

Revista Nº 7 - Año 2010

huellas...

Búsquedas en Artes y Diseño

Revista Nº 7 - Año 2010

Homenaje a nuestros artistas

huellas...

Búsquedas en Artes y Diseño



faduncu

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Artes y Diseño
 Dirección de Investigación
 y Desarrollo

ISSN Nº 1666 - 8197
 Mayo 2010

GIUDICI - MUSSO - SANTÁNGELO - SCILIPOTI - TEJÓN

huellas...

Búsquedas en Artes y Diseño

Revista N° 7 - año 2010

Homenaje a nuestros artistas



faduncu

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Artes y Diseño

Dirección de Investigación y Desarrollo





Departamento de Publicaciones

DISEÑO Y PUESTA EN PÁGINA
Departamento de Publicaciones
Secretaría de Extensión
y Actividades Artísticas

Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza - Argentina

IMPRESIÓN
Zeta Editores

MAYO 2010
Universidad Nacional de Cuyo
www.fad.uncu.edu.ar

ISSN N° 1666-8197
Copyright by Facultad de Artes y Diseño.
Todos los derechos reservados.

Impreso en Argentina. Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
(Permitida su reproducción con autorización de los autores)

huellas...

Búsquedas en Artes y Diseño

Revista de investigación de la Facultad de Artes y Diseño

DIRECTORA

Diseñadora Viviana Irene Zani

EDITORA

Prof. Julia Olga Medaura

AYUDANTE TÉCNICO

Facundo Lafalla

REVISIÓN DE TEXTOS

Lic. Ana Laura Abdala

COMITÉ DE LECTURA

Mgtr. Graciela Alicia Alonso (UNR)

Dra. María del Rosario Bernatene (UNLP)

Dr. Hugo De Marinis (Canadá)

Lic. Verónica Dillon (UNLP)

Dr. Víctor Durán (UNCuyo)

Profesora Beatriz María Galán (UBA)

Dr. Miguel A. García (UBA)

Mgtr. María Teresa Garuti (UNLP)

Prof. Guillermo Heras Toledo (España)

Mgtr. Silvia Virginia Jordán (Univ. Nacional de Misiones)

Lic. Magdalena Leon (Buenos Aires)

Prof. Elio Ortiz (UNCuyo)

Dr. Daniel Prieto Castillo (UNCuyo)

Dra. Mónica Pujol (Universidad de Buenos Aires)

Mgtr. Guillermo Scarabino (Fac. de Música, UCA Bs. Aires)

Dra. Pola Suárez Urtubey (Fac. de Música, UCA Bs. Aires)

Arq. Daniel Wolkowicz (UBA)

Año 7 / N°7

ISSN° 1666-8197

Mayo 2010

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

RECTOR

Ing. Agr. Arturo Roberto Somoza

VICERRECTOR

Dr. Gustavo Andrés Kent

SECRETARIA ACADÉMICA

Mgter. Estela M. Zalba

SECRETARIO DE GESTIÓN ADMINISTRATIVA, ECONÓMICA Y DE SERVICIOS

Mgter. Miguel Ángel Mallar

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Lic. Fabio Luis Erreguerena

SECRETARIA DE BIENESTAR UNIVERSITARIO

María Belén Álvarez

SECRETARIO DE RELACIONES INTERNACIONALES E INTEGRACIÓN REGIONAL UNIVERSITARIA

C.P.N. Carlos Enrique Abihaggle

SECRETARIO DE RELACIONES INSTITUCIONALES Y TERRITORIALIZACIÓN

Dr. Rodolfo Omar Cueto

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Ing. Agr. Daniel Ricardo Pizzi

SECRETARIO DE CIENCIA, TÉCNICA Y POSGRADO

Dr. Ing. Agr. Carlos Bernardo Passera

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DECANA

Prof. Silvia Persio

VICEDECANA

Mgtr. Beatriz Plana

SECRETARIA ACADÉMICA

Prof. Laura Cecilia Doña

SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

Mgtr. Mónica Pacheco

SECRETARIA DE POSGRADO

Mgtr. Beatriz Plana

SECRETARIO ECONÓMICO FINANCIERO

C.P.N. Mario Ibañez

DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

Prof. Viviana Zani

ASESORA DE RELACIONES INSTITUCIONALES

D.I. Laura Yanzon

ASESORA DE EGRESADOS

Lic. Susana Filippi

Índice

Presentación	7
<i>Decana Prof. Silvia Persio</i>	
70 años de música en Mendoza	9
<i>Ana María Olivencia de Lacourt</i>	
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN	
En búsqueda de una industria perdida	21
Estudio de la vajilla cerámica mendocina entre 1950 y 1990	
<i>María Fernanda Coria Esteves</i>	
Tecnología cerámica: estudios experimentales sobre la cerámica del sitio arqueológico San Ignacio (Noroeste de Mendoza)	30
<i>Rosa Moyano, María Clara Marquet, Liliana Sammarco Fazio</i>	
Ahumado	39
Técnicas decorativas	
<i>María Elizabeth Bevilacqua</i>	
La cerámica como “resistencia cultural”	49
La escuela cerámica y sus artistas	
<i>Leticia González Moretti</i>	
Las escuelas pianísticas, una aproximación	57
Su derivación en la Argentina	
<i>Dora De Marinis</i>	
El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino	67
Dos escritos publicados en la revista ‘Tárrega’	
<i>Silvina Luz Mansilla</i>	
Discurso e interpretación en A Cage for Sirius de Mario Lavista	75
<i>Hernán Gabriel Vázquez</i>	

La muda de la voz en niños cantores y no cantores Análisis de la rotura de registros. <i>Ana Gloria Ortega</i>	87
Dossier Homenaje a nuestros artistas	95
Arte y nuevas tecnologías Acerca de la producción, modalidades expositivas y diversas aplicaciones de la imagen digital <i>María Inés Zaragoza y Graciela Bartolucci</i>	105
Ergonomía y bienestar para personas sentadas Propuestas para puestos de trabajo en oficinas y vehículos <i>Roberto Luis Tomassiello y Roxana Del Rosso</i>	117
Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje Experiencia de teatro comunitario mendocino <i>Graciela González de Díaz Araujo</i>	127
Inter-acción. Lenguaje oral y pedagogía teatral <i>Ester Trozzo y Laura Judith Bagnato</i>	137
Narraciones autobiográficas: relato, reconstrucción y sentido De la experiencia escolar a la práctica docente <i>María Victoria Leal y María de los Ángeles Forcada</i>	145
In Memoriam	155

Noción de Patria
...y cuando miro el cielo
veo acá mis nubes y allí mi Cruz del Sur
mi alrededor son los ojos de todos
y no me siento al margen
ahora ya sé que no me siento al margen.
Quizá mi única noción de patria
sea esta urgencia de decir Nosotros
quizá mi única noción de patria
sea este regreso al propio desconcierto.

