurrente en la investigación de aquéllos que se dedican a la crítica con el propósito de comprender los procesos de creación, o sea, la crítica de proceso, que ofrece un abordaje para el arte a partir de sus procedimientos constructivos.

Los documentos de los procesos de creación (bocetos, anotaciones, registros audiovisuales, etc.), son considerados como registros materiales e índices del proceso creativo. Son registros temporales de las construcciones artísticas, con forma de archivos de creación.

Guiados por la noción de registro, encontramos dos grandes constantes de esos documentos que acompañan el movimiento de producción de obras. Son características comunes a los procesos con diferentes formas. En términos generales, esos documentos desempeñan, a lo largo del proceso, la función de *almacenamiento y experimentación*.

El artista encuentra diversos medios de almacenar información, los cuales actúan como auxiliares en el proceso de concreción de la obra; nutren al artista y a la obra en creación. El almacenamiento se da en forma de anotaciones, diarios, correspondencia, etc. El acto de armarse de provisiones es general, está presente en los documentos de proceso; sin embargo, lo que se guarda y el modo de registrarlo varía de un proceso a otro, incluso en un mismo artista.

Otra de las funciones de los documentos de proceso es la de registro de experimentación, revelando la naturaleza inductiva de la creación. En el momento de concreción de la obra, se formulan y ponen a prueba hipótesis de naturaleza diversa. Son documentos privados responsables por el desarrollo de la obra. Son posibilidades de obra. Desde esta perspectiva, son registros de experimentación presentes siempre en el acto creativo, encontrados en borradores, estudios, croquis, plantas, esbozos, guiones, maquetas, copias, proyectos, ensayos, contratos, story-boards. Lo singular de la experimentación surge de los principios que direccionan las opciones.

Entre tanto, no se puede generalizar en cuanto a la existencia y el uso de diferentes soportes materiales en los diversos procesos creativos, ni en la utilización de esos documentos en un determinado artista. Hay variaciones entre un artista y otro y de un proceso y otro. Somos conscientes de que, con los documentos aquí mencionados no agotamos las posibilidades de soportes de archivos de creación, ya que ofrecemos una visión general, a partir de la cual deben trabajarse las peculiaridades o la individualidad de cada artista caso por caso.

Al abordar la diversidad de concreciones de esos vestigios, entramos en un punto siempre cuestionado en el terreno de la creación: los documentos y las nuevas tecnologías. Se ha observado que muchos artistas encuentran en la computadora un medio facilitador de su proceso y no siempre en detrimento de otros soportes ya utilizados, sino ampliando la utilidad de los registros analógicos.

Incluso están los procesos creativos de obras cuya materia prima se basa en las nuevas tecnologías. En estos casos el crítico se va a enfrentar con archivos de imágenes fijas, imágenes en movimiento, sonidos o incluso *back-ups* de ideas para desarrollar o formas en construcción. Las nuevas tecnologías, desde esta perspectiva, no actúan en detrimento de los registros analógicos, sino que contribuyen a aumentar su diversidad.

Convivir con esta diversidad de soportes de registro no es característica de la contemporaneidad. Para los interesados en el proceso creativo de Augusto Rodin, por ejemplo, es muy interesante apreciar su relación con la fotografía como registro de esculturas en proceso de producción. Además de funcionar como registro visual de un proceso, iban acompañadas de anotaciones, indicando futuras acciones en obras futuras. Son documentos fotográficos que forman parte de su experimentación escultórica.

Hay una gran diversidad de registros audiovisuales realizados por los artistas o encargados a especialistas, que son intentos de luchar con lo efímero, en el teatro, la danza o la performance, especialmente en los grupos que trabajan con la improvisación. El registro de esos embriones de creación en potencia parece ser un medio de preservar la fugacidad del efecto causado por esas experimentaciones. Es claro que las filmadoras digitales, ágiles, livianas y no muy caras, facilitan bastante esa forma de registro; tal vez sean, incluso, responsables del considerable aumento de su uso para esos fines. Más de una vez vemos que los nuevos medios amplían la diversidad de archivos de creación

Esos registros pueden darse de forma mixta, preservando operaciones de almacenamiento y experimentación. En cuanto al foco de este artículo, es importante destacar que esos documentos son privados y proporcionan al crítico información diversa sobre la creación, iluminando los diferentes momentos del proceso. Son archivos personales que preservan documentos que posibilitan la construcción de obras.

Sin embargo, no podemos restringir nuestra discusión sobre esos archivos a su materialidad analógica o digital. Los deseos, intereses y pasiones, o sea, aquéllos que parecen ser principios direccionadores que movilizan al artista en la construcción de sus obras, pueden pertenecer a “archivos internos” que aparecen, por ejemplo, en sus tomas de decisiones.

Es en ese ambiente creativo que observamos uno de los modos de desarrollo del pensamiento¹: matrices generadoras. Según lo estamos presentando aquí, matrices serían un tipo de almacenamiento no necesariamente físico: algunos datos que constituyen esas matrices se encuentran en las anotaciones, otros forman parte de las reflexiones del artista.

En el acompañamiento de los diferentes modos de desarrollo del pensamiento en creación, observamos cruzamientos de matrices, que podrían ser definidos como formas de almacenamiento de datos. El poder generativo de esas matrices está exactamente en las operaciones de combinación. Puede observarse el entrecruzamiento de matrices en ese espacio de interacciones entre lo que el artista quiere para su obra (tendencia específica de la obra en construcción) y las elecciones de procedimientos en el proceso de construcción. No es el único ejemplo posible, y al mismo tiempo, las combinaciones de esas matrices no están limitadas a un determinado proceso de un artista. Podemos hablar de las singularidades procesuales de acuerdo a la naturaleza de los datos de las matrices.

Los libros del artista plástico brasileño Daniel Senise, por ejemplo, registran su necesidad de escapar de la repetición de recursos pictóricos conocidos, o sea, huir de procedimientos que se vuelven burocráticos. En algunos casos estas reflexiones, que

1. Ver Salles, C. *Redes de creación: construcción de la obra de arte*. Traducción Cristina Bañeros. Mendoza, 2011.

actúan como indicaciones generales para todo su proceso y no sólo para una obra en particular, están asociadas a la acción. A partir de una obra de Alan Devis, Senise habla del peligro de lo “burocrático” y hace una reflexión sobre una tela suya en proceso de creación: “El último cuadro que pinté en Río escapa (un poco) del proceso de calco”. Explica a continuación aspectos técnicos de su nuevo trabajo que considera un poco apartado de lo que venía haciendo.

En este caso se da la combinación de un principio general y la aplicación a casos particulares. La necesidad de evitar procedimientos conocidos y la búsqueda de nuevos recursos frente a la tela. Se conectan el proyecto poético y la elección de recursos, generando obras que intentan no utilizar combinaciones de procedimientos conocidos.

El cineasta brasileño Kilo Goifman² explica que su documental *Teresa*, en el que hace una reflexión sobre la vida carcelaria, optó por la manipulación de la imagen -por medio de la edición excesiva- para evidenciar claramente que se trata de una representación. Una manera documental de pensar y de relacionarse con el público determina la elección de un recurso específico en el tratamiento de las imágenes.

Pensando incluso en los cruzamientos de archivos, no se puede dejar de mencionar el trabajo de VJs y DJs, que es el resultado de juegos combinatorios de archivos de imágenes y sonidos. Esos procedimientos involucran la construcción de bancos de datos con materiales que esos artistas manipulan en sus espectáculos en vivo.

Para comprender muchos de los desdoblamientos de archivos de arte en la contemporaneidad no podemos, por lo tanto, limitarnos a los documentos que pertenecen al pasado de las obras. Hay propuestas artísticas que hacen obra del proceso, siendo los documentos sus materias primas. Hay también obras procesuales que acontecen en la continuidad de la red en permanente construcción, lo cual habla de un proceso particular e íntimo. Cada momento o versión de una obra puede ser visto de manera aislada, pero visto así se pierde algo que la naturaleza de la obra exige. Son obras que nos ubican, de algún modo, frente a la estética de lo inacabado; nos incitan al conocimiento y consecuente acompañamiento crítico de esas mutaciones. En el caso del arte en medios digitales, en el que la constante actualización o alteración es propiedad intrínseca a su materialidad, incluye alteraciones no sólo del autor sino de los llamados interactores.

En ese contexto, el crítico se enfrenta a proyectos artísticos, en los cuales las cuestiones relativas a los archivos se vuelven más complejas. Una obra que es ejemplo evidente de esto es el *Atlas* de Gerhard Richter. La presentación de una publicación en forma de libro, del 2007, afirma que se trata de “una publicación monumental que mapea las ideas, procesos, vida y tiempo de uno de los más famosos pintores de fines del siglo XX”. *Atlas* es un organismo que se desarrolla y cambia a lo largo del tiempo, compuesto de fotografías, dibujos, collages y bocetos que él viene coleccionando desde 1962. Un vasto archivo en proceso.

Fotos de orígenes diversos organizadas en sub-archivos dentro de un archivo, fechados y clasificados como: álbum de fotos, fotos de libros, periódico, paisajes, campos de color, noche, árboles, borradores, holocausto, layout para el libro *War Cut*, *Sils María*, collages entre muchos otros. No hay lista que dé cuenta de la diversidad.

En cuanto a sus procedimientos de creación, según comenta Helmut Friedel en la introducción de la publicación de 2007, muchas de sus pinturas se generan a partir de fotografías de familias y amigos, no siempre tomadas por él. Reaparecen en una paleta luminosa y monocromática, resultando en un punto ambiguo entre pintura histórica

2. Testimonio del curso “Creación de Imagen y Sonido en Medios Electrónicos”, en el Senac-SP, junio de 2005.

y documental. Muchas reflexiones que preceden al trabajo de pintura de Richter, encuentran un modo de expresión en fotografías, borradores, planos y collages, que aparecen en *Atlas*. Refleja datos biográficos, artísticos e históricos. Incluye discusiones sobre la percepción, la memoria, el coleccionismo, la apropiación, la interacción con la historia del arte.

Benjamín H.D. Buchloh (2006), en el texto “Gerhard Richter’s Atlas: the anomic archive” destaca claramente, ya desde el título, la ausencia de reglas de organización, haciendo referencia a una desorganización.

Tal vez, desde el punto de vista crítico sea mejor comprender la organización propuesta por el artista aunque esté lejos de lo que el crítico considere ordenado, desde una visión externa a la obra.

Otra cuestión interesante en *Atlas* es el modo como se relaciona con el público. Están las publicaciones impresas y diversas exposiciones que, en diversos momentos, han provocado nuevas inserciones. Hay un sitio, hábitat natural para un proyecto como éste, que presenta “la abarcadora colección *Atlas*: clippings periodísticos, fotos y borradores que son la fuente de muchos de los trabajos de Richter”. Como puede verse, he destacado la función de este proyecto, expuesto y publicado en diferentes formas, en el proceso de Richter como pintor.

<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>

Estamos, pues, frente a archivos en permanente expansión, tomados como una especie de cuadernos de artista, que resguardan el acopio de cosas que le interesan; tienen un sitio y son también expuestos y publicados. Archivos aparentemente privados, se vuelven públicos y pueden seguirse en su desarrollo. Almacenamiento, por su posibilidad de resguardar un potencial de exploración para futuras obras, registros de procesos (como borradores) pero públicos. Provisión y exposición no se diferencian.

Se trata de un proyecto en red, en permanente movilidad, que se conoce cuando se establecen las conexiones entre imágenes, archivos y modalidades de exposición. La obra es proceso.

En general se puede decir que el artista hace provisiones: recoge, junta y acumula lo que le parece necesario. Son registros verbales, visuales o sonoros de apropiación del mundo, o anotaciones en la forma más accesible en un momento dado.

El artista tiene modos singulares de aproximarse al mundo a su alrededor. Los cuadernos de anotaciones guardan, muchas veces, las selecciones hechas por la percepción, o sea, el modo cómo el artista aprehende y se apropia de la realidad que lo circunda.

Otro ejemplo interesante de exploración de archivos se da en el artista brasileño Juraci Dórea. Carolina Lobo explica uno de sus proyectos: “proyectado inicialmente para ser vivenciadas en la selva -esculturas en madera y cuero instaladas allá- *Terra* llamó la atención de los críticos, justamente por cambiar el circuito tradicional de la obra de arte, apartándose de los lugares previstos y previsibles. Era costumbre de su creador registrar cada etapa en diversos medios: fotos, videos, grabaciones de audio y anotaciones en un diario. Este registro ganó status de obra al transformarse en libros y exposiciones en museos y bienales. Un proyecto que nació para vivir en lugares inusitados ganó el mundo a través de su documentación” (Lobo, 2011).

Las obras de otra artista brasileña, Elida Tessler, ofrecen un campo interesante para pensar los archivos desde otra perspectiva: como procedimiento plástico. Su significativa interacción con la literatura la llevan a coleccionar palabras a partir de dispositivos autoimpuestos. Realiza listas que forman archivos personales que adquieren calidad plástica a partir de los recursos expositivos. Cuando digo significativa, me refiero al

peso que tiene para la artista el sentido de las palabras. Ese modo de Elida de apropiarse de los archivos de palabras para cada proyecto queda claro en *Tubos de ensayo*, *Dubling* y *¿Usted me da su palabra?* En este último, se incorpora la dimensión temporal al proyecto: un archivo de palabras, inscriptas en broches de ropa en varas que van aumentando a medida que nuevas palabras son “dadas” a la artista. Igual que el *Atlas* de Richter, es un archivo en proceso.

Traigo también a esta discusión la obra *El tiempo no recuperado* del brasileño Lucas Bambozzi que, de acuerdo a los datos tomados de su sitio, es “el resultado de una búsqueda de imágenes videográficas en un archivo personal transpuestas a formatos de narrativa no-lineal e interactiva. El artista partió de su acervo de imágenes en video, formado a lo largo de aproximadamente quince años, registrados con diversos propósitos y en soportes y medios diferentes, algunos ya obsoletos.

<http://www.lucasbambozzi.net/>

El resultado es una videoinstalación con cinco proyectores, en formato DVD ROM web que, a partir de un proceso de selección de procedimientos de edición y tratamiento de imágenes, permite “nuevos sentidos y configuraciones de imágenes existentes, rescatando vestigios de los propósitos originales que motivaron la captación de esas imágenes”.

En 2008 hice una curaduría en el Itaú Cultural en San Pablo (Brasil) que incluía la construcción del blog *Redes de creación*. A partir de esa experiencia, se discutirían algunos de los desafíos que propone el espacio virtual, los blogs y sitios, en relación al tema de archivos.

<http://www.redesdecreacion.org.br/>

Están los blogs, flickers y sitios de artistas que se transforman en exposiciones permanentes con curaduría propia. En esos espacios se encuentran las obras de los artistas a lo largo del tiempo; muchas veces mostrando las obras más recientes o las que interesan al artista en un determinado momento. La movilidad virtual vuelve ágil al espacio expositivo.

Esos mismos sitios ayudan a investigadores, críticos y curadores, en la medida que ofrecen un panorama de la obra del artista. Al mismo tiempo, como en el caso del blog del Itaú Cultural se da el aprovechamiento de archivos virtuales ya existentes, con la posibilidad de generar exposiciones virtuales en permanente expansión.

El blog del artista luso-brasileño Artur Barrio tiene, además de obras, textos y proyectos. Se trata de algo bastante corriente: la interacción de obras y proceso de creación (bajo la forma de archivos de documentos).

<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>

Esto nos lleva a otros archivos virtuales bastante numerosos que registran procesos de creación, en sus más diversas manifestaciones. Se trata de más de un desdoblamiento de archivo que dialoga con la creación. Podemos destacar sitios de filmes o de álbumes musicales. Los del cineasta Fernando Meirelles mantienen un diario durante todo el proceso de producción de su película *Blindness*, que también está en el espacio virtual.

<http://blogdeblindness.blogspot.com/>

Hay casos en que permanecen en el aire mientras la obra no es publicada, como el de un disco de Caetano Veloso, *Obra in progress*, sitio en el que el internauta podía acompañar las composiciones, arreglos e ideas del artista.

Están incluso los sitios con documentos de procesos de creación como el completísimo archivo de las cartas de Van Gogh, con un gran potencial de estudios.

<http://www.vggallery.com/letters/main.htm>

Los cuadernos de anotaciones, a la vez, ganan otro status en los archivos de You Tube. En la búsqueda de cuadernos moleskin de notas o sketchbooks, hay una gran diversidad de artistas que muestran sus propios documentos.

Estuvo en el aire por algún tiempo un blog de un grupo de fotógrafos brasileños que asumían la creación como red de interacciones. El proyecto reunió artistas e investigadores para discutir el desarrollo de tres ensayos fotográficos, cuyo recorrido de construcción fue, por un tiempo, un archivo virtual al cual tenían acceso quienes lo desearan y podían participar del debate.

Hay también todo un potencial en You Tube con muchos archivos que son making of´s como el del proceso de creación de la escultura *Beam Drop* del artista norteamericano Chris Burden en el Instituto Inhotim en Minas Gerais, Brasil, en 2008.

Está también el relato posterior del diseñador responsable del proceso de creación de la identidad visual de la 29ª Bienal de Arte de San Pablo, que muestra los registros del proceso.

Internet también abre espacio para el almacenamiento de obras que acontecen a lo largo de un determinado tiempo. Para citar algunos ejemplos, están las obras de la artista japonesa Sachiko Kodama, en colaboración con Yasushi Miyajima y la del belga Francis Alÿs que vive y trabaja en México.

S. Kodama, cuya obra se encuentra en el campo de interrelación arte y ciencia, en *Marpho Towers*, trabaja con electroimanes y hierro fundido. El desarrollo de sus “esculturas” está relacionado con parámetros de la música, generando obras cuya materia prima son formas que se transforman.

<http://www.kodama.hc.uec.ac.jp/spiral/>

La obra *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs es una propuesta de trabajo en equipo para trasladar una duna de arena, que contó con la participación de aproximadamente quinientas personas de la ciudad de Lima.

<http://vimeo.com/14129166>

Traigo un sitio más, *Botaniq*, que se define como un archivo de experiencias de arte multimedial, Internet, espacio de movilidad e interacción, ofrece una comunidad que intenta compilar y construir un archivo de diarios personales, a partir de la experiencia del interactivo, normalmente desconocida, con los trabajos del arte multimedial. Según los organizadores de *Botaniq*, “la experiencia artística se vuelve obra de arte. Es un archivo de experiencias de testimonios desconocidos de un momento único, con la forma de diarios personales, producto de una realidad política, cultural y estética. Una manera de preservar el arte por medio de nuestras experiencias e interacciones: ser capaz de mirar una obra de arte más allá de su materialidad, como un artefacto que cuenta historias de un momento cultural, una jornada única, particular e irrepetible”.

Por un lado *Botaniq* propone un espacio de preservación de la interacción del arte multimedial; por el otro, museólogos y conservadores que trabajan el arte contemporáneo y se enfrentan a la ausencia de parámetros para evaluar sus modos de acción, apuntan hacia la relevancia de los testimonios de los artistas y la preservación de sus archivos personales.

<http://botaniq.org/>

Frente a este mapeo, todavía embrionario, vamos comprendiendo un poco mejor los archivos del arte contemporáneo. Queda claro que con su gran potencial de almacenamiento, amplía el espacio de acción de los registros de proceso, en la dilución de fronteras entre público y privado. Por otro lado, expande y da movilidad al espacio

expositivo y curatorial. Al mismo tiempo, brinda un campo de experimentación artística, cuyo potencial está en plena exploración.

Bibliografía

Buxhloh, Benjamín H.D. *Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive*. In Merewether, Charles (ed.) *Archive*. London/Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

Friedel, Helmut (ed.) *Gerhard Richter Atlas*. New Cork: D.A.P/Distributed Art Publishers, 2007.

Lobo, Carolina C. *Comunicación y memoria en las redes de creación de Juraci Dórea*. Disertación de maestría. Pontificia Universidad Católica de San Pablo, 2011.

Cecilia Almeida Salles

Profesor de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Coordinador del Grupo de Estudio en el proceso de la creación. Autor de libros *Gesto Inacabado: proceso de criação artística* (1998), *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006) e *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010).

Verónica Cremaschi

Algunas consideraciones sobre la fuentes teóricas de la arquitectura neocolonial

El presente trabajo indaga acerca de las problemáticas teóricas que implica la aplicación de categorías foráneas en el estudio del estilo neocolonial en arquitectura, para esto revisa algunas de las posturas de distintos autores frente a esta corriente estilística y propone retomar los textos epocales para su mejor interpretación.

Es así cómo, en primer lugar, se analizan distintos posicionamientos tradicionales, herederos de la influencia del Movimiento Moderno Internacional, que han atribuido al estilo ciertas actitudes románticas y conservadoras.

En segundo lugar, este trabajo propone repensar la complejidad y particularidades del estilo a partir del análisis de textos aparecidos en la prensa de la provincia de Mendoza.

“Neocolonial Architecture: Certain Consideration on Theoretical Resources”

The present paper explores the theoretical problems that arise from the application of foreign categories to the study of the Neocolonial architectural style. To this end this paper reviews some of the positions adopted by different authors toward this stylistic current, and proposes a review of contemporary texts to enhance the interpretation of this architectural phenomenon.

Firstly I analyze several frequent perspectives that were influenced by the International Modern Movement, which attributed the Neocolonial style certain romantic and conservative features. Secondly I propose a reinterpretation of the complexity and singularities of this style through an analysis of texts published in the Mendoza province’s press.

Introducción:

El presente artículo intenta problematizar y repensar el estilo arquitectónico neocolonial a partir de una nueva visión que lo considere dentro de la problemática de lo latinoamericano.

Tratar temas de nuestra región presenta diversos problemas debido a que, tradicionalmente, han existido teorías que han observado lo latinoamericano como subsidiario de lo europeo, intentando explicarlo desde categorías ajenas y valorándolo desde parámetros importados.

Si bien concordamos con Mato en que Latinoamérica “*no constituye una entidad ‘natural’ sino una idea; una idea histórica, complicada y conflictiva, que esconde múltiples diversidades y exclusiones*” [...] (Mato 2001:14), es valioso considerar esta región como un conjunto al momento de generar teorías que “hagan frente” a otros sistemas de pensamiento que han tratado de imponerse.

El estilo neocolonial, como otras expresiones de la cultura latinoamericana, ha sido atacado desde varios flancos. Pese a ello, en este trabajo se lo considera trascendente no sólo como propuesta formal, sino también porque fue la primera búsqueda de una expresión propia en arquitectura que tuvo repercusión continental.

Generalmente, al mencionado estilo se lo ha asociado con una actitud nostálgica, conservadora, católica, retrógrada, etc. Estas visiones compartidas han sido heredadas de una historiografía deudora de las ideas eurocéntricas que han mirado con recelo todo lo que fue distinto a los paradigmas propugnados por el Movimiento Moderno europeo (Lozoya, 2007). Este Movimiento divulgó, en las década de 1940, que la única posibilidad de modernidad estética era racionalista.

Siguiendo esta línea, la historiografía ha observado al Neocolonial como un preámbulo al Movimiento Moderno (Segre, 1994:95; Donoso Vallejo y Ortiz Crespo, 1994:182; Tejeira Davis, 1994:116), es decir, una antesala preparatoria para la tendencia racionalista conocida como Estilo Internacional, difundida a través del CIAM (1928). En este sentido, es valorado por su actitud rupturista, aunque “templada”, frente a los eclecticismos que se estaban desarrollando por entonces en los países latinoamericanos. Así es como se considera valioso no a causa de sus búsquedas específicas, sino porque es una etapa preparatoria, un tiempo intermedio entre las tendencias conservadoras académicas y la verdadera innovación racionalista. Por ello es que, a partir del segundo cuarto del siglo XX, comenzó a ser considerado como proto-moderno, modernismo, eclecticismo y hasta anti-moderno (Lozoya, 2008:57).

Es a causa de la implantación de las ideas racionalistas como única opción modernista que para algunos autores (Caraballo Perici, 1994:129; Ferrari, 1994:173; Tellez, 1994:26; Manrique, 1994:39), fue vencido por la arquitectura universalista y funcional del Estilo Internacional. Para estos autores, a partir de los años cuarenta la tradición perdió la batalla frente a la modernidad *ahistórica* y las líneas *tradicionalistas* pasaron a ser consideradas, en las teorías e historias de la arquitectura, como parte del eclecticismo. (Lozoya 2008:58- 59).