Mario Benedetti

Presentación

En el contexto del Bicentenario de nuestro país y de varios países de América Latina, presentamos el número 7 de la Revista Huellas. Número que significa las veces que ha salido a la luz, y también, el esfuerzo, el trabajo y la constancia de la Dirección de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Artes y Diseño, para darle continuidad a una iniciativa surgida en el 2001. La Revista es hoy un espacio de encuentro y discusión abierto a investigadores, docentes y becarios de nuestra Facultad y también del país y del exterior.

El 25 de Mayo representa la primera manifestación de una intención de libertad en lo que todavía no era nuestro país; el comienzo de un proceso de construcción de nuestra identidad nacional. Con el primer grito de libertad, surge el proyecto de una nación libre e independiente de otras naciones, conciencia que la generación fundacional tuvo al buscar rápidamente los colores que los identificara como pueblo soberano.

Celebrar el Bicentenario va más allá de recordar a los padres de la patria y de fomentar un sentimiento patrio vinculado a los hombres de Mayo y a los hacedores de nuestra historia. Es la oportunidad de reflexionar sobre estos 200 años, sobre los hechos históricos que produjeron el país que hoy somos, de hacer una revisión crítica de lo sucedido que ayude a continuar la construcción del ser argentino. Esta reflexión debe ser una responsabilidad de la conducción política, de los historiadores, de los filósofos y pensadores del país. Pero también una reflexión al interior de cada institución que participa en la construcción del país desde el lugar que ocupa en la sociedad.

Nosotros, en este Bicentenario, desde nuestros 71 años de vida universitaria, tenemos la posibilidad de mirar dónde estamos y hacia dónde vamos. Repasar estos años desde la creación y reflexionar sobre cómo hemos participado en la construcción de nuestra identidad.

Puede ayudarnos conocer los ideales de nuestros antecesores, quienes, al tener en sus manos los destinos de la recién nacida UNCuyo, manifestaron que esta es **“una Universidad que nace a la vida de la cultura y se proyecta para la eternidad”**.

Proyectar para la eternidad es una utopía. Pero las utopías son valiosas porque nos ayudan a transitar el camino. Dice Eduardo Galeano: **“La utopía está en el horizonte. Cada vez que camino dos pasos, la utopía se aleja dos pasos. La utopía sirve para caminar.”**

Cuando fue creada la Universidad, la provincia tenía una elite culta, pero no una población culta. Hoy, a los 71 años, podemos afirmar con orgullo que tenemos una gran Universidad que ha cumplido con los destinos que le fueron fijados, su contribución ha sido medular en la transformación de la provincia, ha participado en el crecimiento y la transformación de la sociedad, en todos los campos.

Hoy la Universidad tiene una presencia activa en la vida cultural de esta provincia. Desde la Facultad de Artes y Diseño, participa con sus organismos artísticos en la mayoría de las celebraciones y actividades culturales del calendario provincial; los egresados, docentes y alumnos de la Facultad, crean, gestionan, dirigen y protagonizan espectáculos y actividades permanentemente. Si buscamos señales palpables, basta consultar la agenda cultural en los medios de comunicación. La asistencia constante de los mendocinos da cuenta de su aceptación.

Pero no nos podemos quedar en la consumación, damos dos pasos y el horizonte se mueve también dos pasos. La utopía sirve para caminar. Hay que volver a ella para buscar el camino. Como universitarios, tenemos una deuda con la sociedad: avanzar en la construcción del sentimiento de pertenencia que nuestros hacedores poseían. Es urgente que todos trabajemos para cambiar la expresión "este país" por la de "Mi País". Y no se trata de una cuestión de lenguaje simplemente. "Este país" revela un débil sentido de pertenencia, sin amor ni gratitud, de una Argentina que no cree en sí misma.

Se necesita un proyecto comunitario que integre al País, que rescate valores, que supere el individualismo, el sectarismo, la ruptura de los tejidos sociales reconstruyendo lazos de unión, amores, pasiones y esperanzas. Que nos devuelva la posibilidad de decir lo que Eduardo Mallea escribió en su libro Historia de una pasión argentina.

"Si mil veces tuviera que elegir, mil veces elegiría la suerte múltiple de ser mil veces argentino".

Vamos a hacer una breve reseña del contenido del número 7 de Huellas. Conmemorando los setenta años de la creación de la Escuela de Música, va en primer lugar, un interesante trabajo de investigación sobre su creación, trayectoria y funcionamiento y otros temas de interés que nos remontan a la nostalgia de sus comienzos. A continuación, las 13 investigaciones sobre diferentes áreas artísticas y de diseño: Cerámica, Música, Diseño Industrial, Teatro y Educación. Y en nuestra Memoria, el merecido homenaje a docentes y artistas de nuestra Facultad que ya no están con nosotros. Algunos cambiaron irreversiblemente los fundamentos conceptuales del arte, de la producción y docencia especializadas. En el dossier podremos disfrutar de las producciones de algunos de ellos, como: Abdulio Giudici, Alberto Musso, Marcelo Santángelo, Eduardo Tejón y Ricardo Scilipotti.

A todos ellos y a quienes actualmente hacen posible el logro de una institución que se destaca en el medio por su excelencia académica y su compromiso social, les hacemos llegar, nuestro más sincero y profundo agradecimiento.

PROF. SILVIA PERSIO
DECANA



Escuela de Música
Facultad de Artes y Diseño

Ana María Olivencia

70 años de música en Mendoza

Notas y temas sobre la música en la Universidad Nacional de Cuyo

Con estas notas y temas no pretendo hacer una historia exhaustiva de la Escuela de Música sino dar una breve reseña de su trayectoria y aportar datos y anécdotas de los que he tenido conocimiento en el transcurso de distintos estudios sobre la música de Mendoza.

La Escuela, como todavía la llamamos a pesar de sus cambios de nombre, es la institución pública de enseñanza musical más antigua de Mendoza y sus 70 años de vida son representativos de las problemáticas transformaciones de la sociedad mendocina y argentina.

El nacimiento, el doble ofrecimiento y la doble fundación

El acto académico de fundación de la Universidad Nacional de Cuyo, realizado el 27 de marzo de 1939 constituyó uno de los eventos que conformaron la programación de la Fiesta de la Vendimia de ese año y, como tal, se realizó en el marco de los festejos vendimiales. Previamente, el 21 de marzo, había sido firmado en Buenos Aires el Decreto que daba origen a la Universidad, en el cual, junto con la Facultad de Ciencias, la de Filosofía y Letras y la Academia de Bellas Artes, fue creado el Conservatorio de Música y Arte Escénico que inició sus actividades al año siguiente.

Edmundo Correas recordaba algunas circunstancias que rodearon la puesta en marcha del Conservatorio de esta forma: “En 1939, siendo yo Rector fundador de la Universidad Nacional de Cuyo le ofrecí a Julio Perceval, por intermedio del arquitecto Manuel Civil, la dirección del Conservatorio que yo acababa de fundar. El maestro Perceval no aceptó porque tenía compromisos que cumplir. Entonces nombré al profesor [Héctor] Ruiz Díaz¹ que renunció poco después por motivos de salud. Volví a ofrecer la dirección del Conservatorio al maestro Perceval quien aceptó y se trasladó enseguida a Mendoza”.²

A pesar del entusiasmo de la sociedad mendocina por esta fundación, pronto surgieron problemas de financiamiento. Comentaba también Edmundo Correas que “el Conservatorio fue alguna vez suprimido del presupuesto por motivos de economía y considerar los funcionarios ministeriales que ‘estaba de más’, mediante un ardid conseguí incluirlo en el Presupuesto” y agregaba con orgullo “he fundado dos veces ese Conservatorio”.³

Los distintos nombres

El primer nombre de la institución tenía gran tradición en el ámbito artístico ya que el término “conservatorio” designaba antiguamente a un establecimiento destinado a defender y promover la enseñanza de ciertos valores culturales como la música, la danza o el teatro. El antecedente más importante que existía a nivel nacional era el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires, fundado en 1927. La institución cambió su denominación por la de Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico en 1939⁴. Este era también el primer nombre de nuestra casa de estudios que fue modificándose a lo largo de su trayectoria de la siguiente manera:

1940 Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la UNCuyo;
1948 Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales;
1949 Escuela Superior de Música;
1975 Escuela Superior de Música *Maestro Julio Perceval*;
1981 Escuela de Música de la Facultad de Artes;
1998 Departamento de Música de la Facultad de Artes y Diseño.

A pesar del nombre impuesto en su creación no se dictaron asignaturas teatrales en los primeros años. En 1949 se iniciaron las clases en la Escuela de Arte Escénico dirigida por Galina Tolmacheva y en 1950 Nina Verchinina fue encargada de organizar el Instituto de Arte Coreográfico. Ambas reparaciones dependieron del Departamento de Extensión Universitaria.

Admisión, uniforme y arancel

El Curso Profesional fue integrado con alumnos que habían aprobado el examen de admisión ante un tribunal integrado por los profesores del Conservatorio quienes, un día antes de la apertura de los cursos, ofrecieron el primer recital. En el Curso Preparatorio era reglamentario el uso del siguiente uniforme: guardapolvo blanco con emblema para las niñas y traje de estudiante color gris, camisa blanca y corbata azul marino lisa, para los varones.

En los diarios de la época figura un arancel de veinte pesos anuales para el curso preparatorio y noventa y cinco pesos para el profesional, pagaderos ambos en cuatro cuotas iguales.⁵ Este arancelamiento debe haberse prolongado hasta 1949 cuando se estableció la gratuidad de la enseñanza universitaria⁶.

Inicio de actividades y primeros maestros

La inauguración solemne de los cursos del entonces Conservatorio de Música y Arte Escénico tuvo lugar el 15 de abril de 1940. Su planta docente estaba compuesta por músicos de Mendoza y de Buenos Aires, a cuyo cargo se encontraba la enseñanza de instrumentos de cuerdas, piano, órgano y canto coral e individual, además de materias básicas como solfeo, armonía, fonética, foniatría, historia de la música, pedagogía, piano complementario e idiomas.

La contratación de los profesores fue comentada por el Dr. Correas en el discurso brindado en ocasión del XXX Aniversario de la creación de la casa de estudios “La formación del claustro docente era la tarea fundamental. Cuyo no tenía tradición universitaria y era indispensable buscar fuera, en el país o en el extranjero si resultaba necesario. Por intermedio de los grandes maestros amigos de Buenos Aires y los buenos oficios de representantes diplomáticos en Europa, se contrataron varios profesores...” Más adelante agregaba, “El maestro Perceval fue autorizado a elegir los profesores que le acompañarían en el Conservatorio”, tarea que cumplió en forma por demás eficaz, rodeándose de las figuras más representativas de las distintas especialidades musicales”.

La actividad de los primeros maestros convocados -Francisco Amicarelli, Jane Bathori, José Carruba, Ferruccio Cattelani, Roque Citro, Antonio De Raco, Daniel Devoto, Emilio Dublanc e Isidro Maiztegui, entre otros- generó un incremento considerable en la oferta de espectáculos artísticos. Las publicaciones de la época daban cuenta de la asistencia de público que concurría atraído tanto por la novedad como por la calidad de los programas ofrecidos.

En este aspecto, uno de los profesores del Conservatorio, el doctor Alfredo Dornheim, aportó un testimonio esclarecedor sobre los primeros conciertos que calificó como:

“... acontecimientos de gran trascendencia artística y social ante un público que colmaba la sala hasta el último asiento disponible, donde la mera presencia del señor Rector con la totalidad de las autoridades del gobierno universitario y no pocas veces también, de las autoridades provinciales, otorgaba a estas reuniones de cultura un carácter festivo y un alto significado de convivencia democrática, en el mejor sentido de la palabra.”

Su primer director y organizador

Su primer director fue Julio Perceval, un destacado músico de origen belga que se radicó en nuestro país en la década del veinte. Había nacido en Bruselas el 17 de julio de 1903 y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Real de su ciudad natal. En 1926 arribó a Buenos Aires contratado como organista por una empresa cinematográfica y pronto se integró plenamente al ambiente musical argentino. Desde 1931 hasta 1933 estuvo vinculado al núcleo inicial del *Grupo Renovación*, liderado por Juan Carlos Paz, que estaba abierto a las nuevas tendencias, más tarde integró con este músico la *Agrupación Nueva Música*.