Estas características comunes que se encuentran en la historiografía contemporánea y que descalifican al estilo, deben ser revisadas con el fin de concebir una nueva mirada que contribuya a contemplar matices de un momento arquitectónico (principio del siglo XX) repleto de discusiones y tensiones sobre el tema de lo moderno y lo identitario. Momento en el que los conceptos de nacionalismo-vanguardia, racionalismo-regionalismo, tradición-progreso no fueron tan taxativos y estancos como las historias han pretendido simplificarlos, sino que fueron inestables, parciales y cambiantes, sobre todo en los países latinoamericanos, receptores de influencias externas.

Es por ello que este artículo presenta una alternativa de revisión de las fuentes relacionadas al estilo neocolonial con el objetivo de propiciar una valoración a partir de comprenderlo como una expresión modernista diferente a la europea. Este modernismo local presenta características propias que se evidencian a través de los artículos de la prensa local.

Metodología:

La arquitectura es un producto social intersubjetivamente construido, producido en una época, pero cuyas repercusiones materiales se encuentran conformando las ciudades (y las ideas) que vivenciamos en la actualidad. Además de elaborar elementos materiales, obras, en torno a la arquitectura existe un mundo de ideas que han quedado plasmadas en textos escritos.

Es por ello que este trabajo se basa en el rastillaje sistemático de artículos sobre arquitectura aparecidos en distintas publicaciones periódicas de la provincia. A partir de este corpus, revisaremos algunos textos que evidencian la complejidad y particularidades acerca de las ideas sobre el neocolonial de inicios del siglo XX en Mendoza.

La propuesta para acceder a las ideas escritas que se utiliza en este trabajo es la de la Hermenéutica, entendida como plantea Dilthey [...] *“en sentido amplio como la comprensión del pasado y en sentido estricto como interpretación de los documentos”* (Dilthey en Arpini, 2003:21). La palabra hermenéutica proviene del griego *“hermeneuein”* que significa *expresar, explicar, interpretar y traducir* (Muñiz Rodríguez, 1989:57).

Mediante el análisis de los artículos sobre el neocolonial se pretende desmitificar algunas de las ideas que remiten a la *“anti-modernidad”* del estilo, que han sido construidas por la historiografía y aplicadas al caso particular provincial (Schmidt 2006).

Resultados:

La hermenéutica antes descripta se ha aplicado a la casuística de Mendoza. Esta provincia no poseía fuentes especializadas en arquitectura por lo que se han analizado revistas culturales y diarios de la época.

Los ejemplos arquitectónicos neocoloniales aparecieron en la región a mediados de 1920: esta tardía manifestación se debe a que el estilo surgió en la provincia a partir de la influencia de Buenos Aires, más precisamente fue importado por el arquitecto Raúl J. Álvarez, **quién había participado activamente en el grupo que le dio nacimiento en la capital.**

A través de los textos lingüísticos, se puede observar una relación particular con el pasado arquitectónico que afectó a la elección de los repertorios formales del estilo neocolonial. Esta situación se debería a la particular historia de la provincia que se vio alterada cuando, en 1861, ocurrió un movimiento sísmico que la destruyó casi completamente. Para entonces, el país se encontraba en un período de organización nacional que propició la intención de eliminar, de la representación de ciudad, el pasado colonial pre-terremoto (Ponte, 2007:62). La refundación de Mendoza en su actual emplazamiento implicó una actitud de ruptura con el pasado colonial. (Ibíd.:374).

Este desastre natural significó una bisagra en la historia provincial y condicionó la relación de los mendocinos con su pasado histórico. Los textos de *“La Quincena Social”* evidencian esta situación:

[...] *“En el contorno de Guaymallén, las vides reían sobre los recuerdos trágicos. ¿Y el terremoto? ¿Y el cólera? Dionysos mismo reía sobre los recuerdos trágicos. Dionysos sacudía sus rizos y decía:*

“-¡No me acuerdo de nada!”

“Entonces hube de sentir profunda la fe segurísima en la patria. Las únicas verdades argentinas, las más vitales y permanentes- bien lo proclamaba la reedificada y otra vez emprendedora Mendoza-, son la resurrección y el camino adelante” [...] (Capdevilla, 1935: s/p)

A partir de este fragmento se percibe la relación conflictiva con el pasado. Dionisos, que encarna la actividad vitivinícola, el progreso y la industria moderna, se ríe y no recuerda “nada” del pasado signado por la desgracia. Analizando esta afirmación tan contundente se intuye que el neocolonial que, como su nombre lo indica rescata elementos arquitectónicos del pasado, en Mendoza, no fue relacionado con este pasado catastrófico, sino que fue entendido como una propuesta de arquitectura moderna y progresista.

Esta categorización, que al principio resulta forzada y extraña, por estar nuestras maneras de percibir la arquitectura tan signadas por modelos europeos, se comprende mejor si se considera que si en Europa la modernidad estuvo reñida con la historia y el pasado, condición para que se implantara como modelo global, hubo en países como la Argentina una lectura y recuperación imaginaria de una cultura que habría sido afectada por la inmigración y la urbanización (Sarlo, 1990: 35). Esta reflexión podría hacerse acerca de otros países latinoamericanos, ya que la modernidad en la región tenía connotación de nuevo, sólo que lo nuevo estuvo impregnado de un sentido de auto-afirmación (Amaral, 1990:174). Por ello, lo nacional y lo modernista no fueron dos categorías excluyentes, tal como se observa en los textos siguientes.

Ejemplo de esta situación son las repercusiones que tuvo el edificio de la Mercantil Andina inaugurado en 1928. Este edificio está constituido por un fuerte volumen en esquina y coronado por una torre, la iconografía de sus molduras corresponde al Neoplateresco español, variante del estilo neocolonial que gozó de gran popularidad en Mendoza. Iconológicamente estos símbolos están relacionados con una actitud de identificación con un idílico pasado español perdido a causa de la inmigración (Waisman, 1994:278).

Su inauguración produjo varios comentarios por parte de la prensa: en las revistas y diarios de la época podían leerse expresiones como las siguientes:

“Son evidentes los progresos en la edificación en nuestra ciudad. Un exponente de ello es el edificio que acaba de construir en la esquina de Necochea y Avnida [sic] España” [...] (Los Progresos de la edificación en Mendoza, 1928: s/p).

[...] “pone un sello de natural encanto en el progreso de un barrio céntrico que, al cambiar su estructura colonial, nos asombra y deleita con estas nuevas maravillas de la arquitectura.” (Número Especial dedicado a la Arquitectura Moderna. Edificios, Chalets, Petit hotel, y Palacetes, 30 de octubre de 1928: s/p).

“Vista parcial del grandioso edificio inaugurado, como una ruta hermosa de la arquitectura moderna, alto testimonio de afianzamiento y prestigio de esa bien organizada compañía” (Inauguración del Edificio Monumental de la Mercantil Andina, 15 de setiembre de 1928: s/p).

Como podemos percibir en los fragmentos anteriores, el Neoplateresco de la Mercantil Andina era considerado *moderno y progresista*. Incluso esta arquitectura tenía la misión de renovar la estructura colonial que era muy despreciada por su carácter endeble después del sismo.

La arquitectura con *aires coloniales*, que se basaba muchas veces en modelos allende Mendoza debido a la carencia de repertorios arquitectónicos propios, era

percibida y catalogada con la categoría de *moderna*, es decir que aquí se cumple lo que indica Sarlo, la historia no estaba reñida con la novedad. Ello queda demostrado en las notas de diarios y revistas epocales que bajo el título de *moderno* englobaban a una gran cantidad de estilos y no sólo al estilo Moderno Internacional de líneas racionalistas, como sucedía en Europa.

Además de modernistas, las expresiones neocoloniales eran consideradas exponentes *reales* de las ideas americanas y, por lo tanto, tenían un valor ideológico que excedía lo meramente estético. Esto se manifiesta en un artículo aparecido en *La Libertad* referido al pabellón de México, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929:

“Es de todo punto interesante esa obra, porque por primera vez se expondrá una manifestación del verdadero arte mexicano, al que no exageramos considerándolo también como único y verdadero arte americano.” (El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla constará con dos pisos sobre sótanos, 9 de enero de 1928: s/p).

Recordemos que el pabellón había sido diseñado con reminiscencias decorativas mayas y toltecas. Según el autor esta decoración representaba también lo americano. Si bien esta obra no es mendocina, resulta interesante y significativa la opinión que tenían los autores locales acerca de ella.

El interés por la cultura americana se percibe, también, en el enorme interés que despertaban autores como Rojas, Vasconcelos y Rodó, entre otros. A estos literatos se les destinaron grandes espacios no sólo en los diarios sino también en las revistas. Sin embargo, este renacer de lo regional se dio con connotaciones novedosas:

[la cultura Americana] *“ha permanecido ignorada bajo las exuberantes selvas de América, y que a través de artistas modernos, poseedores de todo [sic] los aspectos artísticos de nuestra civilización contemporánea, se nos presenta con toda su riqueza, con toda su pujante savia joven, frondosa, de ritmos y armonías desconocidos, pero indiscutiblemente bellos.”* (Ibíd.).

El párrafo precedente evidencia que la influencia precolombina ha sido transformada, adaptada, por estos artistas a nuestras necesidades actuales. Es decir, los patrones no fueron tomados pasivamente a partir de un mecanismo de reproducción, sino que habían sido resignificados por los arquitectos neocolonialistas.

El espectador que emitió el juicio se encontraba tan seguro de la vigencia y novedad de este pabellón que no dudó en adelantar que sería de trascendencia mundial: *“su obra [la de los arquitectos Amabilis, Reyes y Tommasi] despertará un interés mundial en el campo de las artes contemporáneas.”* (Ibíd.).

Al igual que ocurría con las opiniones acerca del Pabellón, para los arquitectos mendocinos, era posible utilizar estilos del pasado en la propia ciudad. Sin embargo, este repertorio debía ser modernizado y adaptado a las necesidades actuales: [...] *“además el arquitecto debe modificar los estilos antiguos adaptándolos a las necesidades modernas”* (Ferrari, 1928: s/p).

A diferencia de lo que sucedió en Europa, en donde el Movimiento Moderno Internacional fue la única opción arquitectónica valiosa, en Mendoza se efectuó un fenómeno muy diferente. No había nada de “malo” en realizar una obra arquitectónica en cualquiera de los estilos que estaban de moda en la época: *“La variedad de estilos cuando contemplan la higiene, base de la fortaleza y belleza de la raza, hace hermosas las poblaciones lo que forma parte de la felicidad humana”* (Ibíd.).

Sin embargo, no todos los arquitectos opinaron de forma similar: algunos consideraron que estilos como el Neoplateresco no tenían que ver con nuestra idiosincrasia:

“Una casa con esa arquitectura [se refiere al Neoplateresco], para un señor cuya fortuna proviene de que sus antepasados llevaron ganado a Chile o plantaron viña, es una cosa simplemente ridícula.” (Castillo, 1928: s/p).

A pesar de estas protestas, este estilo gozó de gran aceptación dentro de la nueva burguesía.

Esta realidad se haría más compleja con la llegada de las ideas racionalistas a la provincia en los '30. Si bien los debates sobre las tendencias estéticas nacionalistas y racionalistas se dan a nivel nacional, un ejemplo de ellos son las discusiones entre Christophersen y Prebisch, en Mendoza se observa una heterogénea discusión en la que participan distintos arquitectos cuyas posturas oscilan entre ambas tendencias de forma alternada. Sin embargo, estas contradicciones aparentes nos hablan de una búsqueda, de un interés provisional que indica que el centro de las preocupaciones modernas no se encontraba tanto en hallar una postura estética definida, sino en poner al servicio del hombre un repertorio estilístico variable pero sustentado por la ciencia, la tecnología, la higiene y el confort.

Por un lado encontramos las opiniones contundentes en contra de la arquitectura importada:

“Nosotros también estamos con la belleza escueta de los grandes planos y con el efecto admirable de las grandes masas cúbicas, [...] Pero se está abusando demasiado de la receta, y se está cayendo en una agobiante repetición, Por otra parte nuestros arquitectos se deben a un espíritu de raza.” (TOB, 1935: s/p).

Por el otro vemos una fuerte crítica a la reminiscencia de estilos de antaño relacionados con las búsquedas neocoloniales y pintoresquistas:

“Y así nuestras ciudades edificadas con una absoluta indiferencia para su fisonomía y características de conjunto, semejan museos monumentales, donde el viandante curioso y observador, puede entretenerse largas horas en la contemplación absorta de los engendros de todo orden que pomposamente se alinean en sus vitrinas, que son calles. Y desfila ante sus ojos todo un muestrario híbrido de arquitecturas pasadas, en burdas imitaciones, formando una sinfonía estridente de anacronismos formas y colores” (Civit, 1934:16).

A pesar de las aseveraciones rotundas de los anteriores artículos, los arquitectos del período utilizaban alternativamente las líneas racionalista y nacionalistas en la concreción de sus proyectos. Los hermanos Civit son un ejemplo de ello. Los mismos ocuparon los cargos de director y vicedirector de la Dirección de Arquitectura del ministerio de Industrias y Obras Públicas (1932- 1942). Si bien en el artículo antes citado arremetían contra la arquitectura que rescataba el pasado, durante sus gestiones realizaron una importante cantidad de obra pública en la variante californiana del estilo neocolonial; lo mismo puede percibirse en distintas obras privadas. No sólo construyeron en estas variantes, incluso opinaron a través de la prensa sobre la importancia de su adopción para construir en la región.

“El concepto en que ha basado su proyecto consiste en el de que en las obras públicas debe irse hacia un estilo que sea nuestro por lo autóctono. Los edificios deben estar de acuerdo con el ambiente. Del paisaje, del clima de un lugar, del carácter y la cultura de un pueblo puede y debe ser extractado el lineamiento arquitectural.” (Acercas del tipo de construcción habla el proyectista, 26 de abril 1942: 7).

Estas contradicciones aparentes se explican si entendemos las acciones y opiniones de los profesionales como un discurso en movimiento, un debate en acción en el cual

los emisores consideraban que tenían para “elegir” diversas variantes no excluyentes y posibles dentro de los repertorios de arquitectura moderna.

Si centramos nuestro foco de atención en las convergencias discursivas de los arquitectos de esta etapa de la arquitectura mendocina, encontramos ciertas coincidencias que pueden resultar útiles para comprender el cometido que los autores consideraban que debía tener la arquitectura en la etapa que estaban viviendo.

[...] “*más que una misión destinada a dibujar planos para hermosas construcciones, su función [la del arquitecto] se vincula con el problema social que representa el hecho de orientar a las poblaciones a la aspiración de que sus habitantes vivan mejor dentro de sus propios hogares señalándoles cómo se construyen éstos y los establecimientos de trabajo para que reúnan en conjunto, condiciones de salud: aire, luz, comodidad. Hoy no basta vivir en una residencia hermosa: esa residencia debe ser un hogar confortable, aireado, besado por el sol y acariciado por la higiene.*” (Ramos Correas, 23 de junio 1931: s/p).

Lo expuesto es, simplemente, una pequeña porción de las discusiones que se encuentran en diarios y revistas del período y propone evidenciar la riqueza implícita en las fuentes alternativas que complementan y explican las obras arquitectónicas.

Conclusión:

Este artículo ha intentado demostrar que resulta inviable aplicar, al caso de la arquitectura de estilo neocolonial, categorías estéticas elaboradas en otras regiones que desconocen las particularidades de nuestras latitudes. Ello ha quedado evidenciado en las ideas extraídas del contexto de estas producciones, que no conciben con las definiciones que se han utilizado para comprender y analizar este estilo.

Ejemplo de ello es la aplicación de la categoría *moderno*, en las historias de la arquitectura, ya que este término hace referencia a una cierta forma estilística definida del hacer constructivo (aplicada exclusivamente al Movimiento Moderno Internacional). Sin embargo, como se percibe en las fuentes primarias, en Mendoza, lo *moderno* englobaba a más de una tendencia estilística.

Gaos, filósofo español especialista en temas latinoamericanos, ha definido esta situación como el Imperialismo de las Categorías. Este autor define que el Imperialismo surge por:

“*la milenaria tendencia a extender las categorías autóctonas de un territorio a otros, incluso a todos los demás [...] En los dominios de la Historia se presenta aquella tendencia como imperialismo de las categorías autóctonas de una parte de la historia sobre otras partes de ésta*” (Gaos, 1980:34).

Tal como lo señala Gaos para la filosofía, las historias de la arquitectura han juzgado al estilo neocolonial desde una perspectiva similar. Dichas historias, han aplicado a este estilo categorías creadas y aplicadas a movimientos y tendencias arquitectónicas surgidos en Europa que no tienen la amplitud y flexibilidad para aplicarse a la compleja realidad arquitectónica latinoamericana. Entendemos que América Latina imaginó múltiples modernidades arquitectónicas (Lozoya, 2008:7) en diversos estilos. Debido a que las representaciones de lo *moderno* estuvieron ligadas a la construcción de la identidad se generó una gran cantidad de formas arquitectónicas acordes a las necesidades simbólicas de cada nación.

En vista de lo expuesto, pretendemos reabrir la discusión para encontrar nuevos caminos y categorías que permitan definir y conocer mejor nuestro patrimonio, para valorarlo “en situación”, a partir de nuestra realidad histórica y con nuestras propias categorías de valoración.

Bibliografía:

- El pabellón de México en la Exposición Ibero Americana de Sevilla constará con dos pisos sobre sótanos. (9 de enero de 1928). *La Libertad*, pág. s/p.
- Inauguración del Edificio Monumental de la Mercantil Andina. (15 de setiembre de 1928). *La Quincena Social*.
- Número Especial dedicado a la Arquitectura Moderna. Edificios, Chalets, Petit hotel, y Palacetes. (octubre de 30 de 1928). *La Quincena Social: Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad* (228), s/p.
- Acerca del tipo de construcción habla el proyectista. (26 de abril de 1942). *La Libertad*, pág. 7.
- Amaral, A. (1990). *Modemidade e identidade: as duas Américas Latinas ou tres, fora de tempo*. En A. M. Belluzzo Moraes, *Modemidade: Vanguardas artísticas da América Latina* (págs. 171-185). São Paulo: Memorial da América latina.
- Arpini, A. (2003). *Otros Discursos. Estudio de historia de las ideas latinoamericanas*. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas UNCuyo.
- Capdevilla, E. (30 y 15 de septiembre-octubre de 1935). Mendoza de las Geórgicas. (L. Napolitano, Ed.) *La Quincena Social: Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad* (393-394), s/p.
- Caraballo Perichi, C. (1994). Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia. En A. Amaral, *Arquitectura Neocolonial* (págs. 129-147). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Castillo, E. (30 de octubre de 1928). Evolución de la construcción en Mendoza 1898-1928. (L. Napolitano, Ed.) *La Quincena Social: Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad*. (228), s/p.
- Civit, A. (9 de agosto de 1934). Arquitectura. La lección del pasado y la nueva arquitectura. *La Libertad*, pág. 16.
- Donoso Vallejo, A. y (1994). El neocolonial en Ecuador: la persistencia del pasado. En A. Amaral, *Arquitectura neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos* (págs. 179-193). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Ferrari, C. (1994). Arquitectura neocolonial en Chile (1915- 1945). En A. Amaral, *Arquitectura neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos* (págs. 165-179). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Ferrari, C. D. (30 de octubre de 1928). Vulgaridades Constructivas. Construcciones [sic.] económicas y consideraciones varias. (L. Napolitano, Ed.). Ferrari, C.D. *La Quincena Social: Revista de Arte, Literatura, Ciencia, Industria, Comercio, Teatro, Crítica, Mundo Social, Sport Modas y Variedad* (228), s/p.
- Gaos, J. (1980). *En torno a la filosofía mexicana*. México: Alianza.
- Los progresos de la edificación en Mendoza (21 de agosto de La Libertad). *La Libertad*, pág. s/p.
- Lozoya, J. (2008). Relatos sobre antimodernidad: el estilo neocolonial en las historias mexicanas de arquitectura. *Goya. Núm. 322*, 53-66.
- Manrique, J. A. (1994). México se quiere otra vez barroco. En A. Amaral, *El neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos* (págs. 35-47). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.
- Mato, D. (2001). *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.
- Muñiz Rodríguez, V. (1989). *Introducción a la filosofía del lenguaje. Problemas Ontológicos*. Barcelona: Anthropos.
- Ponte, J. (2007). Mendoza, Argentina. El Terremoto de 1861 como disparador del cambio

de representación social de la identidad de una ciudad al pie de los Andes. *Memoria y Sociedad. Revista de Historia. Vol. 11 Nro. 23. Bogotá Colombia. Edic. Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Historia y Geografía.*

Ramos Correas, D. (23 de junio de 1931). Hay que hacer algo por la mejor belleza de nuestra ciudad. *La Libertad*, pág. s/p.

Sarlo, B. (1990). Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. En M. Belluzzo, *Modernidade: Vanguardas Artísticas da América Latina* (págs. 31-45). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

Schmidt, J. (2006). *Mendoza entre la tradición y el progreso. Ideologías y progreso entre 1930 y 1955*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Sella, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad de Mendoza: Inédito.

Segre, R. (1994). Preludio a la modernidad: convergencias y divergencias en el contexto caribeño (1900-1950). En A. Amaral, *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos* (págs. 95-113). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

Tejeira Davis, E. (1994). El neocolonial en Centroamérica. En A. Amaral, *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos* (págs. 113-129). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

Tellez, G. (1994). Arquitectura neocolonial en Colombia. En A. AMARAL, *Arquitectura neocolonial. América Latina. Caribe. Estados Unidos*. (págs. 21-35). São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

TOB. (4 de marzo de 1935). La arquitectura germanizada. *La Libertad*, pág. sp.

Waisman, M. (1994). Neocolonial y moderno: falacias y realidades. En A. Amaral, *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. (págs. 277-287). São Paulo: Memorial: Fondo de Cultura Económica.

Verónica Cremaschi

Profesora de grado universitario de Historia del Arte, Facultad de Artes de la U.N.Cuyo. Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. Facultad de Artes de la U.N. Cuyo. Actualmente es becaria científica de CONICET y realiza el doctorado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N. Cuyo. Su proyecto de tesis versa sobre temas identitarios y su materialización arquitectónica en la primera mitad del siglo XX. Ha participado en equipos de investigación en torno a temas regionales y latinoamericanos en el proyecto “*Valoración Estética de la Artesanía Regional de Raíz Indígena*” Certificado y Financiado por la SECTyP del 01/05/07.al 30/05/09. y en el proyecto “*Valoración estética de arquitectura religiosa de “estilo colonial popular” del oasis norte de Mendoza*” del 01/05/09 hasta el 30/05/11.

María Cristina Portalupi

La interactividad interpretativa

Dispositivos y narrativas

El presente trabajo tiene como objetivo aportar reflexiones a los cambios y mutaciones producidos por las nuevas Tecnologías de la Comunicación y el Conocimiento (TIC), en los productos paradigmáticos de la “comunicación intencional”, desde una mirada que abarca las transformaciones de los relatos y las competencias de un nuevo modelo de destinatario.

Antes de la aparición de las tecnologías de reproducción y comunicación pública, (anteriormente llamada “comunicación de masas”), existieron dispositivos, fuera del circuito de la cultura escrita, que apelaban a emisores y destinatarios con competencias que excedían la interpretación del escrito.

Interpretative Interactivity. Narrative and devices

This work has as objective to contribute ideas to the changes and mutations produced by new communication technologies and knowledge (ICT), products of “intentional communication” paradigm, from a viewpoint that includes the transformation of the stories and skills of a new recipient

Before the advent of technologies of reproduction and public communication, (formerly called “mass communication”), there were devices outside the circuit of the written culture that appealed to senders and recipients with powers exceeding the interpretation of written.

Los dispositivos no lineales

De acuerdo con Manuel Castells, la primera gran revolución de la humanidad, relacionada con el procesamiento de la información, es el “alfabeto” (700 ac – Grecia), una “tecnología conceptual” que determina lo que él denomina “la mente alfabética”¹.

El alfabeto como código, conjunto de símbolos y signos compartidos, que a partir de dos tecnicidades², la imprenta y la manufactura del papel, permite la reproducción *ad infinitum* y este nuevo orden, alfabético e impreso, se organiza en una “narrativa secuencial”, en un soporte “plano, real y externo al hombre”; apela a un discurso racional, prioriza el sentido de la vista, y la comunicación escrita, por sobre las otras representaciones humanas.

En la revolución que produce la imprenta hay una subordinación de lo oral, sonoro y visual al orden de la palabra, de letra escrita en este caso.