Perceval dirigió el Conservatorio desde su creación hasta 1950, cuando fue nombrado Director del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, cargo que desempeñó hasta 1955. Su gestión fue altamente positiva por la amplitud del plan desarrollado y el nivel y prestigio que pronto alcanzó la institución. Creó el Cuarteto de Cuerdas, el Departamento de Musicología, la Orquesta Sinfónica y el Coro de Madrigalistas, hoy llamado Coro de Cámara. Implementó un taller de organería y luthería y desarrolló un vasto plan de difusión musical que abarcó a las provincias vecinas. A partir de 1955 vivió en Buenos Aires ofreciendo conciertos, grabando discos y dedicado a la enseñanza privada hasta que en 1959 fue invitado a dictar las Cátedras de Órgano y Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta actividad la desempeñó hasta su muerte ocurrida el 7 de setiembre de 1963 como consecuencia de un accidente automovilístico.

El Himno de la Universidad

En 1940, a pedido de Edmundo Correas, Perceval compuso el *Himno de la Universidad Nacional de Cuyo*, con letra del poeta Alfredo Goldsak Guíñazú. El Dr. Correas cuenta la gestación de esta obra de la siguiente manera: "Pedí al Maestro Perceval que compusiera el Himno de la Universidad. Varias veces le reiteré el pedido sin conseguir que lo hiciera. Un día nos encontramos casualmente en el tren que venía desde Buenos Aires a Mendoza. Era la hora de almorzar y apenas nos sentamos en el comedor, le recordé la música del Himno. -¿Cómo quiere ese Himno?- me preguntó. -Yo no soy músico -le contesté- pero desearía algo lírico, marcial, solemne, algo como la Marsellesa; algo primaveril, inspirador, digno de una Universidad que nace a la vida de la cultura y se proyecta para la eternidad. -Ya comprendo- afirmó- Y como en ese momento el mozo nos entregara la lista del menú, Perceval trazó sobre el dorso del papel el pentagrama y al correr del lápiz compuso el himno que, según los entendidos entre todos los himnos universitarios, es el mejor."

El himno fue estrenado en versión para coro y órgano en 1941, en ocasión de la inauguración del ciclo académico, interpretado por el coro del Conser-

vatorio, dirigido por Isidro Maiztegui, y el maestro Perceval al órgano. Hasta el día de hoy es entonado en todos los actos universitarios.

Las visitas destacadas

A lo largo de su trayectoria, la Escuela ha recibido la visita de músicos e investigadores renombrados. Uno fue Alberto Williams, quien llegó a Mendoza en octubre de 1942 como parte de las celebraciones que se hicieron en todo el país con motivo del 80º aniversario de su natalicio. En esta oportunidad fue acompañado por Athos Palma y en el transcurso de su visita se realizaron diversos actos.

Además, los primeros exámenes finales eran considerados concursos públicos y se invitaba a integrar el jurado a personalidades de prestigio como Carlos López Buchardo, Athos Palma, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito, José Torre-Bertucci, Josefina Prelli, Brígida Frías de López Buchardo, Emiliano Aguirre, Floro M. Ugarte y Luis Gianneo.

A través de los años fueron convocados numerosos conferencistas, argentinos o residentes en el país, como Daniel Devoto, Juan Draghi Lucero, Nicolás Lamuraglia, Edwin Leuchter, Ricardo García Morillo, Johannes Reinhold Franze, Francisco Curt Lange, Juan Pedro Franze, Ernesto Epstein, Guillermo Graetzer, Mariano Etkin y Pola Suárez Urtubey. Entre los visitantes extranjeros puede mencionarse al historiador catalán Miguel Batllori y al inglés Norman Fraser. También a Paul Hindemith, quien en 1954 fue contratado por la Orquesta Sinfónica para dirigir la primera audición en Mendoza de tres de sus obras. Luego, en la década del 70, el compositor mexicano Carlos Chávez brindó una conferencia sobre los problemas de la creación musical en América Latina.

Los planes de estudio

El primer plan de estudios, aprobado por la ordenanza 38 del Rectorado en 1940, estuvo inspirado en los conservatorios europeos como el de París y el de Bruselas, comprendía el estudio de Piano, Violín, Viola, Violonchelo, Órgano y Canto Coral e Individual. Este plan no estaba dividido en años y establecía que los alumnos fueran promovidos en concursos públicos y laureados de acuerdo a sus condiciones sobresalientes. A partir de 1943 se implementó un nuevo plan de estudios que establecía tres ciclos, Preparatorio, Profesional y de Perfeccionamiento, luego hubieron sucesivos cambios ya que los planes se fueron adaptando a las necesidades y requerimientos de cada época. Por ejemplo en 1961, entró en vigencia un plan que incluía los Profesorados de Arpa y de Guitarra que ya se venían enseñando y se incorporaron nuevas materias teóricas para completar la formación de los estudiantes.

El plan que entró en vigencia en 1970 significó un cambio importante en la duración de las carreras y en el nivel de los estudios que alcanzó jerarquía universitaria, además fueron incorporados los profesorados de Dirección Coral y de Teorías Musicales. Después de diversos intentos, en 1975, comenzaron a dictarse las Licenciaturas en Instrumento y Canto y el Profesorado de Música para nivel Primario y Secundario.

Desde 1998 la estructura académica de la Facultad se encuentra en proceso de transformación para la implementación de una organización departa-

mental. Aún cuando esta organización no ha sido completada, respondiendo al cambio de expectativas por parte de los estudiantes y a la actualización de los planes de estudio surgieron en la última década las nuevas Licenciaturas en Saxofón, Música popular y Composición.

Las distintas sedes

La institución fue albergada por distintos edificios, el primero estaba ubicado en calle Rivadavia, vereda norte, esquina Avenida España. En mayo de 1941 fue inaugurada una nueva sede en Rivadavia al 110, vereda Sur, frente al Rectorado y posteriormente fue trasladada en la misma calle al 190. En la década del 50 pasó a la calle Patricias Mendocinas 827, una casa amplia con galería, dos patios, el primero con jazmines y un gran árbol de magnolia que daba un delicado e intenso perfume en verano. En la parte posterior había otras aulas, un parral y dependencias. En esa época la dirección, la oficina de personal, la administración de la orquesta sinfónica, el aula de órgano y la biblioteca funcionaban en un inmueble situado en calle San Lorenzo y 9 de julio. Allí estaba la "Sala Bach", donde se realizaban conciertos de profesores y alumnos avanzados.

En 1973, parte de la Escuela se trasladó por poco tiempo a una mansión en la Avenida Emilio Civit 709 mientras otra sección ya estaba instalada en otra residencia, la casa Bombal, en calle Lavalle 373, donde ha continuado hasta la actualidad*. Gracias al empuje y tesón de muchas personas a través del tiempo este año se concretará el sueño de la casa propia y la música tendrá su lugar en el predio universitario.