Sin embargo, hacia el siglo XIX se produce la aparición de una nueva tecnología, el afiche³. Su nacimiento tuvo que ver con el desarrollo del proceso litográfico a tres colores, con las crecientes velocidades de las máquinas de impresión y con el abaratamiento de los costos⁴; el afiche instala un dispositivo de comunicación que se separa del discurso conceptual del libro y cuyo destinatario responde al concepto moderno del público como espectador y consumidor.

Aquí comienza un nuevo derrotero en la historia de la comunicación que apela a otras “competencias interpretativas” que superan a la linealidad del impreso y su existencia en tanto objeto: (el libro, el folleto, etc.) Walter Benjamín denomina a esta época “la era de la reproductibilidad técnica”⁵.

El afiche como dispositivo no lineal

En este artículo se toma como paradigma el afiche, ya que en él la imagen es la protagonista principal y el texto la acompaña, la complementa y, además, en este soporte comunicativo, la “temporalidad lineal” es alterada por el “mensaje instantáneo”.

La relación con el destinatario se torna diferente: mientras que en el impreso el recorrido del discurso es establecido por el autor, en el afiche el emisor expresa y oculta, dice y sugiere, y con ello invita al destinatario para que complete el mensaje e intervenga de manera activa. En otras palabras, el afiche permite que el destinatario tenga un mayor grado de “interactividad interpretativa”.

La lectura del afiche debe ser instantánea. El hombre de la calle debe percibir lo que éste quiere decir en una fracción de segundo⁶. Su contexto es popular, su función es intencional, informa, persuade, educa. Su dimensión estética es fundamental en el desarrollo de su historia, el creador tiene que recurrir, constantemente, a las innovaciones del grafismo, y de las técnicas.

Una de las hipótesis que aquí se sostienen es que la imagen, en un circuito diferente al de la cultura letrada, participa de la comunicación como “figura principal” generando “competencias interpretativas” diferentes a la de la lectura, ya que el signo visual es atemporal y espacial, mientras que el signo lingüístico es temporal y discreto.

1. Castells, M. (1996). *El surgimiento de la sociedad de redes. La cultura de la virtualidad real: la integración de la comunicación electrónica, el fin de la audiencia masiva y la emergencia de las redes interactivas*. Capítulo 5 (fragmento, pág. 327 a 364). Blackwell Publishers.

2. Martín Barbero, J. *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*. Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, Guadalajara, México.

3. El nacimiento y significado de la palabra afiche, lo encontramos en el siglo XIII en Francia. De hecho el término afiche que usamos en nuestro idioma, es un galicismo. Etimológicamente, affiche (afiche) quiere decir “lo que uno fija”, derivado de la palabra affiquet: lo cual significaba, “corchete, argolla”.

4. Senefelder J. (6 de noviembre de 1771 Praga - 26 febrero, 1834 Munich), inventor alemán, descubridor de la litografía en 1796.

5. Benjamín, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Publicado en: Benjamín, Walter *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

6. Savignac, R. [afichista]: en *Un hombre y su Oficio*, ed. R. Laffont, 1975.) Disponible en varios textos de la web, por ej. <http://www.tremendagua.cl/2008/05/27/afiches-publicitarios/>

Otros dispositivos no lineales

Ahora bien, cabe preguntarse qué pasa con la linealidad del discurso escrito, por ejemplo del libro, en el momento en que aparecen los medios digitales. Otra de las hipótesis que se proponen es que, ésta no es transgredida en la actualidad. Ciertos dispositivos, como un manual o una enciclopedia, proponen un orden “no lineal” de acceso y de lectura que apela a un recorrido “temático”, y le otorga al destinatario cierto “poder de decisión”, y le exige al emisor “estrategias aleatorias, parciales y sistemas lógicos de acceso”. Esto se denomina lectura discontinua, la cual utiliza, como indicadores de recorrido, los contrastes visuales y estrategias de referencia.

Pero en este tipo de dispositivo, la fragmentación del discurso es requisito de su función y podemos citar como ejemplo el Talmud (libro de las leyes judías), que funciona como una enciclopedia con un texto central, y a su alrededor otros textos, que con diferentes tipografías, muestran los comentarios a estas leyes, los que hacen la labor de notas de autor. Estos productos podrían ser tomados como un proto-hipertexto o hipertexto primitivo, ya que proponen diferentes recorridos a otros temas, que mantienen un orden secuencial, pero el acceso y organización de los contenidos es patrimonio del destinatario.

Se puede decir que existían, y existen, piezas que desde el diseño y su función, apelan a modos de lecturas, diferentes al relato clásico (planteo, nudo y desenlace). Con lo cual los caminos para llegar a la información y el conocimiento, en forma no lineal, es “patrimonio de la humanidad” y exige la “participación del destinatario” para ordenar y estructurar conceptos en esa organización fragmentada.

Como otro ejemplo, llama la atención una forma de narrar que se denomina “Novela tipográfica”, en la que se utiliza la tipografía no sólo para apoyar significado textual, sino también para crear efectos visuales independientes del texto. En el artículo “Outis In, Off the Page/ Now Online-Coo” de Martina E. Linne-mann, se destaca la obra OUT de Ronald Sukenick⁷; en la que el autor dice que el libro no puede escapar a su realidad física, la encuadernación, pero puede construir un significado visual independiente del texto para generar una alternativa a la narración.

Como primera conclusión se puede afirmar que el concepto tradicional de imagen como representación o referente de la realidad, adquiere otra dimensión, la de la tipografía como imagen, como función simbólica, tanto en los afiches como en los libros. En el mundo del impreso, existen otro tipo de piezas que integran texto e imagen: el folleto y el catálogo. Ambos podrían considerarse una hibridación entre el libro y el afiche, pues acompañan a la palabra escrita, combinan las funciones de informar y persuadir, proponen otra narrativa y tienen estructura que les es propia.

La imagen con valor comunicativo fue patrimonio del afiche y de otros productos de la comunicación que, conservando la “identidad” del soporte plano, alteraban la “linealidad y la temporalidad” en la hibridación de signos lingüísticos y visuales.

El cine y la narrativa

Pero esto no sólo sucedía en los impresos, sino también en el cine. Como uno de los primeros antecedentes de esta ruptura en este ámbito, podemos nombrar a Sergei Eisenstein⁸ (1925), perteneciente a la escuela rusa, quien desarrolló una técnica de montaje (el montaje subjetivo) con narrativas no lineales y su objetivo era provocar al espectador por medio del choque y de la contraposición de imágenes.

7. Nacido en Brooklyn el 14 de julio de 1932, fue un pionero de la innovación estructural de la literatura contemporánea y animó a otros escritores a encontrar nuevas formas y voces con las que expresarse.

8. Eizenshtéin, S. fue un director de cine y teatro soviético de origen judío. Su innovadora técnica de montaje sirvió de inspiración a muchos cineastas actuales.

Con el cine, la imagen adquiere movimiento y la tercera dimensión, ella es el eje de los relatos que se complementan con la palabra y el sonido, e inicia una nueva forma de percepción, que Michel Chion⁹ denomina la “audiovisión”, que funciona por proyección y contaminación recíprocas de lo oído sobre lo visto, o bien “en ausencia”, por sugestión. Lo que exige del destinatario una mayor interactividad interpretativa y del emisor la búsqueda de una ilusión audiovisual en la que imagen y sonido no funcionan la una sin la otra en la producción del sentido.

Se propone aquí pensar en el hecho de que, desde tiempos pasados, cada tecnología contaba con su dispositivo, cada dispositivo con su soporte, y la estructura narrativa (inserta en un su momento sociocultural) era desarrollada en dispositivos específicos; pero la percepción y la recepción de esos relatos no fueron únicamente lineales y siempre han participado todos los sentidos, ya que es la forma natural de la percepción humana.

En la actualidad, las rupturas de los paradigmas de la comunicación humana tienen que ver con las nuevas “estructuras narrativas, la interactividad y la convergencia tecnológica y comunicativa”.

Texto, hipertexto y dispositivos en la actualidad

Interesan aquí las relaciones que surgen en la producción de piezas comunicativas: la imagen, el texto, la animación, el sonido, etc., que se estructuran de acuerdo con contenidos y funciones, (persuasivas, informativas, educacionales y lúdicas) en un producto comunicativo-visual. Esta estructuración atiende y responde a los co-textos y a los contextos existenciales, situacionales, psicológicos y de acción del destinatario¹⁰ con el objetivo de lograr el cumplimiento de una promesa, generar competencias, inducir a prácticas específicas o finalmente cumplir una sanción.

Posteriormente se abordará la cuestión desde el destinatario, sus nuevas competencias y su injerencia en un feed-back casi ilimitado que las tecnologías y la idiosincrasia de estos destinatarios, permiten y habilitan. Cabe recordar que la comunicación intencional siempre segmentó su público, especialmente cuando se hace referencia a las funciones que no implican el mercado ni el consumo.

Para transitar este camino, es importante comprender el concepto de “soporte” o “dispositivo” que sostuvo e individualizó a los paradigmas de la comunicación en la modernidad, soporte que se diluyó, hibridó e integró de modos muy diversos en la posmodernidad.

En un camino lento, no abrupto, los soportes van mutando de la bidimensionalidad del plano, a la verticalidad de la pantalla, a la tercera dimensión, la profundidad, el movimiento y el sonido, que generan una nueva forma de percibir, como ya dije, más cercana a la natural del ser humano, la audiovisión.

Mutan también de su individualidad física a las primeras convergencias, tanto tecnológicas como comunicativas. Estas convergencias, de soporte y comunicación, rompen con la pasividad del rol de “mero espectador” asignado al destinatario gracias a la posibilidad de filmar videos caseros, la portabilidad¹¹ y proliferación de pantallas que van modificando

9. Nació en 1947, en Creil (Francia). Después de sus estudios musicales y literarios empezó a trabajar en 1970 para la ORTF (Organización de Radio y Televisión francesa), donde fue asistente de Pierre Schaeffer, del Conservatorio Nacional de Música de París, productor de emisión de la GRAM y director de publicación del Ia-GRM, del cual fue miembro desde 1971, hasta 1976. Fue aquí donde conoció a Robert Cahen, compositor y artista del vídeo, y con quien comenzó una muy buena relación de amigo y colaborador.

10. Pujol M.. 2004. *Narrativas audiovisuales*. Especialización en Diseño Multimedial. Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo. Mendoza. 2004.

11. La radio portátil fue realmente el primer aparato de comunicación personal, portable y ambulante destinado a los usuarios urbanos y profundizó, al mismo tiempo, esa característica que tiene la radio de “hablarle al oyente al oído”. La Spika fue el máximo exponente de este nuevo avance tecnológico que independizó al oyente del living de su casa (y evitó las negociaciones familiares sobre la programación a escuchar). En: Migración digital, cultura y nuevas tecnologías. Luis Alberto Quevedo. Clase 22. FLACSO 2008.

la relación espacial de la recepción. Los lugares y los momentos se amplían, se diluyen, y poco a poco la trama social se convierte en un amplio espacio de transmisión y recepción.

Se producen alteraciones en las posiciones del cuerpo y movilidad en la recepción, existe una dislocación de cuerpo. Tomás Maldonado dice que el “nuevo cuerpo” del siglo XX es un cuerpo electrónicamente equipado, un cuerpo asistido por micro aparatos eléctricos. Desde los tiempos más remotos el cuerpo humano manifestó una tendencia innata de volverse artificial. Es claro que el cuerpo en “estado de naturaleza” nunca existió desde el momento en que las tribus se organizaron. El cuerpo siempre se “artificializó”, porque de una forma u otra estuvo sujeto a la influencia de la cultura”¹².

Por primera vez en la historia, se integran en un mismo soporte todos los dispositivos que hacen a la modalidad de la comunicación humana, escrita, oral y audiovisual.

Se transita desde el concepto de “audiencias”, entendido como grupo homogéneo, pasivo, desestructurado, al de “comunidades interpretativas” (concepto acuñado por Lindlof), que considera los cambios de competencias de percepción que involucran, en forma simultánea, a todos los sentidos y las atribuciones decididas e incentivadas por la tecnología, de participación del destinatario.

Narrativas digitales

Ahora bien, visto desde otro ángulo (desde los cambios o rupturas de paradigmas) el problema se complejiza, y resulta necesario hacer algunas otras consideraciones: una de ellas es la forma en que el ser humano “cuenta” un hecho, una experiencia o explica un tema o concepto: cualquier pieza de comunicación que utilice, se relaciona con las estructuras narrativas que responden al momento sociocultural en el que suceden.

De acuerdo con Martín Barbero, “Las transformaciones en los modos de comunicar, que actualmente experimentamos, tienen una de sus manifestaciones más expresivas y estratégicas en los profundos cambios que atraviesan los relatos y las lecturas”¹³.

Estamos, en este momento, frente a lo que Landow denomina la “no linealidad o linealidad múltiple”, que funciona con una lógica lineal en los bloques de textos, pero no en la estructura general, lo que modifica el concepto de relato, ya que no existe un principio ni un fin y esta narrativa propicia la construcción “personalizada” de estructura y significaciones.

Esta forma de narrativa se acerca más a las capacidades del cerebro humano que la linealidad impuesta por la condición física del impreso. Según J. Yellowless Douglas¹⁴, existe una natural habilidad en el ser humano para percibir conexiones: dada una secuencia narrativa, puede aislar el ruido y llenar los espacios vacíos en forma inconciente. Esta percepción de conexiones es quizás la característica definitiva, tanto de la conducta inteligente como de la práctica hipertextual.

Se puede decir que no estamos frente a una “nueva destreza”, sino que el hombre vuelve a la estructura natural del relato oral, el cual sin la participación directa del otro la comunicación, no existía.

El destinatario de estas nuevas formas de narración posee una inteligencia conectiva condicionada por la asociación espontánea de personas o grupos en la red. Esta conectividad simultánea está propiciando nuevas formas de pensamiento¹⁵.

12. Luis Alberto Quevedo. *Migración digital, cultura y nuevas tecnologías*. Educación, imágenes y medios. Clase 22, FLACSO 2008.

13. Martín Barbero, Jesús. *Estallido de los relatos y pluralización de las lecturas*. Comunicar Nº 30. XV 2008. Revista científica de comunicación y educación. Pág. 15-20.

14. J. Yellowless Douglas. *Gaps, Maps And Perception: What Hypertext Readers (Don't) Do*. Universidad Javeriana.

15. Rodríguez, Jaime. *El relato digital*. Universidad Javeriana.

Disponible en en http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/accesos/relato_digital.html

Este destinatario es, sin lugar a duda, un “nativo digital”:

- Que socializa y construye su identidad en un medio no lineal de aprendizaje.
- Que interactúa en una nueva noción de tiempo y espacio.
- Que establece nuevas simbolizaciones en una comunicación sin contacto físico, generando nuevas tribus virtuales y contextos en los que desarrolla su apropiación de los nuevos lenguajes.

Las características que los definen y van configurando las nuevas formas de “producción e interpretación” de los nuevos destinatarios tienen que ver con:

- Una preponderancia de lo sensorial frente a lo conceptual.
- Una aprehensión veloz y fragmentada de los contextos, de los acontecimientos y del mundo.
- La posibilidad de múltiples miradas y percepciones.

Frente a esta situación creo que es importante comprender los componentes que forman esta nueva forma de contar, de comunicar.

1. El hipertexto

Definiremos al hipertexto como un texto no lineal, formado por una serie de bloques conectados entre sí por nexos, internos y externos, que permite al lector decidir el recorrido que habrá de realizar y le otorga atribuciones sobre el texto.

Las estructuras de los hipertextos proponen diferentes modelos de narrativas hipertextuales.

a. El Laberinto

Este tipo de estructura narrativa corresponde a la estructura lineal del hipertexto¹⁶.

Posee una entrada y una salida, el relato tiene un orden complejo vinculado desde la “producción” al diseño de una complejidad inteligente y desde el “receptor” a la resolución del recorrido que le permita encontrar la salida.

El desarrollo fundamental se plantea en la zona media, la que hay que resolver para concluir la historia. Según Janet Murray¹⁷, este tipo de relato tiene gran atractivo, ya que combina un reclamo intelectual (resolver las pruebas) y una motivación emocional simbólica (enfrentarse a lo desconocido y a la incertidumbre en pos de una recompensa). Responde al relato clásico.

b. El Rizoma

Responde a las tendencias posmodernas ligadas al pos-estructuralismo literario: en ellas desaparece el concepto de principio y final de un relato. Según Gilles Deleuze, esto se asemeja gráficamente a una estructura vegetal en forma de rizoma, donde de cualquier punto puede surgir una ramificación que genere otros rizomas, con distintos niveles de jerarquía.

Los puntos identifican los conceptos fundamentales del relato, que no concluye o se reconstruye, y la idea es “permanecer”, más que “obtener”. Lo que interesa es recorrer el rizoma ya que no existe el concepto de salida o final. A partir de esta estructura, en un “azar dirigido” es posible generar una nueva forma de organizar un contenido educativo, comunicativo o instructivo.

Dentro de las estructuras tradicionales del hipertexto podría tomar la forma ramificada, concéntrica o mixta que resulta de la combinación de las otras dos.

c. El Caleidoscopio

Este tipo de narrativa es la que exige mayor compromiso intelectual. La figura del

16. Disponible en http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/taller/introdis/cap01-estructuras.htm

17. Janet Murray: *Hamlet in the Holodeck*, Editorial Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.

Caleidoscopio tiene que ver más con pensar y elaborar contenidos, que se estructuran en forma de mosaicos, que por sí solos no tienen valor individual, hasta que se relacionan con el resto.

Se presenta en formas de fragmentos y es el destinatario el responsable de re-componerlo; pero dicha reconstrucción está previamente intencionada por el autor, el que da direcciones claras en el resultado o interpretación a obtener. Se acerca a la estructura reticular del hipertexto.

2. La interactividad

Desde el punto de vista del usuario, interactividad, es el grado de control sobre los contenidos que le otorga el destinador, considerando que en una comunicación de estas características no puede no existir la interactividad.

Con la interactividad, las funciones creadoras y receptoras se modifican y se unifican. En 1998, cuando Xavier Berenguer publica su artículo “Historias por ordenador”, consideraba que la narrativa digital como género nuevo necesita de autores, pero también de públicos. Habrá que esperar por tanto un relevo generacional y una consolidación de la cultura interactiva, es decir, una cultura de obras de comunicación con el computador como medio, lo que hoy ya es una realidad.

La interactividad, el pensar en el destinatario como partícipe fundamental de la construcción de un relato y el que construirá la historia.

3. La convergencia tecnológica y comunicativa

Lo más representativo de las tendencias tecnológicas de finales de los ´80 y principios de los ´90, es el hecho de que la funcionalidad de los dispositivos de producción y entretenimiento se desarrollaban, cada uno, en su propio soporte tecnológico, televisión, audio, reproductores, oficinas digitales, etc., es decir, había un alto grado de “especialización”. Pero...

“En los últimos años la computadora personal reúne la mayoría de las funciones relacionadas con la productividad y el entretenimiento. Esto y la portabilidad de los equipos actuales nos encontramos con dispositivos únicos y funcionalidades múltiples. Esto ha venido a fusionar lo que, según la compañía Philips, han sido los dos “tipos de relaciones” que los usuarios establecen con la tecnología hogareña: la relación de escritorio (productividad) y la relación de sofá (entretenimiento). Vemos películas en nuestras computadoras en actitudes posturales y ubicaciones físicas en las que antes esto no ocurría, usando además los lenguajes de la multimedia unidos al cine.”¹⁸

Según Francisco García García (ICONO 14 n° 7, 2006) la convergencia en su dimensión comunicativa se funda en:

- 1- La iconicidad o concepto de representación de la realidad, hacia una producción semiótica comunicativa, conceptual, perceptiva y expresiva.
- 2- La interactividad como una comunicación efectiva entre los actores.
- 3- La convergencia de medios.
- 4- La personalización de los contenidos.
- 5- La universalización de la comunicación que exige una regionalización de las producciones y apropiaciones.

18. Amadio, A (2008). Las estructuras narrativas y su presencia en los productos Interactivos. Mendoza, inédito.

Conclusión

Con las tecnologías de la información y el conocimiento, se han modificado los códigos de las distintas tecnologías, en una sucesión de convergencias hasta la actualidad, en la que la convergencia es total. El medio deja lugar al contenido, los multimedios llevan a propuestas en las que se desdibuja el soporte y es el “contenido y la narrativa” la oferta.

Si se entiende a cada nuevo medio, como a sus productos paradigmáticos y sus tecnologías, como una resignificación de los anteriores, que han ido mutando e incorporando sus fortalezas, modificando sus debilidades y explotando sus significaciones, la ruptura en relación a los medios “antiguos”, ésta es definida por dos condicionantes “permitidos” por la tecnología:

En primer lugar, la “interactividad interpretativa” como patrimonio de los dispositivos digitales, que le otorga facultades al destinatario y cuestiona las atribuciones del emisor y se cambia rotundamente las formas de relatar, representar y exponer.

De lo que surge como primera conclusión que no sólo ha cambiado la forma de relatar, sino el autor debe ceder la “propiedad” de su narrativa a una audiencia capacitada para intervenir y reconstruir esa narrativa, organizarla en función de una atención intermitente, aunque no “desatenta”, como se plantea con la televisión. Si la inteligencia actual es conectiva, la narrativa tiene que operar, como el hipertexto, creyendo en la capacidad de la audiencia, y generando, estratégicamente, los enlaces de la navegación, tanto virtual como en el nuevo concepto de “impreso”. Desafíos que no son fáciles para los inmigrantes digitales.

En segundo lugar, la “virtualidad”; el hombre como ser simbólico, vive en un espacio físico que no existe hasta ser nombrado, significado y representado en símbolos. Según Levy¹⁹, el hombre vive en tres virtualizaciones, la del lenguaje, la de la técnica y la de las instituciones. El concepto de virtualidad está asociado a la cultura y a todo mundo simbólico.

No es la virtualidad lo nuevo, sino “la virtualidad instrumental”, que como los lenguajes hipertextuales, puede ser operada desde el emisor y desde el destinatario, lo que modifica otro estatus de la modernidad, referido a las condiciones de producción e interpretación.

La virtualidad instrumental altera el concepto de espacio y de tiempo “*La sensación de ver una imagen se transforma en la sensación de estar en el lugar*” (Vidali en De Santics 1998: 57), ya que en el ciberespacio, lo virtual no es lo no real, sino lo no tangible o lo no presencial.

Como conclusión final en este artículo se propone pensar que esta realidad comunicativa, se ha desarrollado a partir de cada una de la “tecnicidades” (término de Martín Barbero), que han ido modificando las formas de “percepción, los lenguajes, las sensibilidades y las escrituras de la humanidad”, desde el alfabeto hasta la actualidad.

Hoy adquirir competencias en la utilización de la tecnología, no representa un problema mayor, pero sí “comprender y potenciar” sus lenguajes y fundamentalmente la forma en que ellos se desarrollan a partir de la interactividad, la virtualidad y las alteraciones del tiempo y del espacio, a partir de las nuevas “lógicas de la producción y la recepción”.

19. Lévy, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Editorial Paidós. Barcelona. 1998, pág., 19.

Bibliografía

- Educación, imágenes y medios. (2008) Módulo 3, *Apropiaciones y usos de las nuevas tecnologías*. FLACSO.
- Castell, M. (1996). *El surgimiento de la sociedad de redes. La cultura de la virtualidad real: la integración de la comunicación electrónica, el fin de la audiencia masiva y la emergencia de las redes interactivas*. Capítulo 5 (fragmento, pág. 327 a 364). Blackwell Publishers.
- Martín Barbero, J. () *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*. Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, Guadalajara, México.
- Pujol, M. (2004). *Narrativas audiovisuales*. En: Especialización en Diseño Multimedial. Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo. Mendoza. 2004.
- Quevedo, L. (2008) *Migración digital, cultura y nuevas tecnologías. Educación, imágenes y medios*. Clase 22, FLACSO.
- Martín Barbero, J. (2008) *Estallido de los relatos y pluralización de las lecturas*. Comunicar Nº 30. XV. Revista científica de comunicación y educación p. 15-20.
- Yellowlees Douglas, J. () *Gaps, Maps And Perception: What Hypertext Readers (Don't) Do*. Universidad Javeriana.
- Rodríguez, J. () *El relato digital*. Universidad Javeriana.
Disponible en http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/accesos/relato_digital.html
- Murray, J. () *Hamlet in the Holodeck*, Editorial Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.
- Amadio, A. (2008). *Las estructuras narrativas y su presencia en los productos Interactivos*. Mendoza, inédito.
- García García, F. (2006). *De la Convergencia Tecnológica a la Convergencia Comunicativa en La educación y el progreso*. En ICONO 14 nº 7.
- Crovi Drueta, D; Girado, C. (2001) *La convergencia tecnológica en los escenarios laborales de la juventud. Identidad e intolerancia*. Girardo.

María Cristina Portalupi

Magister en Comunicación y Educación, Universidad Autónoma de Barcelona, España, y Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, Mendoza, Argentina. Evaluación de la tesis: sobresaliente.

Diplomada en Educación, Imágenes y Medios. Flacso Argentina. Calificación del trabajo final: 10.

Profesor investigador categoría 4.

Contenidista y capacitadora en la Comunicación Visual en la Educación Virtual. Diseño de dos cursos y una optativa para alumnos de Diseño Gráfico.

Directora de la Especialización en Diseño Multimedial FAD, UNCuyo e integrante de la Comisión de diseño de la carrera.

Prof. titular Tecnología I. Software y Tecnología III. Producción. Prof. adj. responsable del Laboratorio Digital Educativo de la FAD, UNCuyo.

Laura Braconi

Diseño e innovación

Una visión sobre la industria del mueble mendocino.

Se analizaron los procesos de cambio tecnológico en la industria del mueble en Mendoza, considerando el rol del diseño industrial. Ésta partió del supuesto que el diseño, la innovación y la tecnología se vinculan en este proceso. Sin embargo, el diseño ocupa un papel de escasa relevancia.

El objetivo fue analizar el proceso de cambio tecnológico, teniendo en cuenta la incidencia de la innovación y en particular del diseño; analizar las políticas públicas provinciales dirigidas hacia este subsector. Metodológicamente se combinaron los paradigmas cuantitativo y cualitativo. Se pudo caracterizar el subsector y los empresarios de las empresas.

Se espera que con los resultados puedan verse beneficiados organismos públicos y privados e instituciones académicas (UNCuyo), especialmente los dedicados a la vinculación con el medio productivo.

Design and innovation. A vision about furniture industries at Mendoza.

We analyzed the process of technological changes at Mendoza's furniture industry, considering the role of design in that process. We started supposing that Design, Innovation and Technology are part of the process. However the analysis showed that the role of industrial design takes part in the process in a small way.

The purpose of this investigation is to analyze how design and innovation contribute to the process of technological changes at furniture industry, also analyze local public politics towards this industrial sector. Quantitative and qualitative paradigms had been methodologically combined.

The furniture sector and enterprise owners had been characterized. We hope that results of these investigation benefits public and private organizations, like UNCuyo, especially those who promote connection between professional and Industry.

Introducción

A partir del año 2002, la situación de la industria ha presentado cambios, en especial las pequeñas y medianas empresas (*pymes*) de la provincia y del país, modificaron paulatinamente sus estructuras. Estos cambios incluyen los sistemas productivos, mostrando cambios favorables que revelan un leve incremento en su producción. Este incremento permitió la inserción de su producción, tanto en el mercado interno como externo, aunque no en los niveles esperados.

Así, en las dos últimas décadas, diferentes informes mencionan que la industria en general posee bajo nivel de innovación, situación que dificulta la inserción de los productos en el medio de manera competitiva. El sector *pymes*, y en especial la industria del mueble mendocino, no escapa de esta realidad. Esta situación despertó interés para indagar sobre la innovación y el rol del diseño industrial en la provincia, en particular, en la producción de muebles de madera.

Esta investigación se centró en la industria secundaria de la madera, dedicada a la producción de muebles, en particular aquéllas correspondientes al segmento de *muebles de cocina, muebles de oficina y muebles especiales para decoración*. Este trabajo tuvo como propósito, en primer lugar, analizar el proceso de cambio tecnológico de las empresas dedicadas a la producción de muebles de madera, teniendo en cuenta la incidencia de la innovación y el diseño. En segundo lugar, analizar la existencia de políticas públicas provinciales orientadas hacia la industria de la madera, haciendo referencia especialmente al fomento y desarrollo de la innovación.

Por lo cual, la investigación trabajó como hipótesis general que el diseño, la innovación y la tecnología están vinculadas. Sin embargo, en esta vinculación hace suponer que el diseño industrial ocupa un papel de mínima relevancia en el proceso de cambio tecnológico.

La provincia de Mendoza está posicionada en cuarto lugar a nivel nacional, en lo referente a exportaciones de muebles de madera, por debajo de Buenos Aires, Santa Fe y Entre Ríos (fig. 1). Por otro lado, es fundamental observar que el sector *pymes* representa el 85% de las unidades productivas de Mendoza. Asimismo, es pertinente mencionar que hasta el momento no se registran estudios precedentes a nivel local, en los que se aborde el cambio tecnológico, teniendo en cuenta no sólo el producto sino también el proceso de producción en la industria del mueble de madera.

La investigación se desarrolló en el campo de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS), porque observa de qué manera diferentes fenómenos técnicos y sociales interactúan y se influyen mutuamente. Por lo tanto, el trabajo se contextualizó especialmente en áreas y/o disciplinas como: diseño industrial, economía, sociología, política y tecnología, siendo las empresas *pymes* la base empírica para la investigación.

Situación de la innovación y la tecnología...y ¿el diseño?

Diferentes autores dan testimonio a través de sus producciones, que la Argentina posee el estigma de exportar producción primaria e importar productos finales, por otro lado, mencionan el empleo en la industria de una tecnología que proviene del exterior. Hechos significativos porque marcan una intervención en productos y procesos que se restringe sólo a adaptaciones locales con niveles creativos regulares.

Las indagaciones preliminares dan cuenta que en Latinoamérica son bajos los niveles de innovación en la producción industrial, y el país no escapa a esta situación. La situación vivida en los años 90, contribuyó no sólo a la falta de innovación sino también al deterioro paulatino de la industria, siendo fomentada por los cambios

macroeconómicos introducidos por la política económica. La industria en general tuvo diferentes comportamientos; algunas ramas industriales, en especial las *pymes*, reaccionaron de manera proactiva, otras subsistieron y otras desaparecieron.

Mendoza, que cuenta fundamentalmente con *pymes*, concentra el 60% en la zona del Gran Mendoza, que corresponde a los departamentos de Capital, Godoy Cruz, Guaymallén, Luján de Cuyo, Maipú y Las Heras. De este total sólo un 5% pertenece a la *industria de la madera y del mueble* en la provincia. Cabe acotar que la industria de la madera registra un universo de 400 empresas en la provincia, la que incluye industria primaria (62%) -forestal- y la industria secundaria (38%) -muebles, aberturas, envases y otros productos de madera- (fig. 2).

Para el caso particular de la industria del mueble, luego que parte de ellas resistieron agónicamente el embate de la importación, esta última década parece enfrentarse a un nuevo paradigma: *tener que reestructurar su base industrial indefectiblemente e incorporar mayor valor agregado a sus productos*.

Los informes existentes en la provincia han abordado de modo general la problemática de las *pymes*, es decir, se ocupan de diferentes aspectos como, financiamiento, gestión, exportación, grado de ocupación, grado de asociatividad, sin detenerse en profundizar en la innovación y las relaciones que se pueden establecer con el diseño y con el uso de la tecnología. Los diferentes estudios dan cuenta de un interés por el Estado en apoyar el desenvolvimiento de la *pymes*. Por ello, ofrecen fuentes de financiamiento para invertir en tecnología y promueven acciones para generar redes de apoyo y asociaciones, como también incentivan a la capacitación del recurso humano.

Todos estos aspectos colaboran en los procesos de innovación y tienen como fin el proveer medios para afrontar la competitividad y para estimular el desarrollo local. Sin embargo, aún son escasos los esfuerzos, evidenciándose la falta de innovación. A nivel nacional existen instituciones como el *Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI)*, que intenta brindar apoyo para cubrir estos espacios carentes de creatividad, con programas como el Programa de Diseño. En tanto que en la provincia se observó la implementación en el año 2008 del Plan Provincial Mendoza Diseña 2009-2011.

Actualmente, las *pymes*, se van recuperando paulatinamente y plantean posibilidades de crecimiento, ocupándose de mejorar la calidad de sus productos para ser competitivos, tanto en el mercado interno como externo. Según el último Censo Industrial Provincial (CIP) y otros informes observados, indican que la industria del mueble de madera está en franco crecimiento, aunque en menor escala, y evidencia también bajos niveles de innovación.

Algunos fundamentos teóricos...

El concepto de *innovación como un proceso social complejo* (Sutz, 2001), que si bien es de uso común, se encuentra presente en diferentes situaciones. Se debe comprender que se vincula tanto a cambios de los objetos, como también *está asociado a cambios en la manera de hacer ciertas cosas* (Sutz, 2001) y dirigido hacia la empresa *como un proceso interactivo en el que la empresa adquiere conocimiento mediante su propia experiencia y comercialización* (Freeman, 1998), centrado en el proceso de cambio tecnológico. El proceso de cambio tecnológico se aplica para describir procesos que varían desde pequeñas modificaciones de los productos o técnicas a la gran cantidad de inventos tecnológicos de la industria. Freeman, además de centrarse en el proceso de cambio tecnológico, da importancia a las relaciones externas que establecen las empresas, por lo cual es necesario considerar a la empresa como

productora de conocimiento y de innovación, no olvidando que el *epicentro de estos procesos innovativos son las firmas productivas* (López y Lugones, 1999).

La consideración sobre las relaciones que se generan y el aceptar que el proceso es interactivo, es central. Primero, para poder formar redes o cooperación entre las empresas. Segundo, para obtener información tecnológica y para poder orientar el posicionamiento estratégico y el proceso de innovación de la misma empresa. En tercer lugar, para poder considerar los canales de comunicación tanto al interior como al exterior de la empresa. Asimismo se exploró sobre los recursos que disponen las empresas, si son de carácter formal o si las actividades innovativas son netamente informales. Estas razones llevaron al presente trabajo a alinearse en la visión evolucionista de la innovación.

El *diseño* es otro elemento importante a considerar. Es una actividad que se vincula con la industria, siendo una disciplina proyectual de base netamente creativa, la cual intenta dar respuesta a necesidades sociales por medio de objetos que se producen industrialmente. Bonsiepe (1998) lo expresa como *un especial modo de accionar innovador, es decir, un accionar que se hace cargo de la necesidad de los usuarios*.

Sin embargo, el diseño aparece de manera tangencial en este proceso de cambio tecnológico y generalmente el aporte de esta disciplina -explica Chiapponi (1999)- incide sólo en aspectos estético-formales, cuya única finalidad es la comercialización, sin poder acceder a la planificación y a la producción. Por lo expuesto, se examinaron otros momentos del cambio tecnológico y se intentó analizar la interacción del diseño y la innovación en dicho subsector.

Finalmente, *la tecnología* como otro componente del supuesto de partida, entendida como actividad social y como parte del proceso de cambio tecnológico. Se abordó desde los conceptos de autonomía y reutilización, expresados por Thomas (2000) en *capacidad tecnológica autónoma y reciclaje tecnológico*, como operaciones que suponen una resignificación de la tecnología y su medio de aplicación. Es decir, por un lado, la expresión de estas capacidades implica conocimiento y experiencia, en relación a las necesidades y valores culturales propios de la sociedad. Arocena (2003) manifiesta que *generar tecnología implica, pues, producir un paquete tecnológico a partir de la combinación de conocimientos diversos elaborados en el país o fuera de él*.

Por otro lado, el concepto de *reciclaje tecnológico* hace referencia no sólo a la reutilización, sino también a la refuncionalización, dando un nuevo sentido, un uso creativo de la tecnología ya existente.

Por lo expuesto, a partir de haber detectado como problema la falta de innovación en las empresas del sector, motivó a analizar los procesos de cambio tecnológico en la industria del mueble en Mendoza y considerar el rol especialmente desempeñado por el diseño industrial. Es decir, que fue necesario considerar también las distintas fases existentes para llegar a la concreción del producto (desde la etapa de planificación hasta la difusión). Para lo cual se tuvo en cuenta, tanto los productos como los procesos empleados en la industria. Asimismo, fue crucial el considerar que el concepto de diseño y de innovación, contribuyen a mejorar la calidad y la competitividad de los productos.

En relación a la metodología empleada

En la investigación existió la combinación de dos paradigmas (cuantitativo y cualitativo), lo que permitió abordar dos aspectos que habilitaron el trabajo, por un lado, el análisis de datos que permitieron la descripción de las características de las empresas del sector y por otro, la concreción de un cuestionario y de entrevistas

a determinadas empresas de la industria del mueble. La muestra seleccionada, equivalente al 87% del total de las empresas, correspondió a las empresas ubicadas en el Gran Mendoza. Este criterio para la selección de la muestra respondió a que más del 60% de la industria se focaliza en el Gran Mendoza.

Para la recopilación de datos se trabajó con el material disponible perteneciente al gobierno, tanto provincial como nacional, contando con diferentes informes del Ministerio de Economía y de Producción, de organizaciones como la Fundación Exportar, investigaciones del ámbito académico y de otras organizaciones, como la Federación Argentina de la Industria Maderera (FAIMA), el Instituto de Desarrollo Industrial Tecnológico y Servicios (IDITS), el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI) y la Asociación de Empresarios Madereros y afines (ADEMA), entre otras.

En esta recopilación de información se analizaron las características de la industria del mueble de madera en Mendoza, a partir de la técnica de observación de datos, en los que se analizaron fuentes primarias y secundarias. En particular, interesó rescatar datos como cantidad de empresas reales de la provincia que se dedican a la producción de muebles, dónde se ubicaban geográficamente, qué tipo de muebles producían, qué tipo de cambios introdujeron en el producto y en la producción, quiénes realizan esos cambios, cómo participó la acción del diseño en esos cambios o cómo actuaron los diseñadores en esos cambios, conocer si los cambios realizados incidieron en las ventas de las empresas. Se sumó a estas inquietudes el conocer el perfil del personal empleado (profesionales, técnicos, etc.) y su incidencia o no en las decisiones de cambio de la empresa, el conocer si los cambios en los productos consistieron en materiales o en los procesos, conocer si los aspectos ergonómicos inciden en el producto, conocer si se considera la reutilización de piezas para otro objeto nuevo.

Por otro lado, el empleo del cuestionario y entrevistas a través de preguntas debidamente formuladas para cada técnica. Para el caso del cuestionario, se diseñó un instrumento -encuesta- que permitiese relevar datos de manera sistemática a la muestra seleccionada. Cabe señalar que las respuestas obtenidas representaron el 63% de la muestra, el 15% no accedió a colaborar con el proyecto y el 22% son empresas que ya no existen en la dirección que proporcionó el relevamiento del IDITS.

A partir del análisis de esta información se detectaron diversos datos relevantes, pero en particular se observó cierta afinidad de algunas de ellas por el diseño en sus productos. Por lo cual, para las entrevistas se seleccionaron algunas de dichas empresas, para profundizar dichas apreciaciones. La observación de campo complementó las técnicas anteriores en las empresas mencionadas como representativas del sector.

Una vez obtenida y analizada la información, estos datos fueron interpretados mediante técnica estadística. Finalmente se realizó una validación cruzada a través de triangulación entre métodos, es decir, que se cruzaron los datos recopilados: información estadística, entrevistas y observación de campo.

Algunas conclusiones

La situación actual revela que el sector de la madera y del mueble en el Gran Mendoza, describe ciertas características de las empresas que pueden definirse en los siguientes bloques: configuración de las empresas; relación que se establece entre la tecnología y el proceso de innovación, el cual incluye el diseño; relación con el mercado y relación con otros agentes, que forman parte del Sistema Regional de Innovación.

1- Configuración de la empresa:

- Las empresas surgen por herencia familiar y por emprendimientos propios.

- Se componen de estructuras pequeñas de organización vertical, aunque existen empresas que realizan subcontrataciones.

- Predominan empresas pymes y microemprendimientos, con bajos niveles de producción, básicamente de producción artesano-industrial, aunque también existen en menor medida de producción artesanal e industrial (Fig. 3).

2- Tecnología e innovación:

- Casi la totalidad de las empresas realiza actividades de innovación, especialmente cambio de productos y procesos.

- Existe cierta afinidad por la incorporación de diseño en la empresa. Se definieron tres grupos de empresas: grupo 1- aquéllas que trabajan con diseñadores; grupo 2- aquéllas cuyos titulares son diseñadores y grupo 3- aquéllas que realizan cambios sin diseñadores.

- El diseño es levemente reconocido como factor de valor agregado en las empresas, sólo por el aporte en la *forma de los productos*. La actividad de los diseñadores no se relaciona con la actividad de proyectación, sino a la comercialización. Información que surge de contrastar datos obtenidos del cruce de métodos empleados. Por lo cual, si el rol del diseñador es en la comercialización, participa escasamente en la planificación y en la producción.

- Las empresas tienen buen nivel en recurso humano. Un cuarto de ellas posee diseñadores. La inversión en capacitación es en relación al tamaño de la empresa y se asocia con la adquisición de equipamiento nuevo.

- Se prioriza más la inversión en tecnología dura que en tecnología de gestión y se relaciona también con el tamaño de la empresa. Esta afirmación se desprende de los datos estadísticos relevados del subsector y de los datos obtenidos de las entrevistas realizadas.

3- Empresa y mercado:

- Las empresas tienen cierta flexibilidad, responden a la demanda, en especial tienen fuerte relación con los clientes y proveedores. Escasamente responden a los responsables de comercialización.

- Las empresas que realizaron cambios en sus productos, incrementaron las ventas. Sin embargo, se advierte poca inversión para insertar un *nuevo producto al mercado*.

- Más de la mitad de las empresas se centra en bajar costos de la producción y centra sus expectativas en conservar el mercado.

4-Empresa y Sistema Regional de Innovación:

- Las empresas priorizan la relación con los clientes y proveedores; en segundo lugar, Estado y luego, centros educativos, como la Universidad (Fig. 4).

- Es bajo el porcentaje de relación con otras empresas, por lo que las estrategias asociativas o de cooperación son escasas.

- La mayoría de las empresas conoce las fuentes de financiamiento existentes y cerca de la mitad solicita apoyo. La totalidad de las empresas emplea recursos propios para financiar su emprendimiento (Fig. 5).

Estos resultados parciales del trabajo de investigación reflejan características como empresas del subsector, pero también se avanzó sobre los rasgos más relevantes del empresario de dicho sector y sobre el modo en que las políticas públicas deberían coadyuvar en el crecimiento y fomento de los procesos de innovación. Así entre ellas, y por citar algunas líneas de acción, es necesario partir del conocimiento real del subsector, reforzar las relaciones entre el sector, el Estado y el sector científico-tecnológico, en particular la Universidad, generando interacciones permanentes, y con

ello, espacios interactivos de aprendizaje. Incorporar diversificación de productos, promover la capacitación en pos de generar mayor especialización y estimular la inversión en tecnología de producto y gestional, de manera de incrementar el valor del producto y del servicio con gestión y diseño. Por lo cual, con el trabajo de investigación se pretendió colaborar con los estudios sobre la incidencia de los procesos de innovación y en particular, del diseño en un sector industrial.

El hecho de indagar y analizar la incidencia del diseño y la innovación en el proceso de cambio tecnológico, tanto de productos como de procesos, empleados en la industria del mueble de madera, permite ratificar la hipótesis formulada y afirmar que estos factores contribuyen a mejorar la calidad y la competitividad de los productos.

En esta síntesis, se pretendió contribuir a la profundización del conocimiento de la problemática de la innovación en relación al sector de las *pymes* de la provincia de Mendoza, pero también contribuir a aportar información para aquellos responsables del trazado de políticas públicas que pueden fomentar el crecimiento del sector a través de la innovación, como palanca para el desarrollo.

Bibliografía

- Arocena, R. (2003) *Problemas de Desarrollo en América Latina*. U. N. Quilmes. Bs. As.
- Bonsiepe, G. (1999) *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño*. Ed. Infinito. Bs. As.
- Chiapponi, M. (1999) *Cultura social del producto*. Ed. Infinito. Bs. Aires. Cap.3, pp. 81-109.
- Centro de Estudios para la Producción (2008) *El sector de madera y muebles en la Argentina*. Secretaría de Industria, Comercio y Pyme. Ministerio de Economía y Producción. Bs. As.
- Cepal (2004) *Perfil y características de la estructura industrial actual de la provincia de Mendoza*. Volumen I, Serie estudios y perspectivas N° 19. Bs. As.
- Donato, V. (2008) *Informe 2007-2008. Evolución reciente, situación actual y desafíos futuros de las Pymes industriales*. Fundación Observatorio Pymes. Bs. As.
- Federación Argentina de la Industria Maderera y Afines- FAIMA (2007) *Informe Preliminar 18° Congreso FAIMA*. Córdoba.
- Federación Argentina de la Industria Maderera y Afines- FAIMA. Dpto. de Comercio Exterior (2005) *Intercambio comercial argentino Sector Muebles-Madera*. Buenos Aires.
- Ferraro, R. (2005) *¿Para qué sirve la tecnología?* Capital Intelectual. 1ª Edición. Bs. As.
- Freeman, C. (1998) *La economía del cambio tecnológico*. En: *La Economía de la Innovación: Las visiones de Ralph Landau y Christopher Freeman*, pp. 45-115.
- Kosacoff, B. (1993) *La industria Argentina, un proceso de reestructuración desarticulada*, en Kosacoff (ed.) *El desafío de la competitividad*, Cepal. Bs. Aires.
- Ladrón González, A. y Maslatón, C. (2006) *Caracterización de la industria maderera, productos de madera y muebles*. FAIMA, INTI. Bs. As.
- López, A. y Lugones, G. (1999) *Globalización e Innovación localizada. Experiencias de sistemas locales en el Mercosur*. Instituto Brasileiro de Información en Ciencia y Tecnología. Brasilia.
- Marí, M. y Thomas, H. (2000) *Ciencia y Tecnología en América Latina*. UNQuilmes. Buenos Aires.
- Sábato, J. y Mackenzie, M. (1982) *La Producción de tecnología. Autónoma o transnacional*. Edit. Nueva Imagen. México. Cap. 7.
- Sutz, J. (2002) *Problemas avanzados de la innovación en América Latina*. UNQuilmes. Buenos Aires.
- Yoguel, G. (1996). *Reestructuración económica, integración y Pymes: El caso de Brasil y Argentina*, en Katz (ed): *"Estabilización macroeconómica, reforma estructural y comportamiento industrial. Estructura y funcionamiento del sector manufacturero latinoamericano en los años 90"*. Cepal-Idrc-Alianza. Buenos Aires.

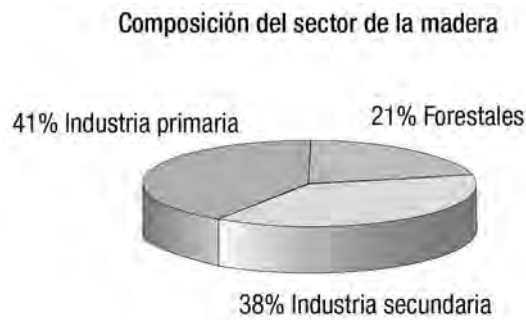
Anexo

Fig. 1

Exportaciones de muebles de madera (en miles de dólares)				
Provincia	2002	2003	2004	2005
Buenos Aires	6.689	10.554	15.492	17.431
Santa Fe	1.109	1.875	2.801	2.982
Entre Ríos	230	663	1.222	1.608
Mendoza	1.605	1.533	1.343	1.344
Córdoba	600	710	512	233
Misiones	357	431	538	178

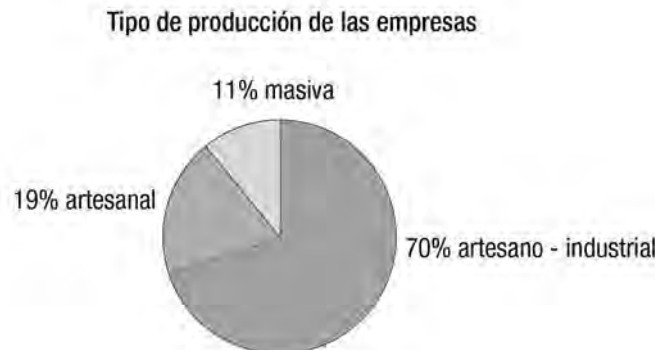
Fuente: Fundación Export-AR. Año 2006

Fig. 2



Fuente: Informe sectorial. Año 2004

Fig.3



Fuente: Elaboración propia. Año 2008

Fig. 4

Vinculación tecnológica externa de las empresas	Cantidad de empresas en %
	Mantienen relación con
Proveedores	92%
Clientes	85%
Entidades de gobierno	35%
Otras empresas	35%
Instituciones educativas	15%
Consultoras	8%
Fuente: Elaboración Propia. Año 2008	

Fig. 5

Fuentes de financiamiento	Empresas	Porcentaje
Recursos propios	23	88%
Recursos propios y préstamos	2	8%
Recursos propios y asociación con otras empresas	1	4%
Total	26	100%
Fuente: Elaboración Propia. Año 2008		

Laura Viviana Braconi

Diseñadora Industrial-Esp. Productos. FAyD-UNCuyo. Especialista en Docencia Universitaria-UNCuyo. Magister en CTS” UNQuilmes-Tesis: **“Diseño e Innovación en la industria del mueble de la provincia de Mendoza”**. Profesora Adjunta de Diseño de Productos I-Diseño Industrial. Responsable de Vinculación Productiva-Diseño Industrial. Directora del proyecto de investigación-Scytyp *Innovación y Diseño en la Industria Mendocina. Análisis de casos de objetos de uso cotidiano (1930-1980)*.