Otras autoridades y profesores

A partir de 1951 el pianista Luis La Vía asumió la dirección de la Escuela, luego se fueron sucediendo nuevas autoridades, muchas fueron elegidas según el estatuto universitario y otras asumiendo funciones en momentos de transición debido a las numerosas intervenciones que sufrió la Universidad. Salvo dos excepciones, la dirección ha estado a cargo de profesores músicos.

Con respecto a la orientación de la enseñanza, María Antonieta Sacchi de Ceriotto afirmaba en 1989 que "evidentemente la primera preocupación del Conservatorio fue la formación de músicos ejecutantes de diversos instrumentos y de cantantes. La excelencia de los profesores que se trasladaron desde Buenos Aires cimentó una escuela instrumental



Escuela Superior de Música. Vista del frente del inmueble que ocupa en calle Patricias Mendocinas

sólida cuyo prestigio nacional e internacional se mantiene; los egresados de las aulas del Conservatorio fueron cubriendo, además, las necesidades artísticas de otras provincias argentinas y muchos de ellos se encuentran en el exterior donde han realizado carreras exitosas".

Al primer grupo de docentes se sumaron los egresados y posteriormente, a partir de 1948, aquellos músicos que eran convocados para integrar la Orquesta Sinfónica continuaron formando a las nuevas generaciones. A lo largo de los años el claustro de profesores fue incorporando músicos nacidos y formados en otras latitudes, hecho que ha contribuido a enriquecer y optimizar la enseñanza.

Como resultado de la continua labor docente y artística organizada desde la Escuela y llevada a cabo por sus profesores, a veces en interacción con otras instituciones, se ha producido una real inserción del establecimiento en la vida artística y cultural de la provincia. Esta labor ha recibido el reconocimiento del público y ha motivado la presencia en sus aulas de alumnos de otras provincias y también de países vecinos.

Organismos relacionados con la Escuela

Destacados organismos artísticos nacieron en relación con la Escuela de Música como herramientas para su tarea cultural. El primero fue el Cuarteto de cuerdas, formado en 1941 por Roque Citro, Ferruccio Cattelan, Aquiles Romani y Ernesto Cobelli. Los integrantes del cuarteto fueron variando a través de los años. En el último grupo, desde 1975 hasta 1985 se encontraban Narciso Benacot, Miguel Puebla, Higinio Iurlina y Carlos A. Pontino.

La creación de la Orquesta Sinfónica en 1948 fue resultado de un extenso e importante trabajo de preparación y formación de los futuros integrantes en el Conservatorio. Desde 1942 los profesores y alumnos abordaban en los conciertos obras del repertorio orquestal bajo la dirección de Perceval quien previó una interrelación constante entre las dos instituciones. Cuando existió un número importante de alumnos formados se realizaron exámenes de selección y después de un periodo de intensos ensayos el nuevo organismo hizo su presentación oficial. Perceval dirigió la orquesta durante un año, posteriormente numerosos maestros argentinos y extranjeros tuvieron a su cargo la batuta del organismo que en la actualidad continúa bajo la dependencia del Rectorado.

En 1950 nació el Coro de Cámara, en sus comienzos fue llamado Coro de Madrigalistas. Esta agrupación fue conformada por el maestro Perceval con cuatro solistas de cada cuerda extraídos del coro que Luigi Castellazzi preparó para *El Canto de San Martín* (Cantata Sanmartiniana). Su primer director fue Eduardo Grau y luego continuaron al frente del organismo Rodolfo Kubik, Nilda Palucchini de Rodríguez, Carlos W. Barraquero, María Munafó de Vallesi, Eduardo Mendelievich y Ricardo Portillo. Desde 1998 su director artístico es Fernando Ballesteros.

El Quinteto de vientos dio inicio a su actividad en 1964 y desarrolló su labor a lo largo de veinte años. Durante su trayectoria varió su conformación pero tres de los fundadores permanecieron, ellos fueron González, Cascone y Salinas. De 1967 a 1984 lo integraron Lars Nilsson en flauta, Juan José González en oboe, Atilio Cascone en clarinete, Roque Russo en fagot y Hernán Salinas en corno.

Por un tiempo, el Coro Universitario estuvo vinculado a la Escuela Superior de Música. Este organismo, fundado en 1965 por José Felipe Vallesi, pasó a depender de la Escuela en 1973 por una Ordenanza del Rectorado. En 1980 se transformó en organismo de la Facultad de Artes y, a partir de 1994, junto al resto de los organismos que subsistieron, quedó bajo la órbita del Rectorado. El maestro Vallesi lo dirigió hasta 1997 y a partir de ese año su hija Silvana asumió la dirección.

El Coro de niños de la Universidad Nacional de Cuyo fue creado en 1974 y a partir de 1980 pasó a depender de la Secretaría de Extensión Universitaria. Su primer director fue Marcelo Coltro, a partir del año 2001 es dirigido por Ángela Burgoa. En esta nueva etapa, por razones artísticas y pedagógicas, el organismo se halla conformado por tres grupos corales: Coro Preparatorio de Niños, Coro de Niños y Coro de Jóvenes, realizando cada uno de ellos sus respectivas actividades en forma independiente pero coordinadas entre sí.

Por último, el Quinteto de vientos Aconcagua aunque no dependió de la Escuela está vinculado a ella puesto que entre sus integrantes se encuentran egresados y profesores de la misma. La labor artística y de difusión realizada por estos organismos se ha proyectado fuera de los límites de Mendoza y ha trascendido a nivel nacional e internacional.

La investigación

En el año 1948, la ordenanza N° 25 del Rectorado creó el Instituto de Musicología que dependía del Conservatorio, luego de la Escuela Superior de Música y en el año 1954 de la Facultad de Filosofía y Letras. Al frente del Departamento de Musicología se desempeñó el destacado investigador Francisco Curt Lange quien dirigió también la *Revista de Estudios Musicales* desde 1949 hasta 1954. En la Revista N° 1 se transcriben los fundamentos de la creación del Instituto donde se resalta "la necesidad de investigar en forma científica, metódica y sistemática los orígenes y la evolución del folklore musical argentino y americano, sus expresiones típicas, remotos entroncamientos e influencias europeas, además de estudiar los distintos géneros y manifestaciones de la música culta..."

Lamentablemente, el Instituto fue cerrado en 1955 por disposición de la Junta Provisoria de Gobierno de la Universidad Nacional de Cuyo, que encargó a las nuevas autoridades de la Escuela Superior de Música tomar las medidas necesarias respecto de los bienes y la suspensión de actividades en el Instituto de Musicología del cual Perceval era director.⁹ De este modo, quedando trunco los proyectos emprendidos y recién en la década del '70, se hicieron algunos estudios con becas de la Comisión Asesora de Promoción de la Investigación y luego, a partir de la década del '80, con el apoyo del Consejo de Investigaciones de la Universidad (hoy Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, SECTYP).

Paulatinamente se fueron integrando al quehacer investigativo profesores, egresados y alumnos aventajados que recibieron apoyo institucional de la Facultad y de la SECTYP. Un ejemplo de los resultados obtenidos en la investigación musicológica e interpretativa lo constituyen las grabaciones realizadas por la pianista Dora De Marinis y su equipo especializado en música argentina. Esta labor de investigación se fue acrecentando merced al es-

tímulo que despertaron la Maestría en Arte Latinoamericano desde 1998 y la de Interpretación de Música Latinoamericana desde 2002, ambas maestrías dependen de la Secretaría de Posgrado de nuestra Facultad y han tenido una gran aceptación a nivel nacional.

En tal sentido, también ha dado impulso tanto la presentación de trabajos en Jornadas de la Facultad de Artes y Diseño y de la SECTYP como la realización de las Jornadas Argentinas de Musicología en 1994, la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología en 2004 y las Jornadas Internacionales sobre Investigación en Música Académica en 2006 y 2009. Otro hecho positivo para este quehacer es la posibilidad de publicar trabajos en la Revista Huellas en la cual se propician los estudios latinoamericanos, incluyendo temáticas locales y regionales.

La creación musical

A pesar de que no existía hasta hace poco la carrera de composición, a lo largo de las diversas generaciones algunos docentes desarrollaron esta actividad. Entre ellos podemos mencionar a Fidel M. Blanco, Julio Perceval, Emilio Dublanc, Miguel Francese, Juan Salomone, Elifio Rosáenz, Eduardo Grau, Bartolomé Romeo, Carlos Barraquero, Jorge Fontenla, Salvador Amato, Mirtha Poblet, Susana Antón, Leopoldo Martí y Mónica Pacheco.

Con diverso grado de dedicación y diferentes estéticas ellos abordaron esta tarea impulsados por una profunda vocación en los momentos que quitaban al descanso. En algunas oportunidades, la Escuela asumió la publicación de obras de sus profesores.



Escuela Superior de Música. Vista del frente del inmueble de la calle Lavalle 373.

Labor de extensión

Desde los inicios del Conservatorio se realizó una labor de extensión musical que abarcó las provincias de San Juan y San Luis. Además de conciertos de profesores y de alumnos, la extensión se ha concretado en la organización de cursos, seminarios, jornadas, talleres y conferencias, tanto sobre interpretación musical como sobre temas de análisis, estética, historia y didáctica musical. La actividad de los docentes y organismos de la institución comprendió también la participación en otros ámbitos como Fiestas de la Vendimia, fechas patrias y actos religiosos y sociales de la provincia.

Entre los eventos de extensión que se han realizado anualmente pueden mencionarse los ciclos estímulo para alumnos desde 1948, los cursos y seminarios de Dirección Orquestal desde 1964, en forma discontinua; los Encuentros Juveniles de Estudiantes de Música desde 1976 y los conciertos didácticos. Estos últimos realizados en coordinación con la Dirección General de Escuelas de la provincia y la Dirección de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Como proyección de la labor del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales se editaron siete volúmenes de la Revista de Estudios Musicales desde 1949 hasta 1954. Posteriormente, en forma esporádica se han realizado publicaciones de conferencias, ensayos y boletines.

La sombra del presupuesto, desafío y responsabilidad

En el discurso del año 1969, Edmundo Correas hacía referencia a las dificultades que afrontó al organizar la Universidad. Esta realidad fue superada a fines de la década del '40 cuando se pudo concretar la fundación del Instituto de Musicología y contratar a Francisco C. Lange, Juan Pedro Franze y Eduardo Grau para que trabajaran en él. Posteriormente volvieron las dificultades financieras pero gracias al esfuerzo de la conducción de la Escuela se logró mantener el Ciclo Preparatorio y se crearon nuevas carreras. Del mismo modo la Orquesta Sinfónica tuvo épocas de bonanza durante las cuales podía contratar a figuras internacionales como directores y solistas y luego, a causa de las limitaciones presupuestarias, debió realizar ímprobos esfuerzos para mantener el nivel de excelencia y concretar atractivas programaciones.

Hoy hay otra realidad económica, otro presupuesto y otros desafíos. Los alumnos no deben abonar un arancel, tampoco se practica equitación en el campo de deportes. Pero es responsabilidad de los profesores y de las autoridades no sólo mantener el nivel académico sino hacer comprender a los estudiantes que gratitud implica responsabilidad ya que es toda la sociedad la que contribuye para su formación.

Final

Al igual que otras unidades académicas, la Escuela ha pasado desde su fundación por épocas favorables y adversas. A lo largo de las generaciones que han transitado por sus aulas y pasillos se han sucedido deserciones y cesantías así como momentos de convivencia y de intolerancia, de encuentros y enfrentamientos.

El tipo de enseñanza que se impartía en la década del '70, cuando cursaba las carreras de Piano y de Teorías Musicales hacía mucho énfasis en el estudio individual, en la relación personal con "el maestro" porque cada cátedra era un mundo cerrado. No se estimulaba el debate ni la discusión. Afortunadamente esos criterios fueron superados. Además, el hecho de formar parte de una facultad donde se estudia una amplia gama de carreras brinda, tanto al alumno como al docente, una visión vasta y abarcadora del campo artístico.

Pronto ya no sonará la trompeta mientras estemos intentando oír un Lied de Schubert en las clases de Historia de la Música, ni redoblará el timbal cuando analicemos la estructura de una sonata debido a que las salas del nuevo edificio tendrán aislación acústica. Y así, finalmente en nuestra casa, alumnos y profesores seguiremos disfrutando al compartir, estudiar y enseñar música como se hace en la Universidad desde hace 70 años.

ANA MARÍA OLIVENCIA

Profesora de Teorías Musicales y de Piano de la Escuela de Música, UNCuyo. Docente de las Cátedras de Armonía e Historia de la Música de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. En esa misma institución obtuvo el título de Magíster en Arte Latinoamericano en 2006. Su interés por la música de Mendoza la ha llevado a dirigir distintos proyectos. Con estas notas y temas no pretendo hacer una historia exhaustiva de la Escuela de Música sino dar una breve reseña de su trayectoria y aportar datos y anécdotas de los que he tenido conocimiento en el transcurso de distintos estudios sobre la música de Mendoza. La Escuela, como todavía la llamamos a pesar de sus cambios de nombre, es la institución pública de enseñanza musical más antigua de Mendoza y sus 70 años de vida son representativos de las problemáticas transformaciones de la sociedad mendocina y argentina.