Se desempeña en el medio como profesional en el diseño de equipamientos y stands y como asesora de proyectos en el ámbito público y privado.

Omar Linares

NO LO HAGAS

Análisis semiótico del afiche *Identidad Corporativa* de Ricardo Colombano

Análisis semiótico del afiche *Identidad Corporativa* de la serie *No Logos o Multinationales*, del diseñador Ricardo Colombano, realizado en el año 2005 como integrante del Grupo Grapo.

Estudio sintáctico, semántico y pragmático que permite conocer cómo el autor usa el lenguaje del Diseño Gráfico, con un fuerte mensaje de liberación e independencia, para convencer a sus lectores de lo contrario que venden las empresas multinacionales en sus anuncios publicitarios.

DON'T DO IT.

Semiotic Analysis of Ricardo Colombano's Corporate Image poster.

Semiotic analysis of the Corporate Identity poster from the series no logos or multinationals, of designer Ricardo Colombano, carried out on 2005 as member of the Grapo Group.

Syntactic, semantic, and pragmatic study that allows to know how the author uses the Graphic Design language, with a strong liberation and independence message, in order to convince people of the contrary of what the multinational firms sale in their advertising



Afiche *Identidad Corporativa* de la serie *No Logos o Multinacionales*. Ricardo Colombano. 2005

Introducción

El afiche *Identidad Corporativa* pertenece a la serie *No Logos¹ o Multinacionales*, realizada en el año 2005 por el diseñador Ricardo Colombano, integrante del Grupo Grapo.

Antes de formular la hipótesis de trabajo que guía a este artículo, conviene ubicar tanto al contexto, como al autor del afiche.

1. Título del libro de la economista política y periodista canadiense Naomi Klein, publicado en inglés en 2000 y en castellano en 2002. El objetivo de la autora es analizar y documentar las primeras fases de resistencia al dominio empresarial y explicar el conjunto de condiciones económicas y culturales que han dado origen a dicha resistencia. Su hipótesis básica es que a medida que la gente conoce la verdad sobre las prácticas empresariales, su oposición a las mismas aumenta; por lo tanto, en la medida en que esta obra descubre y difunde dichas prácticas, la autora puede llegar a considerarla como uno de los factores que estimule dicho rechazo.

El Grupo Grapo (Gráfica Popular) está constituido por cuatro diseñadores de Mendoza: Edgardo Castro, Ricardo Colombano, Eduardo López y Luis Sarale, todos ellos docentes de la carrera de diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. A partir de la crisis de 2001, este grupo se propuso recuperar el cartel como elemento paradigmático del diseño, como medio de expresión y de comunicación, teniendo la voluntad de retomar lo *popular* para la comunicación de ideas y valores en contra de los discursos únicos. “*Asistimos a una crisis de paradigmas en el marco de la concentración y globalización del capital, que nos involucra en nuestra condición social, política, económica y cultural.*” (Grupo Grapo: 2008).

Respecto al origen y al objetivo de la serie No Logos o Multinacionales (2005) dicen sus autores...

“*Como reacción a la insistencia de algunos gurús de la globalización, capitalistas que auspician la idea del diseño como expresión de la estrategias corporativas, Grapo diseñó una serie que ironiza sobre el rol de las multinacionales en las economías e identidades de la periferia.*” (Grupo Grapo: 2008).

En cuanto a Ricardo Colombano, es importante destacar que nació en la Provincia de Salta en 1953. En 1977 recibió el título de Diseñador Industrial en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 1978 ha venido desarrollando una fecunda labor profesional y docente en Mendoza:

Desde 1985 y hasta la fecha es profesor titular efectivo en la cátedra de Diseño Gráfico I de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Sus trabajos profesionales han sido publicados por la revista tipográfica, Summa, Trademark Identification de Kracoff / Kliczkowski 1987; Anuario de Diseño de Mendoza, 1999 y Revista Huellas, UNCuyo 2005.

Desde el año 2003 es miembro fundador del Grupo Grapo.

Identificados ya el contexto de producción, el producto y el productor, corresponde ahora precisar la hipótesis: un análisis semiótico del afiche *Identidad Corporativa*, realizado en 2005 por diseñador Ricardo Colombano, que examine los niveles sintáctico, semántico y pragmático, permite conocer el modo en que el autor usa el lenguaje del Diseño Gráfico para convencer (y así independizar) a sus lectores de las ideas contra-puestas a las que venden las empresas multinacionales en sus anuncios publicitarios.

Semiosis del afiche

El análisis semiótico del afiche propuesto se inicia con una exhaustiva descripción formal (*nivel sintáctico*), que nos permite conocer las características estructurales que componen la pieza gráfica, develar sus partes y la relación que se juegan entre ellas como un todo perceptual; esto nos facilitará en el próximo paso la búsqueda de respuestas en el uso de esos componentes. Así, luego comenzaremos (*nivel semántico*) a indagar en sus significaciones y a recorrer los posibles sentidos del mensaje entrelazados en una relación sintáctico-semántica, donde el autor nos propone un relato por medio de signos. Para finalizar, y ya ubicados en el *nivel pragmático*, nos acercaremos a la postura que Ricardo Colombano toma respecto al tema que nos convoca, sus intenciones, valores que pone en relevancia, a quiénes convoca y a quiénes rechaza; en definitiva: su visión particular de la Identidad Corporativa desde su perspectiva ideológica.

Nivel Sintáctico

Es un afiche de formato rectangular en posición vertical, de gran tamaño (70 x 100) que actúa como fondo y en el cual se encuentran cinco figuras o elementos:

- dos imágenes: una impresión dactilar y el isotipo² de la marca Nike
- tres líneas de textos:

1- IDENTIDAD CORPORATIVA³

2- DON'T DO IT. (NO LO HAGAS.)

3- GRUPO GRAPO/Ricardo Colombano

La forma de la impresión dactilar es ovalada y su graficación tiene un grado bajo de iconicidad que permite ver con claridad que se trata de la representación de una huella digital del dedo pulgar, tal como usualmente se puede encontrar en los documentos y cédulas de identidad de las personas.

El isotipo representativo de la empresa de calzados, accesorios y ropas deportivas tiene forma de tilde y aparece en una posición diferente a la habitual, girada en dirección con-traria, pero se la reconoce perfectamente como tal, a pesar de no estar acompañada por el logotipo Nike⁴, que junto a otros elementos conforman la identidad corporativa de la compañía. Esto es posible dado el fuerte rasgo distinguible (unidad, simplicidad, pregnancia) que posee el isotipo; es una figura abstracta que según sus creadores proviene de la simplificación extrema de un ala de la diosa griega de la victoria Niké. Este isotipo ala en inglés se lo denomina *swoosh* (zumbido) como referencia onomatopéyica a la velocidad que caracteriza a la mencionada diosa; en castellano se lo designa usualmente como *ala* por su origen, o simplemente *pipa* por su apariencia.

El tratamiento formal de las dos figuras presentes en el cartel es diametralmente opuesto. La huella digital es una ampliación gráfica que conserva un alto nivel de figuración con respecto a la realidad, manteniendo la textura original de líneas orgánicas con curvas y contra curvas, ondulaciones y remolinos, con elementos entrecortados y contornos de espesores variables y rugosos que se disponen en paralelo con separación y grosores irregulares; las líneas se alternan con el fondo y conforman un todo unificado por medio de la Ley de cierre⁵ que hace de esta complejidad una estructura pregnante. En cambio el ala es una figura geométrica abstracta, de líneas puras y contornos definidos, formados por dos grandes curvas que se unen en ángulos muy agudos; su pregnancia está dada por la simplicidad y síntesis formal.

La huella se encuentra estática en el centro del rectángulo. El ala girada y en movimiento aparente por su direccionalidad de derecha a izquierda, se percibe como un elemento que ha borrado, con uno de sus ángulos agudos, la parte superior de la huella cortándola en línea recta. También se percibe una oposición o contraste entre las formas redondeadas y orgánicas de la huella y la angulosidad del ala.

El texto 1 está realizado en una tipografía de palo seco geométrica, sin serif, con líneas rectas, círculos y rectángulos, sin modulaciones en los trazos, condensada, medium y con interletrado forzado de mayor separación, de cuerpo medio con respecto

2. **Isotipo** se refiere a la parte icónica o figurativa, y a la disposición espacial en el diseño de una marca. Muchos autores lo manejan como "imagotipo", el cual es una simbología gráfica no-verbal.

3. **Identidad corporativa** según Joan Costa, es el conjunto coordinado de signos visuales por medio de los cuales el público reconoce instantáneamente y memoriza a una empresa o entidad como institución. Los signos que integran el sistema de identidad corporativa son de diversa naturaleza: Lingüística (logo-tipo), icónica (isotipo), cromática, etc.

Imagen corporativa según Joan Costa, es la imagen que tienen todos los públicos de la empresa. Es la idea global que tienen sobre sus productos, sus actividades y su conducta. Es la estructura mental de la organización que se forman los públicos.

Imago (latín) imagen mental o representación ligada a lo imaginario y la memoria.

La identidad corporativa son mensajes, cosas y relaciones que son emitidos y protagonizados por la empresa, y la imagen corporativa son percepciones y experiencias protagonizadas e interpretadas por los públicos.

4. **Logotipo** es la representación tipográfica del nombre de la marca. La palabra funciona como imagen.

5. **Ley de cierre** – Teoría de la Gestalt: nuestra mente añade los elementos faltantes para completar una figura. Existe una tendencia innata a concluir las formas y los objetos que no están completos.

al fondo y todas en mayúscula; todos estos elementos descriptos hace que se perciba como un título introductorio al tema.

El texto 2 está realizado en una tipografía de palo seco geométrica, condensada, idéntica a la anterior pero bold, de mayor cuerpo y con interletrado forzado negativo de menor separación. Esta elección y combinación de posibilidades unidas a la utilización de todas las letras en mayúsculas permite observar al texto como un rectángulo sólido y compacto, que remata la lectura de la composición de manera contundente. Es la única línea de texto que usa punto final.

El texto 3 está realizado en una tipografía también de palo seco, pero con trazos modulados, de cuerpo pequeño, en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas); se utiliza el grosor para realizar una diferenciación además de la barra de separación, la primera parte en bold (Grupo Grapo) y la segunda en médium (Ricardo Colombano). Estas características le confieren un rango de acotación al costado de la composición a modo de firma de autoría o créditos.

La huella, el ala y los textos 1 y 2, están dispuestos en el sentido de lectura desde arriba hacia abajo, en la parte superior, centrado respecto al eje vertical y a modo de título se ubica el texto 1, luego está la huella que es interactuada por el ala y ocupan la mayor parte del campo visual; y en la parte inferior también centrado, se ubica el texto 2 como remate de la composición. Las dos figuras centrales están en contacto mientras que las líneas de textos ofrecen una tensión espacial al conjunto. El texto 3 está en el costado izquierdo, centrado y con un sentido de lectura opuesto al resto de la diagramación, como usualmente se colocan los créditos de autoría en Diseño Gráfico.

Los textos 1 y 2 tienen una posición horizontal, la huella y el texto 3, vertical; mientras que el ala es la única figura dispuesta en diagonal desde el centro hacia el cuadrante superior izquierdo, pero por su posición sugiere un movimiento horizontal aparente en la misma dirección. Esto conforma una composición de equilibrio axial con eje vertical en donde la disonancia se da por la actitud del ala. La ubicación del texto 3 también rompe el equilibrio axial pero por su tamaño pequeño es mucho menor su impacto perceptual disonante.

El texto 1 es de tamaño relativamente mediano, el texto 2 de tamaño grande y el texto 3, pequeño; las imágenes centrales poseen una dimensión gigante debido al aumento escalar producidas en ellas abarcando gran parte del fondo. Esto produce una estratificación perceptual en el modo de aparición de cada uno de los elementos figura, primero resaltan la huella y el ala, después el texto 2, luego el texto 1 y finalmente, el texto 3.

Los colores trabajados son el blanco, el negro (ambos acromáticos) y el rojo. El fondo es negro, plano y bidimensional, la huella y los textos en blanco a modo de negativo sobre el fondo, lo cual otorga mayor visibilidad a los elementos y mayor contraste a la composición; el único color del conjunto está en el ala con un tinte o matiz rojo con alto grado de saturación. Esta selección cromática también ofrece distintos planos visuales que estratifican los elementos, primero resalta el blanco, luego el rojo y finalmente el negro.

Todos los colores están trabajados en un único tono sin gradientes ni degradé, en forma plana, confiriéndole a la composición una total apariencia bidimensional sin profundidad ni uso de perspectivas; la diferenciación de planos se efectúa únicamente por la forma, el tamaño, la posición y el color de cada uno de los elementos.

Nivel Semántico

La lectura de piezas gráficas se realiza de un modo diferente al de un texto lingüístico, ya que los semas están organizados sintácticamente en un mismo campo

visual y los elementos aparecen en un orden que dependen del tratamiento formal y sus características particulares. En este caso del afiche podemos establecer tres niveles de lectura: primero las figuras huellas y ala, segundo los textos 2 y 1, y finalmente el texto 3. Este modo de organización sémica propone una lectura del relato en donde el perceptor se encuentra al comienzo con la intervención y modificación de la huella por parte del ala, luego sigue el relato con un texto en voz alta: NO LO HAGAS. que alerta lo sucedido en el primer impacto visual y propone una suspensión del efecto de borrado de la huella, a continuación se visualiza otro texto que enmarca el relato en un tema más específico: la identidad corporativa; y finalmente el relato concluye con la revelación de la autoría del mensaje: Grapo – Colombano.

Los temas principales del discurso representan a dos actores diferentes, la huella está en lugar de lo individual, de lo único e irrepitable; mientras que el ala es la empresa o corporación. Este sintagma⁶ fue construido con la selección de elementos paradigmáticos entre un variado conjunto de posibilidades, ya que para comunicar *lo particular y lo corporativo* se podría haber optado por otros recursos, pero de la amplia gama de posibilidades se seleccionó aquellos signos que por su síntesis y expresión permiten un mejor relato.

La función de un signo, según Peirce, consiste en ser “*algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad*” (Peirce: 1986), es una representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse a un objeto y se compone de tres elementos relacionados entre sí:

El representamen: es el signo en sí mismo, lo que Saussure denomina “*estructura significante*” (Saussure: 1983). En nuestro caso es el dibujo o graficación de la huella y el ala.

El objeto o fundamento: es aquello a lo que alude el signo, lo que está en lugar de algo. La huella y el ala representan *lo particular y lo corporativo* respectivamente.

El interpretante: es lo que produce el representamen en la mente de las personas, la idea del signo mismo. En el afiche es *individuo y empresa*.

Según la clasificación que realiza Peirce de los signos⁷ (Pierce: 1986), la huella dactilar es índice, ya que mantiene una conexión física real con el referente. En este sentido, es un signo natural producido por un ser humano; también es ícono por reproducir exactamente la organicidad del modelo, pero fundamentalmente es símbolo ya que en nuestra cultura funciona como emblema de lo personal e irrepitable, quizás no exista otro elemento tan único que nos individualice como seres humanos.

En el caso del isotipo de Nike es índice e ícono por representar un ala, pero su tratamiento formal abstracto lo desvincula fuertemente del original; es símbolo de la empresa dado el efecto asociativo que se produce por la publicidad.

Los signos son tales en la medida que son comprendidos por un lector, la huella como signo es ampliamente reconocida pero el isotipo y logotipo de Nike son comprendidos y valorados por un grupo más reducido de perceptores: los jóvenes; de allí que el mensaje esté destinado a ellos principalmente, constituyéndose para Colombano en “*lectores modelos*”⁸ según la visión de Umberto Eco (Eco: 1986). Otro recorte en el campo de los destinatarios es el uso del lenguaje del Diseño Gráfico tanto por la marca seleccionada como por el concepto Identidad Corporativa.

6. **Sintagma y paradigma:** conceptos desarrollados por F. Saussure y retomados por R. Barthes para un método semiológico. Los paradigmas se dan de manera “vertical”, conformados por un conjunto de elementos que tiene la misma función y por lo tanto sustituibles entre sí en un mismo discurso; lo sintagmático se refiere a una secuencia “horizontal” de elementos pertenecientes a diferentes clases y desempeñan distintas funciones. Juntos crean la estructura de significación.

7. **Índices** (índicios): son signos que tienen conexión física real con el referente.

Íconos: son signos que tienen semejanza de algún tipo con el referente.

Símbolos: son signos arbitrarios, cuya relación con el objeto se basa exclusivamente en una convención.

8. **Lector modelo:** el autor debe prever un modelo del lector posible, al que se supone capaz de afrontar las expresiones de manera interpretativa, del mismo modo que el autor las afronta de manera generativa.

Por lo cual podemos establecer como un primer resumen de la trama la advertencia que el autor, como sujeto de enunciación, hace a los jóvenes: “*las grandes corporaciones actúan contra la individualidad*”. Este enunciado se relaciona con el nivel de la enunciación por la manera de decir ese contenido (afiche), donde el autor elige este nexo específico para establecer el “*contrato de lectura*”⁹ (Verón:1985) con el destinatario; opta por un medio básicamente visual en donde el lenguaje del diseño gráfico juega un papel fundamental.

Este mensaje es construido con algunas figuras retóricas como recurso expresivo, en donde la metáfora visual es utilizada por la comparación que permiten hacer las imágenes de la huella y el ala con lo representado; en la sinécdoque las partes están en el lugar del todo y en la metonimia se aprovecha la relación semántica entre ambas. El autor hace un juego entre la identidad de la persona y la identidad corporativa, explota esta coincidencia y las hace interactuar en forma simultánea por medio de una parte o elemento que las representa.

Los textos en el afiche actúan como anclajes de las imágenes, apoyan el mensaje y lo direccionan en un sentido más ajustado, limitando la polisemia que ellas poseen.

El texto DON'T DO IT. está utilizado de la misma manera gráfica que el slogan de Nike JUST DO IT. pero con sentido opuesto, la misma estructura visual con el significado contrario; aunque opta por no usar la forma imperativa: JUST DON'T DO IT como un grito violento. No impone, por lo contrario invita a parar, a dar un tiempo, a pensar.

Para una mayor comprensión del mensaje contenido en el afiche, y ya que todo texto se produce en una situación comunicativa determinada, podemos analizar el contexto de producción por medio de algunas preguntas que nos permitirán seguir profundizando en el análisis propuesto:

¿*Cuándo?* La fecha de publicación (2005) nos ubica temporalmente en un contexto social, económico y político en donde se revisan críticamente los postulados neoliberales y la actuación de las corporaciones transnacionales sobre los consumidores, en especial luego de la crisis de 2001 en que aparecen con más fuerza.

¿*Quién?* El autor (Ricardo Colombano, 58 años) se enrola en un grupo (Grapo) de diseñadores que postulan la comunicación de ideas y valores en contra de los discursos únicos, a través del cartel como medio expresivo de comunicación. Se desempeña como diseñador independiente (33 años) y como docente universitario (26 años).

¿*Dónde?* El lugar de publicación es Mendoza – Argentina y su primera aparición pública es en el ámbito de la Escuela de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Casi todas las producciones de Grapo se exponen primero en este ámbito, para el cual se pensaron, pero luego son invitados a exponer en diferentes lugares y en 2008 publican su libro *Metete que son carteles* con toda la obra realizada durante 6 años.

¿*Para quién?* Los destinatarios primeros fueron los alumnos y personal de la Escuela de Diseño, ampliándose luego con las diferentes muestras públicas. Colombano habla con este lector modelo como docente y diseñador, como responsable de la formación de futuros colaboradores en la construcción de identidad corporativa y quienes son a la vez consumidores de esas marcas.

¿*Para qué?* Podemos inferir entonces un doble propósito, es un consejo para el presente pero también una advertencia para el futuro. Colombano apela a la enciclopedia de esos jóvenes en su doble rol: actuales consumidores y venideros diseñadores.

9. **Eliseo Verón** afirma que el contrato de lectura es el tipo de relación (nexo) que el autor (enunciador) trata de establecer con su público (destinatario). Subraya Verón que lo central no es tanto qué se dice sino cómo: “debemos fijarnos más en el plano de la enunciación (medio) que en el del enunciado (contenido)”.

Nivel Pragmático

La respuesta a la última pregunta antes desarrollada nos introduce en la subjetividad del autor, en el campo ideológico en que propone su mensaje. Colombano utiliza las mismas armas del Diseño Gráfico que su rival, se opone al adversario en un juego de igual a igual.

Quiere convencer a su lector (con un lenguaje compartido), de lo contrario que venden las empresas multinacionales en sus anuncios publicitarios. La frontalidad que le imprime a la huella (hipérbolo) por su gran tamaño y ubicación central en la composición, es la misma frontalidad de su mensaje; al igual que la contundencia con la que es cortada, borrada, violentada por el isotipo agresor. De allí su exclamación, su consejo: NO LO HAGAS.

El mensaje se dirige en primera instancia a los estudiantes, jóvenes y demás personas que transitan los pasillos de la Facultad de Artes y Diseño, pero su espectro se amplía al salir su obra a otros contextos de recepción, en donde la comunicación es posible dado el grado de amplitud con que están trabajados todos los elementos constitutivos de la narración.

El autor quiere cambiar la lectura que habitualmente se realiza de las marcas de empresas transnacionales; con el apoyo de la semiosis infinita desvía la valoración como resistencia al dominio empresarial capitalista; al igual que Naomi Klein (2002), autora del libro *No Logos*, su estrategia básica es dar a conocer su verdad sobre las prácticas empresariales, para generar la oposición a las mismas y estimular el rechazo.

Con la interacción de las dos figuras principales denuncia el proceso de concentración y abuso de los grandes capitales por sobre las personas, y con su grito: NO LO HAGAS. alerta y propone a los jóvenes consumidores de esas marcas y futuros diseñadores, detener esas acciones destructivas; una invitación a pensar y no actuar impulsivamente como lo propone el slogan de la marca Nike.

Hay un fuerte mensaje de liberación e independencia que se correlaciona con las prácticas políticas que Colombano viene realizando desde que fuera alumno universitario en la década del '70, con una fuerte participación en los movimientos estudiantiles y debates ideológicos de aquella época. Les habla a los actuales alumnos desde una experiencia de militancia profesional y académica, como diseñador y como docente.

El uso de los colores rojo, negro y blanco sumado al tratamiento formal y contundente de la huella y las tipografías, refuerzan su posición ideológica adhiriendo a los recursos utilizados en la gráfica expresionista rusa de principios del siglo XX, tan utilizada desde entonces por los movimientos de izquierda en sus proclamas políticas. A su oponente, el poder imperialista neoliberal, lo enfrenta de lleno al usar el primer plano visual con una huella digital fotográfica, realista y testimonial.

Conclusiones

El recorrido analítico realizado nos permitió observar el comportamiento de los signos en un relato gráfico, conocer sus relaciones internas y la articulación con el mundo cultural en el cual se inserta. Al visualizar su estructura compositiva nos adentramos en los aspectos menos visibles y pudimos lograr una mejor y más profunda lectura del mensaje diseñado por el autor.

En el plano sintáctico se han analizado y descripto las partes constitutivas del cartel, podemos decir en términos generales, que es una composición simple, con pocos elementos acromáticos, distribuidos axialmente en forma estable y armónica, irrumpe el ala con gran disonancia por su disposición, color y movimiento aparente. Es una

pieza de alto impacto perceptual, pregnante, con un trabajo escalar e interacción de las figuras que provocan una gran atracción visual.

En el plano semántico se ha explorado el mensaje que se revela construido con algunas figuras retóricas como recurso expresivo: la huella y el ala por un lado y los textos por el otro, con ellos el autor hace un juego entre la identidad de la persona y la identidad corporativa, explota esta coincidencia El texto DON'T DO IT. está utilizado de la misma manera gráfica que el slogan de Nike JUST DO IT. pero con sentido opuesto, se trata de la misma estructura visual, pero con el significado contrario aunque, como se ha marcado, Colombano no usa un tono imperativo sino que por el contrario invita a reflexionar, a detenerse y a pensar.

Finalmente y desde el plano pragmático, se ha interrogado en torno a la visión que tiene Ricardo Colombano sobre su realidad. El afiche logra poner al destinatario en situación reflexiva con unos pocos signos gráficos, pero cada uno de ellos con un profundo valor expresivo y comunicacional. Desde su perspectiva personal, cuestionando las prácticas consumistas del capitalismo salvaje, el autor habla con claridad de la visión y de las preocupaciones que tiene acerca del mundo. Lo hace desde el diseño, pero su destinatario, los jóvenes, revelan su perfil docente y su trayectoria vital.

Colombano es didáctico, es político, es diseñador.

Bibliografía

- Barthes, R. (1990) *La aventura semiológica*. Buenos Aires. Paidós.
- Costa, J. (2003) *Imagen Corporativa en el siglo XXI*. Buenos Aires. La Crujía.
- Courtes, J. (1980) *Introducción a la Semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires. Hachette.
- Eco, H. (1986) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona. Lumen.
- Grupo Grapo (2008) *Metetele que son carteles*. Mendoza. Zeta. Copyleft.
- Klein, N. (2002) *No logos*. Buenos Aires. Paidós.
- Peirce, C. (1986) *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Quiroga, B. (direc.) (2001) *Léxico de diseño*. Mendoza. EDIUNC.
- Quiroga, B. (1995) *Psicología y Semiología aplicadas al diseño gráfico*. Mendoza. EDIUNC.
- Saussure, F. (1983) *Curso de Lingüística general*. Madrid. Alianza.
- Saint-André, E. y otros (2006) *Contar el cuento latinoamericano actual. Capítulo: Lectura sintáctica, semántica y pragmática de lo narrativo*. San Juan. Ed. FFHA.
- Verón, E. (1985) *El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París. IREP.
- Zecchetto, V. (coord.) (1999) *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires. La Crujía.

Omar Linares

Nació en San Juan el 16 de junio de 1960.

Es Diseñador industrial especializado en productos, título otorgado por la actual Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en 1986.

Se desempeña desde 1988 como docente en la misma Universidad y en la actualidad es profesor Adjunto en Historia del Diseño y profesor Titular en Enseñanza y Aprendizaje del Diseño y Práctica del Diseño.

Actualmente desarrolla su Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, de la cual es producto el presente trabajo.

Luis Sarale

La innovación y el diseño como herramientas de desarrollo local

Los nuevos escenarios están en franca vulnerabilidad. El fracaso del modelo económico imperante y los procesos de cambio de paradigmas con fuerte protagonismo, de las tecnologías y las nuevas prácticas de relación social, nos permitieron soportar el impacto. Hay una gran alternativa para proponer un nuevo modelo de desarrollo. Nuestro país lidera este proceso, donde la incorporación del Diseño en el territorio, se hace como valor intrínseco y herramienta de innovación. Se realiza en base a las oportunidades de transformación, generadas por los cambios de las tecnologías, de los contextos sociales, los mercados de referencia, las competencias y los recursos disponibles.

Innovation and Design as tools of local development

The new scenarios are a distinct vulnerability. The failure of the economic model and paradigm shift processes with strong leadership, technologies and new practices of social relationships enabled us to withstand the impact. There are a great alternative to propose a new model of development. Our country is leading this process, where the incorporation of design in the country, is as intrinsic value and innovation tool. Is performed based on the transformation opportunities generated by changes in technologies, social contexts, the relevant markets, the skills and resources available.

A modo de introducción

Los escenarios globales se encuentran en franca vulnerabilidad debido al fracaso del modelo económico imperante y a los procesos de cambio de paradigmas que se vienen sustanciando desde la aparición, con fuerte protagonismo, de las variables tecnológicas y las nuevas prácticas de relación social. Nuestra región ha sabido soportar estos impactos y hoy se perfila una gran alternativa para proponer un nuevo modelo de desarrollo. Particularmente, nuestro país lidera este proceso, lo que se transforma en la mejor oportunidad para poner en valor las expectativas de cambio que sugiere nuestra intervención desde el Diseño.



La situación territorial define la identidad y el perfil cultural de las comunidades que lo integran. Este aspecto también es una oportunidad para poner en evidencia e incorporar, con innovación, los valores intangibles que fortalezcan la competitividad de la producción local. En la actualidad, una producción regional, principalmente basada en productos primarios y en commodities, es muy sensible a las fluctuaciones de sus precios en los mercados, sobre todo internacionales. Este impacto se reduce con una canasta de productos con valor agregado, más diversificada y diferenciada, que se logra con una mayor cuota de innovación y calidad incorporada a los mismos.

Bajo estas circunstancias se debe generar el marco propicio para la creación de un programa para la reformulación de las economías regionales, donde se puede efectuar un importante protagonismo desde el Diseño. Sólo un aporte innovador y significativo permitirá el desarrollo de nuevos aprovechamientos y usos de los recursos naturales de cada región y, por lo tanto, la reformulación de esas economías.

Para asumir con responsabilidad esta participación se debe actuar con una actitud estratégica que implica apropiarse de toda la información pertinente y necesaria para poder aportar decisiones y gestionar inteligentemente esa situación. Este desafío contiene, entre otros, los siguientes aspectos:

- Mejora de la productividad;
- Mejora de la competitividad;
- Mejora de las condiciones ambientales;
- Creación de un ambiente propicio para las inversiones,
- Mejoramiento de la calidad de vida.

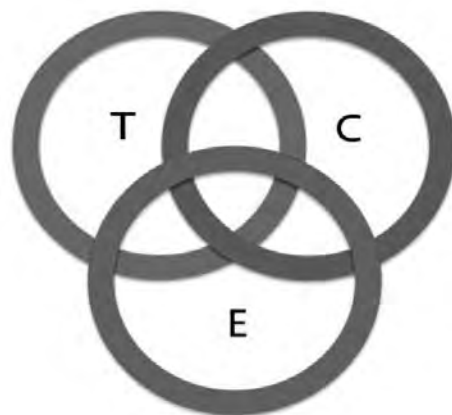
Este programa mencionado deberá estar dirigido a promover la articulación entre los grupos del conocimiento, los sectores productivos, sociales y el Estado, de todo el territorio, y a apoyar las iniciativas orientadas al desarrollo local con sostenibilidad y sustentabilidad.



Hacia un nuevo modelo de desarrollo

El territorio en su conjunto es un ámbito de intervención óptimo para poner en marcha procesos de transformación que promuevan el desarrollo integral de todos y cada uno de los integrantes de la comunidad. Los cambios, que afecten tanto a los aspectos organizativos, funcionales y culturales de sus organizaciones y que sean asumidos por toda la comunidad, pueden mejorar realmente los niveles de calidad y equidad.

Para sustanciar este nuevo modelo debemos acordar el concepto de Desarrollo desde el lenguaje político-económico. Se define como la fase de la evolución de un país, caracterizada por el aumento de la renta nacional por habitante. Este crecimiento económico es un medio para alcanzar el desarrollo, pero no un fin en sí mismo. En este sentido, el desarrollo territorial se puede definir como cambio planificado y sistemático, coordinado y asumido por las organizaciones que lo integran, que busca incrementar sus niveles de calidad y equidad mediante una modificación de los procesos, de los sistemas de relación, de la funcionalidad y la organización de la comunidad.



Modelo de desarrollo, basado en el triángulo de Sabato. T: Territorio; C: Conocimiento; E: Estado.

Hay que tener en cuenta también, que la expansión del producto bruto no siempre está acompañada de una distribución de recursos más equitativa, y no indica, por lo tanto, en qué grado mejora la calidad de vida de la gente. Esta distinción es particularmente relevante en la Argentina, donde la desigualdad y la pobreza aumentaron en forma significativa en la década del 90 a pesar del fuerte crecimiento económico.

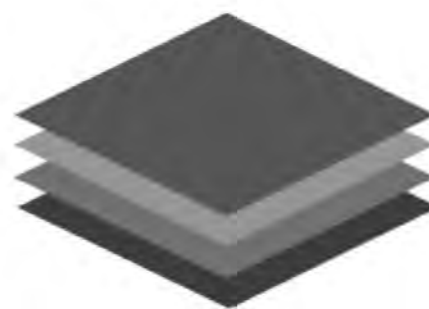
Nuestro compromiso, desde el Diseño, es aprehender a interpretar estos nuevos escenarios de participación en los que el comitente ya no es una empresa, sino un territorio, y donde las organizaciones existen en tanto existen las personas, su sistema de relaciones productivas y sus expresiones culturales. Hecho esto, el desafío consiste en asumir el Diseño como un instrumento articulador de la cultura material y proyectual, que genere nuevos campos de acción y nuevos sistemas de productos. En consecuencia, el Diseño aborda dinámicas de producción material que incluyen las relaciones entre el objeto, el contexto y la cultura, y desde allí desarrolla su capacidad para gestionar imaginarios sociales, lo que hace de él un factor diferencial y una ventaja competitiva con relación a otras disciplinas con las que colabora en su visión prospectiva.

En este sentido, la producción material y de intangibles solo se incorporará al repertorio cultural de comunidades y colectivos si el objeto/producto se ubica como articulador entre el contexto

territorial y la cultura como base del sistema de relaciones sociales. Por lo tanto, el escenario del Diseño es más complejo que el que supone un único aspecto material productivo. Se hace necesaria la gestión de un programa integrado, compartido y articulado, orientado hacia la resolución de estas problemáticas complejas, donde participen las áreas del conocimiento de Diseño, la comunidad y el Estado.

Territorio, innovación y Diseño

El concepto de territorio desborda la noción geográfica de espacio físico, ya que, para nosotros, también comprende las relaciones que aproximan y unen a los hombres a partir de la apropiación que hacen de su entorno. Esta situación interactiva pone en funcionamiento un sistema de intereses que terminan dando forma a la comunidad. Por lo tanto, se propone incorporar al concepto de territorio, entendido como lo físico-ambiental, otras miradas vinculadas a lo económico-productivo y lo socio-cultural.



REFERENCIAS

- Plano Físico/Ambiental
- Plano Económico/Productivo
- Plano Socio/Cultural
- Plano Institucional

Modelo de territorio, basado en la hipótesis de mapas transparentes.

El habitar cotidiano del territorio va configurando las identidades de los sujetos y las comunidades que, frente a un escenario global, se constituyen en un valor diferencial en el que se reconocen y adquieren importancia los actores, los saberes y los recursos. Integrar el Diseño en todas sus orientaciones en estas estructuras sociales, económicas y de medio ambiente de las regiones puede funcionar como estrategia para el desarrollo del perfil competitivo, de recuperación y fortalecimiento de los valores culturales propios y para potenciar el mejoramiento de la calidad de vida de sus habitantes. Esto implica reconfigurar la capacidad organizacional, los sistemas de gestión y producción y las identidades que de estos procesos resultan.

Con esta integración se espera armonizar lo económico con lo social en aras de fortalecer su dimensión humana, en concordancia con el concepto de desarrollo humano como proceso de ampliación de las opciones de la gente y el aumento de sus funciones y capacidades.

La innovación intenta replantear el futuro y responder a los cambios que se introducen mediante la modificación y adaptación de productos y servicios y de las tecnologías que los producen, comercializan y distribuyen. No es un concepto que pueda definirse solo por el producto final, sino que se puede entender desde muchos puntos de vista.

Innovar no depende de la escala del emprendimiento ni de un presupuesto destinado al desarrollo, sino más bien de una actitud, una predisposición a replantear constantemente la percepción de los productos de nuestra intervención y de su ubicación en los escenarios que les toca actuar. Puede ser una acción, un resultado o una cualidad. Es, en principio, el conjunto de procesos por los cuales se obtiene un resultado nuevo.

La innovación es posible en todas las actividades desarrolladas en un territorio. Solo es necesario comprender cuáles son los recursos con que se cuenta y buscar la mejor forma de utilizarlos en función de lograr esa ventaja competitiva. Se materializa de diferentes modos: por la introducción de nuevas tecnologías, nuevas maneras de organizarse, nuevas maneras de cultivar y de utilizar el conocimiento previo y, por supuesto, nuevos valores estéticos o de usabilidad para los productos.

Diseño como herramienta

El desafío es la construcción de un modelo del Sistema de Innovación guiado y gestionado desde el Diseño. Debe ser instrumental analógico-institucional y analítico-estratégico. En el análisis estratégico de la situación de entrada a la problemática, se debe tener en cuenta un diagnóstico para:

- Construir el mapa integral del foco de la problemática. Actores, mediaciones artefactuales y tecnológicas, conductas y cultura resultantes.

- Identificar sus actores, sus sistemas de relaciones, sus competencias para la producción y para la interpretación de dicha problemática, sus desajustes en los vínculos e integración, etc. Establecer una tipología.

- Identificar el mapa artefactual mediador que interviene en la problemática. Su diversidad funcional, morfológica y los materiales y tecnologías empleados para su desarrollo.

- Identificar el mapa materiológico del territorio, para determinar la potencialidad estructural y funcional para integrar sistemas de productos. Antecedentes, limitaciones y cualidades simbólicas.

- Identificar el mapa tecnológico de producción como de mediación. Determinar la potencialidad para el desarrollo de sistemas de productos. Antecedentes, limitaciones y cualidades.

- Identificar a los actores vinculados al Diseño, y sus relaciones; en principio, la constatación de la existencia o no, de una comunidad de actores que operan en los sectores del Diseño.

Por lo tanto, el Mapa del Sistema de Innovación gestionado desde el Diseño, facilita determinar funciones y roles a partir de tener visible la diversidad de factores y la articulación jerárquica posible, para la intervención con diseño; es decir un mapa analógico social, funcional e institucional.

Si el Diseño, de algún modo define los artefactos de mediación de los sistemas de relaciones, que implican tanto lo individual como lo colectivo. Si es quien colabora en la construcción de las particularidades de las interfaces en estos mismos sistemas; es también, fuertemente responsable de las cualidades de estas relaciones que configuran la calidad de vida.



Por lo tanto la importancia que tiene el hacer visible este protagonismo, sus construcciones, sus mediaciones y sus funciones; en una sociedad tan compleja como la actual, merece ser abordado como una política pública, es decir planificada, sistemática y coherente con los perfiles de destino de la comunidad a la que debe dar respuestas.

La gestión estratégica del Diseño

Es en este sentido que el Diseño puede actuar como una herramienta estratégica de innovación. Desde el Diseño podemos replantear un producto o proceso buscando una optimización de recursos, una mejora ergonómica o funcional o una actualización de la imagen. Innovación es un proceso de diseño que responde a necesidades específicas, plantea nuevos modelos funcionales u operativos, genera nuevas tipologías o explota un desarrollo tecnológico reciente. Esto implica destinar una proporción de sus recursos a la gestión de las tareas de investigación y desarrollo en busca de lograr esa óptima respuesta.



Para llevar a cabo esto que acabamos de definir como innovación debemos potenciar la capacidad para manejar simultáneamente la información dentro de un proceso integral que implica abordar la problemática desde diferentes enfoques. Esto nos lleva a buscar una interacción entre las disciplinas que actúan en este proceso y dimensionar el protagonismo que tienen. Entre los factores de los nuevos escenarios que favorecen la innovación se puede mencionar:

- Desde el campo sociocultural, se le exige a los productos cada vez mejores y más significativos desempeños en la satisfacción de necesidades.
- El acelerado desarrollo técnico y tecnológico nos ofrece constantemente nuevos recursos y oportunidades.
- El contexto político-económico y los factores medioambientales que presentan nuevos condicionantes coyunturales en forma permanente y que promueven modificaciones tanto en productos como en procesos.

Los nuevos sistemas de relación social, nuevos relatos y narrativas, nuevas mitologías, nuevas necesidades y deseos constituyen el resultado de los impactos mencionados.

Estos factores, en función de la incorporación de innovaciones en el territorio, deben estar articulados con las particularidades del problema localizado. Para facilitar el desarrollo del proceso, integramos esta información en mapas que contienen las distintas tendencias socio-culturales, tecnológicas, medioambientales y económicas.

Resulta una alternativa a las demandas territoriales, que son en sí mismas economías complejas. Se lo llama “diseño estratégico” porque se ocupa de resolver todo lo relacionado con la problemática territorial respecto del desarrollo, más que del producto en sí.

Supera la acción particular de intervenir con una rama específica del diseño, rompiendo estereotipos y reformulándolos hacia una dimensión integradora. Opera con toda la diversidad de orientaciones del diseño, sobre una misma temática y lo hace articulando en torno a objetivos comunes, con otras disciplinas que tienen injerencia en las problemáticas del desarrollo estratégico territorial.

Es decir se opera sobre la generalidad de la problemática, con una mirada holística que a partir de interpretar las particularidades del territorio, respecto de sus cualidades físico ambientales; económico productivas; socio culturales e ideológicas políticas, se facilita actuar en todos los niveles jerárquicos de la organización y/o el territorio.

Beatriz Galán habla de “las interfaces de la organización”, con las cuales el diseño estratégico debe resolver, no solo las cuestiones vinculadas a los procesos de producción, sino que además, aquellas que configuran todo el entorno previo y posterior a dicho procesos. Habla de una vinculación con los profesionales de las economías complejas, interactuando como agentes de “una nueva institucionalidad con competitividad para el territorio”, con sensibilidad para la interpretación del contexto de producción y capacidad auto-organizativa.

El grado de innovación aportado dependerá, entonces, de lo cerca que estemos de interpretar esos escenarios; de cómo se articulan con la problemática local y de cuáles sean nuestras posibilidades de actuar en función de ella. Esta convergencia marca, al mismo tiempo, la relación entre los factores de los distintos campos. Vale aclarar que es fundamental el listado de requerimientos funcionales, tecnológicos, simbólicos, económicos, etc., que surgirá del análisis de la problemática y que dicha información es la pertinente como base para el desarrollo proyectual.

Conclusión

Si miramos a nuestro pasado no muy lejano como un modelo político y económico cerrado, hubo poca sensibilidad hacia el Diseño. Hoy estos escenarios han cambiado y se ha asumido el desafío de pasar, en un proceso importante y acelerado, de un sistema cerrado a un sistema abierto; tanto en lo político, en lo social, en lo cultural, como en lo económico. Y un sistema abierto implica nuevas demandas de Diseño, pero con una mirada renovada.

En este proceso de incorporación del Diseño en el territorio, se hace como valor intrínseco y herramienta de innovación para los sistemas de producto. Se debe realizar en base a las oportunidades de transformación de medio y largo plazo, generadas por los cambios de las tecnologías, de los contextos sociales, los mercados de referencia, las competencias y los recursos disponibles y también de los sistemas productivos locales, como modelos socio-económicos evolutivos.

Se puede observar que se está planteando como un sistema abierto; donde gestionar la planificación, el seguimiento y la evaluación de los procesos de programación y proyecto, debe contar con capacidad para reformularlos y adecuarlos a las variaciones de los requerimientos iniciales, de ser necesario.

La principal consecuencia de este tipo de intervención con innovación y diseño, es que se pueden lograr un cierto grado de institucionalidad, tanto en las organizaciones como en el territorio. El efecto sinérgico que resulta de operar la problemática desde el inicio, con una metodología integradora, permite recuperar los atributos propios de identidad, de cultura del territorio y los reinserta en su nueva estrategia de productos.

Es decir, se trata de abordar las problemáticas regionales con una mirada holística, que facilite una intervención en el territorio con propuestas sustentables y sostenibles, que favorezcan una mejor calidad de vida con equidad.

Por otra parte, hay que estar atentos, ya que al ser protagonistas de estas transformaciones cualitativas y simultánea en las relaciones de producción, de poder, de experiencia humana y cultura, no podemos darnos el lujo de equivocarnos.

Bibliografía

- BECERRA, Paulina y CERVINI, Analía: *En torno al producto*, Buenos Aires, Centro Metropolitano de Diseño, 2005.
- BECERRA, Paulina, FÁBREGAS, Silvia y PIZZABIOCCHÉ, Georgina: *A través de la experiencia*, Buenos Aires, Centro Metropolitano de Diseño, 2006.
- BEST, Kathryn: *Fundamentos del Management del Diseño*, Barcelona, Parragón, 2010.
- BONSIEPE, Gui: *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BONSIEPE, Gui: *Del Objeto a la Interfase*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001.
- CERVINI, Analía y KAYSER, Juan: *Identidad estratégica*, Buenos Aires, Centro Metropolitano de Diseño, 2004.
- DAVIS, Melissa: *Mucho más que un nombre. Introducción a la gestión de Marcas*, Barcelona, Parragón, 2006.
- FRASCARA, Jorge: *Diseño y Comunicación Visual*, Diseño Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2004
- FRASCARA, Jorge: *Diseño Gráfico para la gente*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2000.
- FRASCARA, Jorge: *El Poder de la Imagen*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1999.
- FRASCARA, Jorge: *El diseño de comunicación*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2006.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto et al.: *Metodología de la Investigación*, México, Mc Graw Hill, 2010.
- KAUFMAN, Ester (coordinadora): *Políticas públicas y tecnologías. Líneas de acción para América Latina*, Buenos Aires, La Crujía, 2007.
- LERNA KIRCHNER, Alejandro: *Desarrollo de nuevos productos. Una visión integral*, México, Cengage Learning, 2010.
- PRESS, Mike y COOPER, Rachel: *El Diseño como experiencia. El papel del Diseño y los diseñadores en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili Diseño, 2009.

LUIS SARALE

Diseñador Industrial, FAD, UNCuyo. Magíster en Comunicación y Educación, Universidad Autónoma de Barcelona / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo. Profesor Titular de Diseño Gráfico III, UNCuyo, y de Teoría del Diseño y Gestión y Metodología, sede Río IV- Córdoba de la Universidad de Mendoza, entre otras actividades docentes. Becario del Fondo Nacional de las Artes. Consultor del BID y coordinador de varios programas de desarrollo tecnológico. Integró numerosas exposiciones. Participó en congresos nacionales e internacionales. Representante por Argentina, (1994 / 1998) ante el Internacional Council of Societies of Industrial Design (ICSID) Autor de artículos en revistas con referato. Investigador Categorizado. Director de la Maestría en Gestión del Diseño para los Desarrollos Regionales. Director del estudio SINTESIS DISEÑOS.

María del Carmen Schilardi
Verónica Perlbach

15

Diseño gráfico de etiquetas para envases de vino

Definición de descriptores para un análisis de componentes sintácticas.

Las gráficas de etiquetas para envases de vino son diseñadas a partir de características sintácticas, semánticas y pragmáticas. Este trabajo tiene por objetivos realizar una recopilación, clasificación, análisis y jerarquización de los componentes de la configuración de etiquetas de vino, y además, proveer un instrumento que permita un análisis de estas piezas gráficas, de manera individual, con carácter de sistema o en comparación. Podrá ser aplicado por los profesionales que diseñan etiquetas y envases, por docentes en el campo del diseño y en guías para el público usuario.

(..) “los diseñadores nos convertimos en el nexo simbólico entre la calidad de los productos elaborados por nuestros clientes y la calidad de vida de aquéllos que los disfrutan. Somos los que preparamos la logística simbólica que explicita estéticamente lo que un buen vino necesita para llamar la atención. Se trata de crear la imagen que represente fielmente al conjunto de atributos del vino, y de resaltar visualmente esta red de placeres que están presentes en él. Sólo así se logra una relación de confianza con la marca”. (Santiago Zemma, 2005).

Graphic design of labels for wine bottles. Descriptors definition for a syntactic components analysis

The graph of wine labels is designed by syntactic, semantic and pragmatic characteristics. The purpose of this paper is to compile, classify, rank and analyze the information concerning the configuration of wine labels components. Furthermore, to provide a tool which allows an analysis of this graphic pieces as a whole, as a system or in comparison with other labels. It could be used by professionals who design wine bottles labels or its packaging, by teachers who work in design field, or as a guide for people who consume the product.

(..) “designers become a symbolical link between the quality of the product elaborated by our clients and the life style quality of the people who enjoy it. We are responsible for symbolical logistic which esthetically display what an excellent wine needs to call attention. It’s about creating the perfect image, which faithfully portrait all wine attributes, and highlighting the visual aspect of its blend of pleasures. Just so, it is possible to aim a truthful relationship between the product and its brand (Santiago Zemma, 2005).