NOTAS

¹ Héctor Germán Ruiz Díaz (Buenos Aires 1901-1970), pianista y compositor.

² Carta de Edmundo Correas a la autora, 25/1/82.

³ Ídem.

⁴ En 1999, al integrar el Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) tomó el nombre de Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo".

⁵ El equivalente a 20 pesos del año 1943 es 230,47 pesos actuales. El equivalente a 95 pesos de 1943 es 1094,74 pesos en la actualidad. Los datos corresponden a enero de 2010 y han sido obtenidos en el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC). www.indec.gov.ar

⁶ El decreto 29.337 del año 1949 suspendió con anterioridad al 20 de junio de ese año el cobro de los aranceles universitarios vigentes hasta ese momento.

⁷ Carta de Edmundo Correas a la autora, 25/1/82.

⁸ El inmueble de calle Emilio Civit, inaugurado en 1914, fue declarado patrimonio cultural por la Municipalidad de la ciudad de Mendoza. La antigua casa familiar de la familia Bombal en calle Lavalle, construida hacia 1910, es patrimonio histórico de la provincia.

⁹ Diario *Los Andes*, 5/10/1955.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Fotografías aportadas por el Centro de Documentación Histórica de la UNCuyo

ARIZAGA, Rodolfo (1971). *Enciclopedia de la Música Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

BOSQUET, Diego (2002) "Ruiz Díaz, Héctor Germán" en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 9.

CORREAS, Edmundo (1969) Discurso en ocasión del XXX Aniversario de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. 1982. Carta a la autora, 25/01/1982.

DORNHEIM, Alfredo (1965) *La Escuela Superior de Música* "Una biografía interior", Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

LOYOLA, María Enriqueta y OLIVENCIA, Ana María (1998) *Primeros maestros de la Escuela de Música*. Mendoza: Secretaría de Ciencia y Técnica, UNCuyo. Sin editar.

OLIVENCIA, Ana María (1984). "El Himno de la Universidad Nacional de Cuyo", en: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, Segunda Época, N° 10, pp 491-492. (1993) *La Creación Musical en Mendoza, 1940-1990*. Mendoza: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo. 2001 "Perceval, Julio Miguel Adolfo", en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. V 87, pp 605-606. Madrid: SGAE.

OLIVENCIA, Ana María y LOYOLA, Enriqueta (1994) *Memoria histórica de la Escuela de Música, 1990-1994*. Mendoza: Secretaría de Ciencia y Técnica, UNCuyo. Sin editar.

OTERO, Ana María (2001) *Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música*. Mendoza: Tintar.

OTERO, Higinio (1970) *Música y Músicos de Mendoza*. Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires.

SACCHI de CERIOTTO, María Antonieta. (1989) "Escuela de Música" en *Libro del Cincuentenario 1939-1989*. Mendoza: EDIUNC, p. 247-252.

2000 "Mendoza" en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7.

Revista de Estudios Musicales N° 1 a 7. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1949-1954.

Diario *Los Andes*, 5/10/1955.

María Fernanda Coria Esteves

In search of a lost industry Study of china-ware in Mendoza between 1950 and 1990

Generally, the manufacture of ceramic objects in Mendoza between 1950 and 1990 was of popular use. Its production was handcrafted and semi-industrial, and decorative objects were mostly made. Many factories added some china-ware pieces to their production. Nearly 40 % of the manufacturers made tea or coffee sets; but only a small percentage was dedicated mainly to the manufacture of complete china-ware sets.

After looking into the different pieces and considering the context, a morphological, functional and technological analysis was performed; detecting two tendencies in relation to the shape and design used.

En búsqueda de una industria perdida

Estudio de la vajilla cerámica de Mendoza entre 1950 y 1990

Entre 1950 y 1990, la fabricación seriada de cerámica mendocina era de consumo popular. Su producción era artesanal y semi-industrial fabricándose, mayormente, objetos de adorno. Muchos establecimientos incorporaban algunos utilitarios relacionados a la vajilla; aproximadamente el 40% hacía juegos de té y café; pero sólo un pequeño porcentaje se dedicaba principalmente a la fabricación de vajilla, con una producción más completa. Luego del relevamiento de las piezas y a partir de la reconstrucción del contexto, se realizó un análisis formal, funcional y tecnológico, detectándose dos tendencias en cuanto al aspecto formal y diseño utilizado.

Introducción

El objetivo de este estudio¹ es conocer y rescatar la historia de una industria que tuvo un gran desarrollo pero que, por diferentes causas, fue desapareciendo hasta quedar prácticamente olvidada. Para ello, fue necesario hacer un relevamiento de fábricas y talleres mendocinos de cerámica, asentados en Mendoza entre 1950 y 1990 y también de productos allí manufacturados. Además, se pretende detectar establecimientos dedicados a la vajilla para conocer sus particularidades, a través del análisis morfológico, funcional y tecnológico de las piezas encontradas, haciendo referencia, principalmente, al estudio de sus características configurativas.

A través del desarrollo de este proyecto, se intentará demostrar, por un lado, que la mayor parte de la vajilla cerámica fabricada en Mendoza, entre 1950 y 1990, no fue concebida de manera proyectual ni respondiendo a las necesidades funcionales del consumidor, sino que se efectuó de modo improvisado y atendiendo a aspectos comerciales. Por otro lado, la influencia de Europa, centro generador de pautas culturales y estéticas, desde donde surgían los criterios del buen gusto, se reflejó en un gran porcentaje de la manufactura local.

El contexto económico, político y social de la actividad cerámica pudo reconstruirse gracias a los testimonios orales obtenidos de dieciocho entrevistas realizadas a fabricantes, testigos y personas conocedoras del campo cerámico, completado con el estudio bibliográfico de la situación global de ese período.

Algunos fabricantes habían incorporado una línea publicitaria con el uso de calcos para promocionar distintas empresas. El 40 % de los fabricantes hacía juegos de té y café; pero sólo un pequeño porcentaje contaba con una producción más completa. Componían la vajilla: platos de sitio, de postre, de pan, plato hondo, tazas de todo tipo y tamaño, jarros mug, vasos, juegos de té y café, compoteras, recipientes para consomé, cazuelas, ensaladeras, juegos de budín, ollas, gran variedad de fuentes, saleros y alcuas. La producción era artesanal y semi-industrial.