Introducción:

En este trabajo de investigación se aborda la definición de descriptores desde el análisis de los componentes sintácticos, teniendo en cuenta los elementos que forman parte del sistema de comunicación visual del vino en donde se incluye al elemento vino propiamente dicho, los elementos del envase y los elementos del etiquetado. En una segunda instancia se analizaron los componentes semánticos, en donde se aplicaron las figuras retóricas, tomando como base el Marco de la Retórica del Groupe M.¹ Este artículo se dedicará a los componentes sintácticos y en una segunda publicación a los componentes semánticos.

Se considera que las gráficas de los envases tienen la misión de diferenciar los productos, y de constituirse en mediadoras para la comunicación, interpretación y determinación de acciones, tanto en las transacciones comerciales como para el uso, cumpliendo además funciones simbólicas en la interpretación del producto. Se convierte así en la representante de la bodega o productor del vino en cada punto de venta.

Las reflexiones teóricas del Groupe M sobre la Retórica del Marco, efectuadas en un proyecto anterior, sirvieron de base para interpretar la significación y análisis de los soportes en los enunciados visuales.

El problema se suscita a partir de la falta de un instrumento para el análisis y determinación de tipologías de las gráficas (etiquetas, contraetiqueta, collares, sellos, etcétera) para envases de vino, herramienta operativa necesaria que provee datos para la elaboración de los programas para diseñar las comunicaciones visuales relativas al packaging. Con este trabajo se pretende aportar una herramienta y una técnica metodológica que posibilite un análisis integral de las piezas gráficas del etiquetado.

Hipótesis

Se formuló la siguiente hipótesis: **“En los mensajes gráficos que tienen como soporte los envases de vino, que tienen Figuras Retóricas del Marco, es posible determinar descriptores que se pueden estructurar en tipologías”.**

De todo el sistema del etiquetado, se trabaja sólo en las etiquetas como soporte de la comunicación visual relativa al producto vínico. Las unidades de observación, corresponden al mercado interno y externo de vinos de los años 2004 y 2005, y de dos bodegas de gran trayectoria, Familia Zuccardi y La Rural. Se trabaja específicamente con **vinos genuinos** y sólo en **botellas de 750 cm³**, si bien es posible transferir el estudio a botellas de otros contenidos, y a otros envases tales como latas, tetrapack, etc.

Se empleó el método de Observación Documental, en este caso la Observación de Documentos-objetos, denominados “Etiquetas” o “Vestido de la Botella”. El Análisis del Contenido de estos documentos-objetos, consistió en observar y reconocer los elementos configurativos visuales, y en clasificarlos adecuadamente para un análisis y explicación.

Componentes sintácticos:

Puesto que el éxito de un vino como producto, dependerá de cómo se lo perciba o interprete, el diseño gráfico de su etiquetado participará en la aprehensión de las cualidades visuales del mismo.

1.El Groupe M de la Universidad de Lieja, compone un equipo pluridisciplinario para el estudio de la retórica en general y la retórica aplicada a lo visual en particular. En su “Tratado del signo visual para una retórica de la imagen”, aborda el tema de los enunciados visuales desde la semiótica, y en relación a la retórica. La descripción de la problemática se desarrolla en el capítulo XI referido a la Semiótica y Retórica del Marco.

El sistema del etiquetado del vino:

En un principio, el diseño de la comunicación visual referida a las **etiquetas** del vino se denominó “Vestido de la botella”. Hoy forma parte del packaging, en el que se trabaja teniendo en cuenta requisitos técnicos, económicos y legales, entre otros. También integra los programas de imagen corporativa, en los que estos aspectos se ven dentro de un sistema que considera las características y personalidad de la empresa que produce el vino.

El sistema del etiquetado es muy amplio, diverso y complejo, trasciende a la etiqueta. Incluye, entre otros, al producto “vino”, los envases, los sistemas de cierre, y los elementos fijos y colgantes que son soportes de la información y de imágenes visuales referidas a su identificación (Figura 1).

El vino

Es un producto totalmente natural, procedente de un fruto (la uva) y convertido en vino por un proceso totalmente natural (la fermentación). “Uva es el fruto de la *Vitis Vinífera* L., o lo que es lo mismo, el fruto del tipo de *Vitis* apto para hacer vino. Hay por lo tanto muchos tipos de *Vitis* (*Vides*) que dan frutos (uvas) y que no son aptas para hacer vinos”... (MIJARES, M. Isabel y otros -1998).

Se denomina **vinos genuinos** a los obtenidos por la fermentación alcohólica de la uva fresca y madura o del mosto de la uva fresca, elaborados dentro de la misma zona de producción.

No se incluyen dentro de esta categoría los vinos especiales (licorosos o generosos), los espumantes, los gasificados, los compuestos, los productos analcohólicos obtenidos de la uva o subproductos derivados de su fermentación.

El color

El color del vino y su intensidad aportan al consumidor información referida fundamentalmente al tipo de elaboración y la variedad de uva utilizada para su elaboración, dando cuenta de la edad de los vinos, la mayor o menor presencia de taninos, del tiempo de guarda, etc.

Se pueden encontrar los siguientes colores: púrpura con reflejos violáceos, granate o rubí, caoba, rojo, teja, amarillo verdoso, amarillo-paja, amarillo-dorado, oro, ocre.

El envase:

Existen variados tipos de envases, sin embargo las botellas de vidrio son aún las preferidas. Las funciones y ventajas de éstas son:

- Garantizar la perfecta conservación del vino. Aislarlo de los agentes externos, resguardando sus características organolépticas.
- Agilizar el almacenamiento, transporte, venta y consumo.
- Asegurar una buena dosificación de la bebida.
- Facilitar el envejecimiento del vino.
- Funcionar como soporte de la comunicación para la identificación del producto.
- Reciclarse, convirtiéndose en un elemento completamente ecológico.

Elementos del envase:

Las botellas de vidrio tendrán una configuración determinada de acuerdo a las características de sus zonas de significación formal. (Figura 2, izquierda)

• El Pico: La configuración del pico con salientes o bordes provee un refuerzo al cuello evitando roturas, facilita la colocación de las cápsulas y es fundamental para servir mejor la bebida.

- El Cuello: El cuello tiene importancia en la conservación, evitando que el corcho se expanda y consecuentemente la entrada de aire.

- El Hombro: Tiene por función la transición entre el cuerpo y el cuello. Los hombros pronunciados aseguran el depósito de sedimentos, evitando que pasen a la copa.

- El Cuerpo: Es la zona más importante. Generalmente es determinado por una superficie de revolución, con características cilíndricas a cónicas, aunque existen otros tipos. El cuerpo cumple la función de contener el producto y de ser el soporte principal de la comunicación.

- La Picada: Es la concavidad que aparece en la base de la botella. En los vinos de más alto precio la picada es más pronunciada y está relacionada a un mayor peso total de la botella, pues permite verter el contenido mientras se mantiene el equilibrio del envase.

- Las Marcas: Pueden distinguirse dos tipos de marcas, aquéllas que son caracterizaciones de la botella configuradas por modelación en el vidrio; se hacen para dar rigidez, estabilidad o para facilitar el centrado de etiquetas. Otro tipo de marca lo constituyen aquellos grabados en relieve o escudos, que son aditamentos de vinos especiales; estas marcas encarecen el envase por el uso de matricería especial y por el espesor del vidrio.

Color del envase:

Los contrastes que se producen entre color y cesía² del envase con el del vino y con el resto del etiquetado, contribuyen a la apreciación final del sistema. El color del vidrio tiene importancia para la protección del vino por la acción de la luz. Los colores tradicionales son:

- Blanco (transparente): Se usa en vinos blancos y rosados.
- Verde esmeralda: Se usa en tintos de bajo costo.
- Ámbar: Se usa para torrontés y blancos especiales.

Otros colores menos usados son: Verde aguamarina, para productos de exportación; Verde hoja seca, para Chardonnay; Verde oliva para tintos de mediano y alto precio y Azul en vinos más dulces, especialmente alemanes.

Subsistema etiquetado:

El **Etiquetado**, es *“el conjunto de elementos fijos, adheridos, o impresos en forma directa al envase; y colgantes, utilizados en la presentación comercial del producto, con el fin de identificarlo gráficamente y suministrar al consumidor la información legalmente exigida y otras de carácter optativo. Los dispositivos de cierre no forman parte del etiquetado. No obstante toda inscripción que se incluya en los mismos deberá ser veraz e identificable”*.³ Las etiquetas, son elementos fijos adheridos al envase.

Para el presente estudio, en una primera etapa, se organizó un cuadro en el que se muestra al etiquetado como un sistema. El mismo, va más allá del “conjunto” propuesto por la normativa, pues incluye todos aquellos elementos que interrelacionados entre sí expresan la configuración de la comunicación visual del producto vínico. Se incluye al vino en el sistema, pues su color y cesía contrastan con los de todos los demás elementos, sean éstos fijos (adheridos, configurados en el envase o impresos en el mismo).

2. Por cesía consideramos la percepción de la distribución espacial de la luz, que es la que produce las sensaciones básicas de transparencia, translucidez, opacidad mate, brillo especular, negrura, y sus combinaciones” (Caivano, 1989).

3. Las exigencias para el etiquetado de productos vínicos se determinan según la normativa del Instituto Nacional de Vitivinicultura en el Anexo A de la Resolución N° C 20/04. Ministerio de Economía y Producción. Secretaría de Agricultura, Ganadería, Pesca y Alimentos-Instituto Nacional de Vitivinicultura – Rca. Argentina. –

Elementos del etiquetado

Los elementos del etiquetado, constituyen un subsistema dentro del sistema de comunicación visual del envasado del vino. En toda la información relativa a la imagen del vino expuesta en la bibliografía, revistas o Web, hay profusión de detalles sobre lo que se debería hacer al respecto del etiquetado. Sin embargo, no hay descripciones, como ocurre con los otros elementos del sistema, que vayan más allá de la enumeración de las funciones que éstos cumplen, y de la importancia que han adquirido en el mercado globalizado.

Los elementos del etiquetado pueden desagregarse en dos tipos de elementos, los fijos y los móviles o colgantes.

1. Los elementos fijos son:

- 1.1 Configurados en el material del envase
- 1.2 Impresos en el envase
- 1.3 Adheridos al envase

Sus funciones son identificar gráficamente al producto y suministrar al consumidor toda la información necesaria, tanto legal como descriptiva, de las cualidades del mismo. En razón de que los elementos fijos son muy difíciles o imposibles de retirar del envase, las menciones obligatorias que indica la ley se registran en ellos.

1.1 Elementos fijos configurados en el material del envase: Al referirnos a las marcas de la botella, se mencionaron marcas relativas a la fabricación del envase y aquéllas que identifican, mediante un sello o monograma, a la bodega.

1.2 Elementos fijos impresos en el envase: Las gráficas se imprimen directamente sobre la superficie del material del envase.

1.3 Elementos fijos adheridos al envase: Son los más difundidos, pues permiten, cambiando sólo parte de los elementos adheridos, identificar las diferentes variedades de una misma línea de vino, sobre un mismo tipo de envase. Además, actualmente se pueden utilizar diferentes clases de soportes, no sólo los de papel. En general se los denomina “etiquetas”. *Una etiqueta es un elemento que se adhiere a otro elemento para identificarlo o describirlo.*⁴

Estos elementos se pueden desagregar de la siguiente manera: (Figura 2, derecha)

- **Etiqueta:** soporte principal de la comunicación. Contiene las menciones obligatorias y se ubica en el frente de la botella.

- **Marbete:** soporte que contiene generalmente las menciones de la variedad de vino (por ejemplo: Tempranillo, Malbec).

- **Contraetiqueta:** soporte de la comunicación ubicada en el dorso de la botella. Contiene las menciones optativas.

- **Collarín:** envuelve el cuello de la botella y tapa las terminaciones de las cápsulas. Se utiliza generalmente en vinos espumantes y contiene generalmente la marca de la bodega.

- **Sello:** soporte de la comunicación generalmente referida al escudo familiar, premios, monogramas o imagen corporativa. Generalmente son metálicos. No son muy utilizados ya que encarecen el etiquetado y deben colocarse de manera manual.

- **Cápsulas:** cumplen dos funciones, la primera es cubrir estéticamente al corcho y protegerlo de ataques exógenos tales como humedad, insectos u otras agresiones. La segunda función es la de identificar el producto o la bodega. Tapa la zona de aire que queda entre el corcho, el aire ocluido en la botella y el vino, denominado “**merma**”.

4. De Wikipedia, la enciclopedia libre.

2. Elementos colgantes

Son elementos del etiquetado considerados como móviles: medallas con cintas; pequeños folletos descriptivos; collarines superpuestos, cucardas. Generalmente dan información sobre las cualidades del vino, ampliando lo que expone la etiqueta, el marbete o la contraetiqueta. Incorporan notas para la cata, y maridaje del vino con diferentes comidas.

Las menciones obligatorias que marca la ley no se registran en éstos pues son susceptibles de ser retirados de la botella.

En síntesis:

- El Sistema de comunicación visual del **vino** es un sistema complejo, incluye al producto vino, con su color y cesía.
- Las botellas de vidrio son los **envases** más difundidos. La forma, la altura, aún el grosor del vidrio, el color y cesía, además de la picada, pueden ser signos indicadores del tipo de vino que contiene.
- Los **elementos de cierre**, a pesar de ser considerados como elementos móviles y no formar parte del etiquetado, pueden ser soporte de la comunicación visual del vino.
- Los **elementos del etiquetado**, constituyen un subsistema dentro del sistema de comunicación visual del envasado del vino.
- Los **elementos fijos del subsistema etiquetado son:** a) Configurados en el material del envase; b) Impresos en el envase; c) Adheridos al envase.
- Los **elementos colgantes del subsistema etiquetado** amplían la información que contienen las etiquetas, pero no registran las menciones obligatorias que marcan la ley, pues pueden ser susceptibles de retirar del packaging.

Conclusión:

Pudo observarse, dentro del área de la comunicación visual, la existencia del sistema etiquetado que integra diferentes subsistemas interconectados entre sí (vino, envase, cesía, elementos de la botella y del etiquetado), los cuales cumplen una fun-



Figura 1: La figura muestra el cuadro del sistema de etiquetado

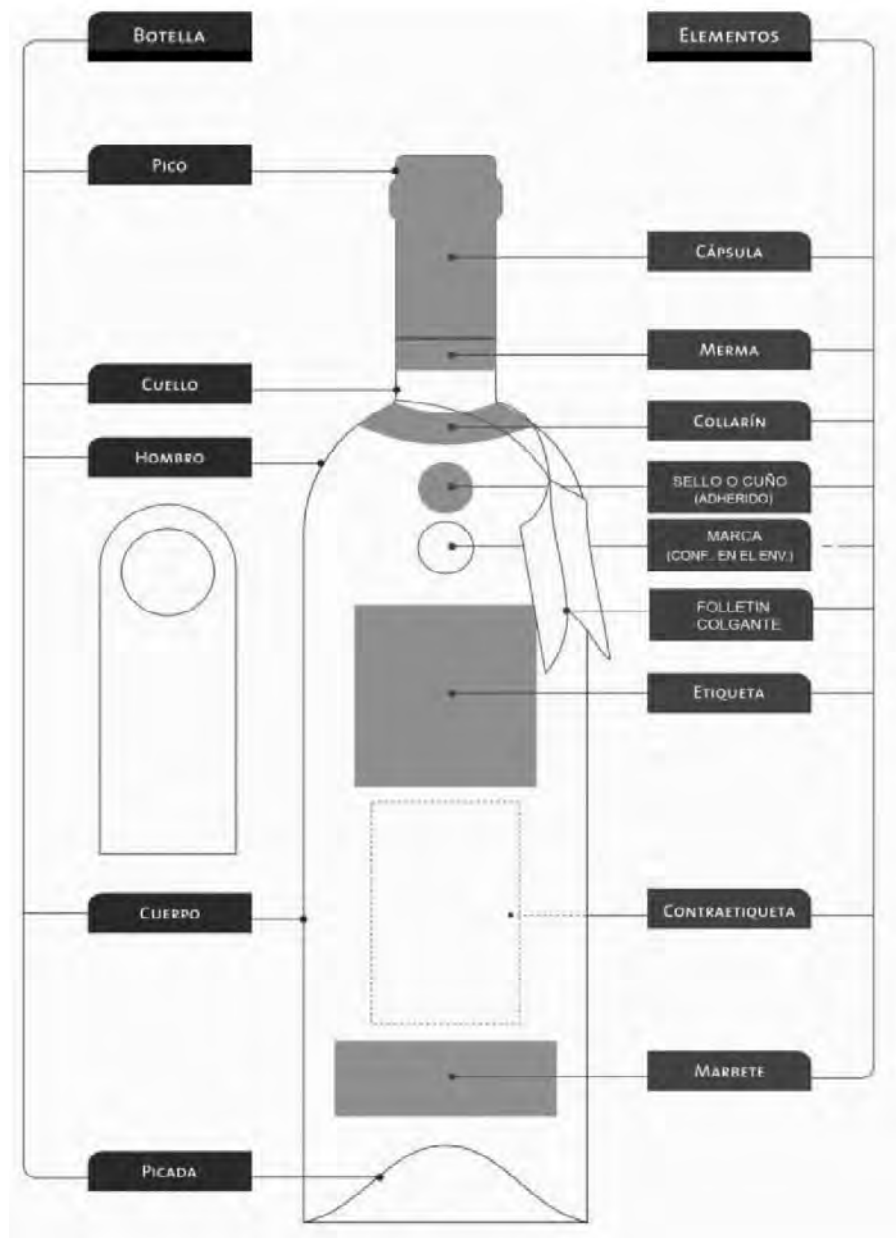


Figura 2: Elementos de la botella y del etiquetado

ción específica y necesaria dentro del sistema. Se confirmó la **hipótesis** de que en los mensajes gráficos que tienen como soporte los envases de vino es posible determinar **descriptores** que se pueden estructurar en tipologías.

El tratamiento de la problemática planteada permitió profundizar en conocimientos escasamente tratados y elaborar un sistema que reúne los descriptores para analizar los elementos sintácticos y semánticos del sistema etiquetado (debido a la extensión del trabajo estos últimos se incluirán en una segunda entrega). Respecto del **alcance**, cabe destacar la posibilidad de **aplicar** y **transferir** estos instrumentos de análisis a otras unidades de observación, ya sea otros envases de vino o a productos totalmente diferentes (actualmente se están aplicando los resultados de esta investigación en el análisis de envases de yerba mate).

Bibliografía

ARFUCH, L, CHAVES, N, LEDESMA, María (1997), *"Diseño y Comunicación"* Bs. As. Paidós Comunicación.

AZNAREZ, J., (agosto 2003), *"La nueva imagen del vino"* - Revista: JOY de los placeres. La revista latina de Vinos y Gastronomía N° 26.

BODEGAS DE ARGENTINA – (2005), *"Anuario Internacional 2005 - Directorio de Bodegas"* – Mendoza.

CAIVANO, J. L. (1989), *"Para una teoría del Diseño"* - Vivienda 322- Bs. As. Sobre la delimitación espacial. Sintaxis y posibilidades de utilización. Mención de César Giannello y Claudio Guerri. Morfología.

CAIVANO, J. L., *"Semiotics and Cesía: meanings of the spatial distribution of light"* en Color Report F50 from AIC Interim 96 in Gothenburg – Suecia.

FAMILIA ZUCCARDI (2005 – 2006 folletos), *"Séptima degustación anual", "Octava degustación anual"*, Mendoza – Argentina.

GROUPE M (1994), *"Tratado del Signo Visual"*- Ediciones Cátedra. Madrid.

LOZANO DE BARTOLOZZI, M. del M. (2005), *"Diseño, análisis de la evolución gráfica de las etiquetas de vino en Extremadura desde 1970 a 2005"* – Proyecto de Investigación del Departamento de Historia del Dpto. de Historia del Arte Universidad de Extremadura – España.

ZEMMA, S. (2005), *"Cuestión de imagen"*, Revista FIRST N° 224, Pág. 26, Argentina

Artículos en revistas

"Botella de vidrio: el eterno recipiente", en Revista Master Wine, Año 3, N° 12, 2000, Pág. 6 a 22, Bs. As. 95.

"Diseño de etiquetas: cuando el arte se conjuga con el marketing", en Revista del Centro de Bodegueros de Mza., N° 2, Agosto 2000, Gerencia Vitivinícola, Mendoza.

"Los grandes mitos del vino: los colores del vino", en Revista Master Wine Precinto real, N° 9, año 2, 1999, Págs. 6 a 18, Bs. As.

"Qué dice la etiqueta de vinos alemanes, franceses e italianos", en Revista Zuhause, 1985.

"Message in a bottle", en The Agency Report Building Brands in the UK market, 2000, Págs. 32 a 36, U.K.

"Cuestión de imagen", S. Zema, en Revista FIRST, N° 224, 2005, Pág. 26, Argentina.

"Las tendencias que están marcando el taponado", en Vendimia, Año 7, N° 42 (2005)

Sitios Web:

(1) Guía del Vino de Canarias: Las etiquetas, vestido de la botella. Consejería de Agricultura, Ganadería pesca y alimentación (2001)

www.gobiernodecanarias.org/agricultura/

(2) www.vendimia.cl/veredicionanterior

(3) "Diferencias de taponado"

www.supremecorq.com/langage/spanich/faq/difference/htm

María del Carmen Schilardi:

Diseñadora Industrial. Especialista en Docencia Universitaria. Docente Investigador categoría V, y profesora J.T.P. de "Programación y Métodos" en el Grupo de Carreras de la FADUNCU.

Verónica Perlbach:

Lic. en Publicidad – Universidad Juan Agustín Maza.

Docencia universitaria en ambientes saludables

Diseño ergonómico para espacios y equipamiento.

El trabajo plantea el estudio de ‘ambientes saludables’ en edificios de instituciones académicas, particularmente del campus de la Universidad Nacional de Cuyo. Su propósito es mejorar la calidad de vida, salud y seguridad de las personas en el trabajo. Se elaboraron propuestas como ‘guía de recomendaciones’ para el diseño y adquisición de equipamiento universitario. El método aplicado es el propio de la Ergonomía, incluyendo: análisis de tareas, desarrollo de propuestas, experimentación, validación, seguimiento. El resultado puede aplicarse a los edificios del contexto antes señalado y a otros similares, pudiendo transferirse asimismo a la enseñanza de la Ergonomía en diferentes disciplinas.

University teaching in healthy environments. Ergonomic design for space and equipment

The work presents the study of ‘healthy environments’ in academic buildings, particularly the campus of the Universidad Nacional de Cuyo. Its purpose is to improve the quality of life, health and safety of persons at work. Proposals were developed as a ‘guide recommendations’ for the design and acquisition of college teams. The method used is typical of ergonomics, including: task analysis, proposal development, testing, validation, monitoring. The result can be applied to the aforementioned context buildings and the like, can also be transferred to the teaching of ergonomics in different disciplines.

Antecedentes

‘El área de medio ambiente y salud o medio ambiente saludable forma parte, junto a las de “estilos de vida saludables” y “cuidados apropiados”, de las áreas que contemplan los determinantes de salud’. (Ballester Díez, F., 1999), El concepto de ‘ambiente saludable’, por lo tanto, implica los aspectos directamente relacionados con la calidad de vida y el bienestar de las personas.

En el campo de la Ergonomía existe un creciente interés por el abordaje de la prevención del riesgo en los ambientes de uso público, entre ellos los edificios de enseñanza en sus diversos niveles. Dicha acción tiende a optimizar la relación de las personas con los diferentes componentes del entorno artificial: infraestructura, puestos de trabajo, accesos, para el logro de una mayor calidad de vida.

Este trabajo se orienta a elaborar un diagnóstico de la situación observable y propuesta para los edificios que se ubican en el *campus* de la UNCuyo. Se estableció una muestra de espacios a partir de una taxonomía de la infraestructura y equipamiento instalados en el *campus*. Ello permitió establecer un conjunto de tipologías de edificios y equipamiento de características diferenciadas para el examen.

En una primera aproximación al tema se observa que el uso de los edificios por lo general es intenso, durante casi todo el día. Suelen haber dos o tres turnos que comienzan alrededor de las ocho y culminan, en algunos casos, cerca de las 22. Esto se debe a la escasez de espacio en función de la actual población estudiantil universitaria. También influyen restricciones presupuestarias que limitan el crecimiento de la infraestructura y su equipamiento para atender satisfactoriamente las demandas crecientes.

En el ámbito nacional, la tragedia ocurrida por un incendio en un local bailable de Buenos Aires ocurrido en diciembre de 2004, marcó un punto de inflexión en este tema. En adelante se han promovido -y continúan fortaleciéndose- acciones tendientes a controlar la seguridad durante la permanencia y ante la posibilidad de evacuaciones en edificios. Sin embargo, todavía se manifiesta una deuda pendiente en la legislación, referida al bienestar y la salud de las personas en sus actividades laborales. Es frecuente que éstas permanezcan en sus puestos laborales durante una tercera parte del día, lo cual implica un nivel intenso de interacción con la infraestructura y el equipamiento. De ahí la importancia de investigar las características de estas relaciones y sus posibles efectos en la salud de las personas involucradas.

En Argentina, las políticas de salud son trazadas por el Ministerio de Salud de la Nación. Desde 2003 se trabaja en el desarrollo de líneas de acción tendientes al logro de ambientes saludables; aunque han tenido repercusión en gobiernos provinciales, no se han logrado todavía las proyecciones esperadas.

En junio de 2008, en el marco de la ‘I Jornada Provincial de Municipios y Comunidades Saludables de Mendoza’, se firmó el ‘Convenio de Adhesión Nación/Provincia’ para la implementación del ‘Programa Nacional Municipios Saludables’.

Como antecedente, en 2006 la Subsecretaría de Salud Pública del Gobierno de Chile presentó la ‘Guía para Universidades Saludables y otras instituciones de educación superior’. Ésta fue elaborada por el Instituto Nacional de Producción y Tecnología de los Alimentos (INTA Chile), la Pontificia Universidad Católica y el Consejo Nacional para la Promoción de la Salud-Vida Chile. Contó también con el auspicio de la Organización Mundial de la Salud (OMS) y Organización Panamericana de la Salud (OPS).

Desde hace unos años se viene trabajando en la estrategia de ‘Escuelas Saludables por la Paz’, como política saludable para los países latinoamericanos. En Chile, Ecuador, Perú y Colombia se está implementando dicha estrategia con diferentes metodo-

logías. Sin embargo, no se ha planteado la posibilidad de extender el alcance de esta propuesta a los demás establecimientos educativos que juegan un importante papel en el desarrollo integral de las personas.

Justificación, encuadre epistémico

El tema se justifica por la necesidad de aportar, desde la perspectiva de la Ergonomía, condiciones saludables a los ambientes de trabajo. Un ambiente de trabajo saludable coadyuva al logro de mayor calidad de vida, salud y seguridad. Esto es válido para las personas que desarrollan allí sus actividades habitualmente, como también para las que permanecen circunstancialmente. Asimismo, es importante contar con datos locales sobre las condiciones ambientales, saludables y de seguridad actuales de las diversas dependencias que conforman el *campus* de la UNCuyo. No debe olvidarse que, por lo general, a poco de inaugurarse los edificios suelen resultar insuficientes para atender con eficacia las demandas crecientes. Es común que se planteen modificaciones -a veces de modo improvisado- realizadas por el personal que trabaja en esas dependencias.

A fin de obtener un estado real de la situación, se realizó un trabajo de campo utilizando relevamientos *in situ* de la infraestructura y, especialmente, del equipamiento. Se han tenido en cuenta los aspectos tecnológicos (materiales, procesos productivos empleados) y ergonómicos (relevamientos dimensionales, estudio de las tareas y de las posturas que éstas involucran). Asimismo se llevaron a cabo entrevistas a docentes, no docentes y alumnos, entre otras herramientas metodológicas.

La información obtenida permitió establecer un diagnóstico y generar propuestas de diseño ergonómico, aplicando el estudio a una muestra de los edificios del referido campus. Allí se encuentran aulas, oficinas administrativas, salas tutoriales, talleres, áreas de circulación (pasillos, escaleras, ascensores), salas de máquinas y depósitos. Dichas recomendaciones se fundamentan en la prevención, apuntando al mejoramiento de la calidad de vida y salud de quienes se desempeñan en cada uno de los ámbitos laborales examinados.

Conviene señalar que el objeto de la Ergonomía, como campo epistémico, es la humanización del trabajo. Se concreta mediante el análisis de los requerimientos planteados al operador humano y los diferentes factores que se manifiestan en las relaciones entre las personas y sus actividades laborales.

El concepto de 'calidad de vida', implica un constructo social en un espacio marcado por cambios rápidos y continuos. En tal sentido, algunos autores señalan que 'calidad de vida' y 'nivel de vida' poseen significados bien diferentes. El primero de ellos suele referirse a la satisfacción de las necesidades humanas, mientras que el segundo se vincula con la cantidad de bienes y servicios de que dispone el ser humano. De esta apreciación se puede inferir que 'calidad de vida' es un concepto más amplio y profundo que el de 'nivel de vida'. No basta con tener, a fin de lograr una calidad de vida digna, sino que es imprescindible la presencia de otros factores que hacen al desarrollo humano.

'El desarrollo a escala humana tiene que ver con las personas y no sólo con el universo de la materialidad, es decir con los objetos. Por lo tanto, para lograr el citado desarrollo deberá procurarse una adecuada satisfacción de la mayor parte de las necesidades humanas fundamentales de las personas' (Max Neef, M., 1997). En la perspectiva del referido autor la calidad de vida es entendida como la resultante de un proceso integral de satisfacción del sistema de necesidades humanas fundamentales.

La consideración del medio ambiente influyendo en todos los aspectos de la vida humana, pone de manifiesto el carácter sistémico y, por ende complejo, del concepto

de 'calidad de vida'. Hay una interdependencia de los factores que intervienen en su definición. Los componentes de la cultura material, es decir los productos creados por el ser humano para satisfacer sus necesidades de vida, poseen un impacto de magnitud significativa sobre la 'calidad de vida' de las personas. Contribuyen a mejorarla o, en algunos casos, a su detrimento.

Enfoque 'antropotécnico' de la Ergonomía

La concepción de la infraestructura y el equipamiento debe enfocarse desde las capacidades, limitaciones y necesidades humanas. Se apela entonces a los recursos tecnológicos disponibles en cada circunstancia, esto es lo que se denomina un 'enfoque antropotécnico'. En el ámbito de las instalaciones educativas, las necesidades por lo general van modificándose con una velocidad mayor que la infraestructura y el equipamiento, ya que la cantidad de alumnos crece de modo permanente.



Figura 1. Modelo conceptual del enfoque antropotécnico de la Ergonomía

Objetivo del trabajo

El propósito del estudio es generar propuestas tendientes al logro de 'ambientes saludables' para contribuir a mejorar la calidad de vida, la salud y la seguridad en el trabajo. Con ello también se apunta al fortalecimiento de la capacidad de gestión ambiental de las instituciones académicas de la UNCuyo.

Hipótesis de trabajo

1. Un ambiente de trabajo 'saludable', podría coadyuvar al logro de mayor calidad de vida, salud y seguridad, tanto de las personas que desarrollan habitualmente sus actividades en él, como en los que permanecen allí de modo circunstancial.

2. La acción preventiva y la inversión en un diseño ergonómico de los puestos de trabajo, podría implicar mejores condiciones de salud de la población laboral. De este modo podrían reducirse los costos sociales, contribuyendo al logro de una mayor calidad de vida.

El diseño y la posterior aplicación de una guía específica para la obtención de datos confiables, es un factor coadyuvante para el perfeccionamiento de los productos y de los puestos de trabajo. Por ende, tiende al mejoramiento de la interacción con los usuarios.

Metodología

La investigación realizada, por su naturaleza, es de tipo ‘tecnológica’ aplicándose para su desarrollo el método propio de la Ergonomía. Éste se basa esencialmente en el ‘enfoque sistémico’ (Zinchenco, V. y Munipov, V. 1985), y comprende las siguientes etapas: análisis de tareas, experimentación, validación, seguimiento.

Es oportuno señalar que la ‘investigación tecnológica’ tiene como fin ‘obtener un conocimiento para lograr modificar la realidad en estudio, vinculando la investigación y la transformación. Trata de ir de las ideas a las acciones para generar bienes o servicios y facilitar la vida del hombre’ (García Córdoba, F., 2007). Para el cumplimiento de estos objetivos se aplicaron herramientas de toma de datos diseñadas por el equipo de investigación.

Por sus características, el trabajo se desarrolló con una estrategia de acciones de tipo descriptiva. Para este caso particular, la misma resulta definida globalmente por: indagación de antecedentes, relevamientos, aplicación de pruebas específicas, modelización, diagnóstico, validación.

Diseño del Objeto de Estudio

El universo de estudio comprende los edificios del campus de la UNCuyo, ubicado en el Parque Gral. San Martín. El criterio adoptado para la selección de la muestra se basa en la determinación de una variedad relevante de tipologías de edificios y puestos de trabajo de características diferenciadas. Se contempló el nivel de criticidad de su infraestructura y equipamiento.

Sistema de Unidades de Análisis

a. Variables relevantes

Se consideraron las siguientes:

ambiente saludable, riesgo ergonómico, seguridad, actividad laboral en postura sedente, confort postural, diseño de productos, diseño ergonómico, adecuación antropométrica.

b. Fuentes de Información

Por las características del trabajo, se aplicaron métodos de investigación cualitativos. Se basan fundamentalmente en la realización de entrevistas, cuestionarios, relevamientos y observaciones directas, tendientes a la producción de un diagnóstico. Con los datos obtenidos, se desarrolló la guía de recomendaciones.

I. Fuentes primarias

El equipo de investigación utilizó entrevistas en profundidad de tipo semiestructuradas y cuestionarios, para cada grupo de usuarios. Asimismo, se llevaron a cabo una serie de relevamientos dimensionales y fotográficos, y observaciones directas sobre aspectos morfológicos, dimensionales, ergonómicos y funcionales de los puestos de trabajos estudiados.

II. Fuentes secundarias:

Se han seleccionado las siguientes:

bibliografía sobre el tema, análisis de investigaciones afines, recopilación de información a través de correo electrónico, Internet, reuniones científicas, en particular sobre Diseño Industrial, Ergonomía, Higiene y Seguridad en el Trabajo, Medicina laboral, experiencia profesional de los integrantes del equipo.

c. Diseño de los procedimientos

Posee la siguiente organización:

análisis bibliográfico, entrevistas en profundidad, cuestionarios, relevamientos, observaciones directas, modelos gráficos (redes-bloques-matrices).

Diagnóstico situacional

El trabajo de campo realizado en aulas, laboratorios, bibliotecas y talleres permitió obtener un diagnóstico preciso de la situación actual con respecto al tema. Se pudieron detectar falencias tanto a nivel de la infraestructura como en el diseño del equipamiento utilizado.

Entre los aspectos que deben mejorarse, hay que destacar la deficiente iluminación (natural y artificial). El diseño de algunos edificios ha privilegiado aspectos estético-formales sobre los funcionales, por lo tanto el ingreso de luz natural a los locales (aulas, laboratorios, talleres) es reducido. Esta situación se complica cuando las fuentes de luz artificial no permiten solucionar dicha carencia. En otros casos, como el Edificio de Docencia de la Facultad de Artes y Diseño, se manifiesta un caudal de luz natural excesivo que puede provocar deslumbramientos. Como consecuencia de ello se incorporaron cortinas oscuras en todas las superficies vidriadas que dan al exterior. Asimismo, un exceso de superficies cubiertas con vidrio requiere mayor gasto para la climatización de los locales, por lo general en estas construcciones no se ha usado vidrio doble con cámara de aire interior.

Otro aspecto que merece un estudio profundo es la ventilación de los locales, que asegure la renovación del aire. Los talleres de la Facultad de Artes y Diseño, que desde hace cuatro décadas funcionan en un conjunto edilicio destinado en origen a maestranza, requieren que se mejore este aspecto. Allí se trabaja con solventes orgánicos, cuyos vapores quedan en el ambiente sin poder evacuarse al exterior. Esto representa una condición de insalubridad y peligro para quienes desarrollan sus actividades en dichos ambientes.

Con respecto al equipamiento se observan falencias que, en buena medida, surgen por aplicaciones a usos diferentes de las que se tuvieron en cuenta para su diseño. Esta condición puede requerir posturas forzadas a sus usuarios, generando molestias, *disconfort*. Asimismo, es posible que aparezcan patologías derivadas del uso intenso de equipamiento inadecuado, por ejemplo: rectificación de las curvaturas naturales de la columna, escoliosis, entre otras.



Figura 2. Equipamiento en uso en el Laboratorio de Microbiología (FCM-UNCuyo). Las mesadas poseen planos de apoyo con superficies insuficientes, los taburetes presentan un diseño rudimentario, ineficaz para su función.



Figura 3. Equipamiento en aulas (FAD-UNCuyo). Se observa una diversidad de asientos: sillas, taburetes de diferentes tipos. El equipamiento no fue concebido para esta función.



Figura 4. Equipamiento en talleres (FAD-UNCuyo). Se observa la adopción de posturas forzadas por carencia de mobiliario adecuado.



Figura 5. Equipamiento en biblioteca (FAD-UNCuyo). Actualmente se usan asientos inapropiados para su función.

Resultados

Como logro principal de este trabajo, se ha concretado una propuesta de 'guía de recomendaciones para el diseño ergonómico de ambientes saludables'. Es una herramienta de utilidad para los requerimientos propios de los profesionales que operan con relación a la infraestructura y el equipamiento en el *campus* universitario. Se espera que el referido instrumento contribuya a la determinación de políticas que favorezcan las condiciones laborales en el ámbito universitario. Asimismo, debe promover la optimización de la 'calidad de vida' de las personas que desarrollan sus actividades en el referido ámbito.

La estructura de la guía, presentada en la forma de tabla de doble entrada, ha considerado como variables los riesgos y sus modos de prevención. A tal fin, se han considerado los siguientes puestos de trabajo: personal de biblioteca, docentes de asignaturas teóricas, docentes de asignaturas experimentales, personal de laboratorio.

En cada uno de los ámbitos de aplicación señalados se han establecido ítems que resultan comunes y otros específicos según las características del puesto. Entre los primeros, se pueden señalar: riesgo postural, condiciones ambientales (iluminación, ruidos, temperatura), ambiente psicológico de trabajo (estrés, relaciones interpersonales), golpes con objetos inmóviles.

Acerca de los riesgos específicos, se pueden indicar entre otros:

a- biblioteca

- Manipulación de libros, riesgo de resacamientos de la epidermis de las manos por polvo acumulado o irritación de las vías respiratorias

b- docencia en asignaturas experimentales

- Siniestros provocados por parte de alumnos durante las prácticas por inexperiencia, negligencia o desconocimiento de riesgos

- Radiaciones ionizantes

- Manipulación de productos químicos

c- docencia en asignaturas teóricas

- Disfuncionalidades y/o alteraciones de la voz

Por último, es deseable que el resultado de este trabajo sirva para afianzar los lazos con los profesionales que participan en los servicios de Higiene y Seguridad y Salud, en diferentes especialidades involucradas con esta problemática.

Consideraciones finales

Con frecuencia las personas transcurren en sus ámbitos laborales más de una tercera parte de cada jornada y lo hacen durante muchos años de sus vidas. El análisis de una muestra relevante de puestos de trabajo permitió detectar que en los ambientes de actividades docentes universitarias: aulas, talleres, laboratorios, entre otros, hay situaciones desfavorables para el logro de una buena calidad de vida de las personas.

Por las razones citadas es necesario orientar los esfuerzos para mejorar el diseño de los puestos laborales. Resulta imprescindible, entonces, evaluar previamente el grado de bienestar en cada caso particular. El producto de esta investigación es una herramienta que puede contribuir con elementos válidos a la optimización de las actividades docentes académicas.

Bibliografía

- Ballester Diez, F. (1999). *Informe SESPAS*. Valencia: Institut Valencià d'Estudis en Salut Pública (IVESP). Conselleria de Sanitat. Generalitat Valenciana.
- Bustamente, A. (2004). *Mobiliario escolar sano*. Majadahonda: Mapfre.
- Cañas, J. y Waerns, Y. (2001). *Ergonomía cognitiva*. Madrid: Panamericana.
- Del Rosso, R. (2008). *Evaluación de ambientes saludables y condiciones de seguridad en edificios de docencia universitaria*. Guía para el Diseño y Desarrollo de Plan de Contingencia y Evacuación. Mendoza: CIUDA.
- Dreyfuss, H. (1993). *The Measure of Man and Woman. Human Factors in Design*. N.Y.: A. Tilley - H. Dreyfuss Associates.
- García Córdoba, F. (2007). *La investigación tecnológica. Investigar, Idear e Innovar en Ingenierías y Ciencias Sociales*. México, D.F.: Limusa.
- Gendrier, M. (1988). *L'Ergomotricité. Corps, Travail et Santé*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- González Gallego, S. (1990). *La ergonomía y el ordenador*. Colección Productiva. Barcelona: Marcombo Boixareu.
- Lange, I. y Vío, F. (2006). *Guía para universidades saludables*. Santiago: INTA - Univ. De Chile - Univ. Católica de Chile – OPS.
- Mc. Cormick, E.J. (1980). *Ergonomía. Factores humanos en Ingeniería y Diseño*. Barcelona: Gili.
- Ministerio de Salud (1999). *Portafolio Estrategia de Escuelas Saludables*. Dirección General de Promoción y Prevención de la enfermedad. Santafé de Bogotá: Ministerio de Salud.
- Max Neef, M. (1997). *Desarrollo a escala humana*. Medellín: CEPUR-Fundación Dag Hammarskjöld.
- Miralles Marrero, R.C. (1998). *Biomecánica clínica del aparato locomotor*. Barcelona: Masson.
- Mondelo, P. R. y otros (2002). *Ergonomía 3. Diseño de puestos de trabajo*. Barcelona: México, D.F.: Alfaomega - UPC.
- OPS/OMS. (1995). *Promoción y Educación de la Salud Escolar. Una perspectiva integral: Marco conceptual y operativo*. Washington: OPS/OMS.
- Page, A. y otros (1992). *Guía de recomendaciones para el diseño de mobiliario*. Valencia: Instituto de Biomecánica de Valencia (IBV).
- Rabelo Padua, G. (2004). *Estrategia de ambiente de trabajo saludable*. Revista Cubana Salud Trabajo. (1)5.
- Tomassiello, R. (2003). *Equipamiento de edificios escolares. Una respuesta de diseño para el mejoramiento de la calidad educativa*. Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño. Mendoza: Edic. del Taller. (3)139-147.
- Tomassiello, R. y Del Rosso, R. (2010). *Ergonomía y bienestar para personas sentadas. Propuestas para puestos de trabajo en oficinas y vehículos*. Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño. Mendoza: FAD-UNCuyo. (7) 117-126.
- Zinchenco, V. y Munipov, V. (1985) *Fundamentos de Ergonomía*. Moscú: Progreso.

Roberto Tomassiello

Es Diseñador Industrial, Magíster y Especialista en “Docencia Universitaria”. Ejerce como Profesor Titular, Director de Programas de Investigación (Categoría II) y docente en posgrado.

Dirige maestrandos, tesis de especializaciones y licenciaturas y becarios en varias universidades. Se perfeccionó en el país y el exterior siendo becado, entre otras instituciones, por la Organización de los Estados Americanos (OEA).

Ha integrado jurados para evaluación de concursos docentes, tesis de maestrías y publicaciones nacionales y extranjeras. Es autor del libro “Diseño: un puente entre Universidad e Industria” (EDIUNC, 2008) y coautor de “Mobiliario escolar para un trabajo saludable” (Editorial Académica Española, 2011). Posee numerosos artículos en publicaciones referadas.

Roxana Del Rosso

Es Diseñadora Industrial, egresada de la UNCuyo en 1994. Se ha posgraduado como Especialista en Docencia Universitaria, obteniendo también el Diplomado en “Ergonomía”. Actualmente desarrolla la carrera de Especialización en Higiene y Seguridad en el Trabajo.

Se desempeña como Profesora Adjunta de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil y en la Licenciatura en Diseño, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza, y es docente de la cátedra “Ergonomía” en las universidades: Nacional de Cuyo, de Mendoza y del Aconcagua.

Desde 2003 es responsable del Laboratorio de Ergonomía de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Ejerce también como directora de becarios y directora y co-directora de proyectos de investigación.

CONVOCATORIA para la presentación de artículos para el n° 9 de la Revista Huellas

La Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo convoca a presentar trabajos de investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de las artes y el diseño, para ser publicados en el próximo número 9 de la Revista Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño. Los trabajos, que se recibirán hasta el 16 de mayo de 2014, serán enviados a referato para su evaluación. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria. Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la instancia de corrección estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación. Los artículos que no sean aceptados quedarán en la Facultad a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen. Luego de ese lapso de tiempo, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad. Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos tendrán una extensión de entre 7 (siete) y 15 (quince) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc.). Se deberá adjuntar un resumen del trabajo de no más de 100 (cien) palabras, en español y en inglés, y 5 (cinco) palabras clave, también en español y en inglés. El título deberá estar también en estos dos idiomas. Se adjuntará además un curriculum vitae abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

Normas de presentación:

- 1- Los trabajos se entregarán en formato papel (Word), en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a doble espacio, carilla simple, numerada, con márgenes izquierdo y derecho de 30 mm y superior e inferior de 25 mm. También se entregará una copia en soporte digital (CD). Se empleará sangría de 1 centímetro en el comienzo de cada párrafo.
- 2- Las 15 carillas máximas de los trabajos incluyen el texto, bibliografía, notas al pie y figuras (fotos, ejemplos musicales, diagramas, tablas, etc.).
- 3- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en itálica.
- 4- El título del artículo estará alineado a la izquierda en mayúscula, letra Times New Roman, cuerpo 14, negrita. Debajo figurará el nombre y apellido del autor del trabajo, alineado a la derecha, en letra Times New Roman, cuerpo 12, negrita.
- 5- Los subtítulos irán alineados a la izquierda en minúscula, en letra Times New Roman, cuerpo 12, negrita.
- 6- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman, cuerpo 10, con interlineado simple.
- 7- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto. Para las citas y la bibliografía se seguirán las recomendaciones de la EDIUNC que pueden consultarse en: http://www.ediunc.uncu.edu.ar/public/js/mfm/editor/4_Citas_y_Bibliografia.pdf
- 8- En caso de incluir imágenes (fotografías blanco y negro o color, ilustraciones, gráficos, mapas, croquis, imágenes de video fijas, ejemplos musicales, etc.) deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas además en formato de imagen en otra carpeta del CD. El formato requerido es “tiff” o “jpg” a 250 dpi. Deben estar numeradas de acuerdo con los epígrafes enumerados en el texto original.
- 9- El trabajo presentado debe tener una escritura clara y organizada, incorporando un correcto uso de títulos y subtítulos, buena redacción y sintaxis.

Sobre el contenido de los artículos:

A los efectos de unificar la publicación de los artículos, deben observarse las siguientes normas: Cada trabajo queda constituido por el resumen y la descripción in extenso. Deben tenerse en cuenta las siguientes condiciones:

• Resumen

Su contenido debe mostrar claramente de qué trata el artículo, indicando objetivos, hipótesis de trabajo, metodología empleada, resultados obtenidos parciales o finales, y las posibles transferencias de los resultados obtenidos.

• Descripción in extenso

Deberá poseer una estructura definida por: introducción, cuerpo y conclusión. En la introducción se expondrán los antecedentes del tema, su propósito, justificación, hipótesis de trabajo (si correspondiera) y fundamentos epistémicos.

El cuerpo del artículo estará dedicado al desarrollo del tema, expresando su proceso, metodología y resultados obtenidos

Por último, la conclusión es el cierre del trabajo, el momento para aportar en un espacio relativamente breve el resultado obtenido, su impacto y proyección futura.

Fecha de presentación:

Hasta las 12:00 del 16 de mayo de 2014.

Modalidad de presentación:

El material deberá presentarse en sobre cerrado, con remitente y dirigido a Revista HUELLAS N° 9. Dentro del sobre deberán incluirse una copia en papel del artículo y una hoja separada que deberá contener la siguiente información, a modo de ficha de inscripción:

- Título y subtítulo del trabajo
- Síntesis del contenido (no más de 100 palabras)
- Nombre/s y apellido/s del o los autor/es
- Correo electrónico
- Teléfono
- Dirección
- Firma
- Breve curriculum vitae (no más de diez renglones)

En el mismo sobre deberá incluirse un CD con el artículo, las imágenes y la ficha de inscripción.

Lugar de presentación:

Se podrá presentar personalmente o por correo postal.

Personalmente en:

Mesa de Entradas de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional de Cuyo.

Por correo postal a:

REVISTA HUELLAS N° 9

Dirección de Investigación y Desarrollo

Facultad de Artes y Diseño – Universidad Nacional de Cuyo

Ciudad Universitaria - Parque "General San Martín"

5500 – Mendoza - Argentina

Informes: investigacion@fad.uncu.edu.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN
Y DESARROLLO

ISSN N° 1666 - 8197
FEBRERO 2014