Según el Prof. Ochoa², la industria cerámica mendocina creaba objetos que podían ser considerados artesanales debido a las características de su tratamiento manual y también por la intervención de equipos fabriles poco evolucionados. Pero, por tratarse de una producción más bien reducida, se la debería considerar artesanía semi-industrial. Para Aquiles Gay y Bulha: *"en la producción artesanal no se plantea un proceso de preconcepción sistematizada, mientras que en la producción industrial, sí"*⁴. Es importante destacar a la fábrica Caces, dedicada, casi en un 90% a la producción de vajilla con gran variedad de productos y gran cantidad de modelos. Famosa por el marmolado y el esmaltado blanco brillante que daba a sus piezas y conocida como la fábrica de los yugoslavos, por la procedencia de quienes eran sus dueños.



1. Chop de Korotán. 2. Pingüino y chop de Blanca López. 3. Tetera marmolada de Caces. 4. Tetera decorativa de Blanca López.



5. Tetera con filete de oro de Sacla. 6- Botella de vino de Nápoli y Completa. 7- Tapa decorada en relieve de Nápoli y Completa. 8- Taza cilíndrica y plato marmolados de Nápoli y Completa.

Productos cerámicos mendocinos

Entre los años 50' y 90', se fabricaban en Mendoza grandes cantidades de objetos para el turismo, como jarras tipo barril, juegos de mate con yerbera y azucarera y *pingüinos*², muchos con aplicaciones de racimos de uvas para ser luego vendidos en tiendas de Mendoza. También se comercializaban productos locales en otras ciudades como Villa General Belgrano, en Córdoba; Mar del Plata; Santa Fe y San Juan, entre otras, que encargaban a establecimientos mendocinos la fabricación de productos turísticos para promocionar sus regiones.

En general, la cerámica era de consumo popular. En Mendoza se creaban, en mayor proporción, objetos de adorno, pero la mayoría de los establecimientos incorporaban algunos utilitarios cercanos a la vajilla como chops, jarros *mug*, frascos para cocina, especieros, salseras, saleros, fuentes, soperas y fruteras.

Respecto de los diseños, algunos traían una muestra de Italia que se reproducía y luego era ofrecida en distintos colores y decoraciones. Otras veces, los clientes llevaban el modelo y encargaban su fabricación. Pero muchos ceramistas ideaban sus propias piezas, utilizando dibujos o haciendo tallados en yeso o madera hasta encontrar el ejemplar buscado, dándoles, de este modo, un grado mayor de originalidad.

En el año 1987, debido a la falta de diseño local, el profesor Ochoa presentó en las Jornadas de Investigación de CIUNC, una propuesta llamada "Diseño Cerámico para el Desarrollo de la Industria Local"⁵. Para ese entonces, eran más de dos mil el número de pequeños talleres, con un horno eléctrico chico. Pero la cifra descendía notablemente cuando se trataba de fábricas o talleres grandes. Eran frecuentes los objetos del grupo utilitario, caracterizados por su poca funcionalidad a causa de la excesiva decoración.

Análisis de la vajilla de cerámica mendocina

Según Gay y Bulha⁶, "todo objeto es un sistema de comunicación complejo que contiene un mensaje manifestado en la forma, el color, los materiales usados, su ubicación en el espacio, entre otras cosas. Nos informa del pasado al que perteneció, del nivel tecnológico y cultural de la sociedad que lo fabricó, del nivel socioeconómico de quien lo usaba y de su estatus social".

En un principio las piezas de cerámica de consumo popular tenían una carga importante de elementos europeos, principalmente las jarras y algunos juegos de té y café, percibiéndose, sobre todo, en las asas con excesiva decoración.

Las tazas, en su mayoría, tenían una base pequeña y una boca más grande, en cambio, las cafeteras, teteras y azucareras poseían una base mayor que se diferenciaba formalmente del cuerpo de la pieza. Algunos modelos presentaban figuras curvas en relieve a manera de adorno y en toda su superficie. Muchos eran decorados a mano. El filete de oro era muy usado en vajilla, sobre todo en juegos de té y café. Tiempo después comienzan a aparecer formas más geométricas, se veían las tazas cilíndricas o con una leve conicidad, con asas terminadas en punta. Los platos empezaban a ser más planos y aparecían los jarros *mug*, cilíndricos, en algunos casos con asa realizada intencionalmente para dos dedos. También aparecieron las jarras y teteras con caras planas y aristas redondeadas que intentaban inscribirse dentro de cuerpos geométricos. En este tipo de piezas la influencia europea de los primeros productos había desaparecido pero se seguían fabricando simultáneamente los dos estilos.

Alrededor del año 1987, surgió, según Nemanic⁷, el estilo *Capo di Monte*, llamado así por ser el nombre de una fábrica italiana donde se incorporaban apliques florales a cualquier tipo de producto, generalmente, combinada con una base esmaltada blanca.

Con respecto al tipo de terminación de los productos y a los colores utilizados, se pueden detectar algunas etapas, pero es importante destacar que, muchas veces, los matices y técnicas utilizadas dependían de las limitaciones tecnológicas o de la posibilidad de adquirir la materia prima necesaria para la producción.

Al principio había pocos pigmentos: azul, rubí, negro, blanco, habano, marrón, caramelo y cobre, por lo tanto, la mayoría de los productos presentaba esos tonos. En esta etapa se usaban los esmaltes vitrificables. Muchas veces, se ampliaba la paleta de colores mezclando los mismos o recurriendo a técnicas como el esfumado, el chorreado o el marmolado⁸, creando una superposición de tonos. Poco tiempo después, aparecieron todo tipo de objetos, tanto utilitarios como de

adorno, en esmaltado blanco brillante, algunas veces con la incorporación de apliques, pero sin agregar ningún otro color. Luego, este blanco liso fue adquiriendo decoraciones pintadas a mano, con diversos matices, incluyendo, en la mayoría de los casos, trazos o inscripciones en negro realizados con la técnica de sobrecubierta. Más tarde, aparecerían mayor variedad de colores y, en un período más reciente, se dejaría de lado el esmalte, para pasar a la pintura en frío con látex o acrílico, sin brillo, ampliando la gama tonal y utilizando, en algunas oportunidades, la técnica del patinado.

Un estilo regional

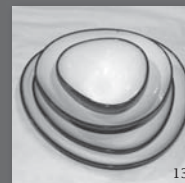
Las cerámicas de Gres Cerámico Colbo⁹, Fausto Maraño¹⁰ y Gres Cerámico Bled muestran un estilo propio y diferenciado del resto de los fabricantes, quizás por el uso de materia prima regional, unido a la decisión de respetar el color natural de la arcilla y la utilización de formas más simples, sin ornamentos. Algo similar sucede con las piezas de Oyarce, pero el color no es obtenido por las tierras mendocinas sino por la terminación con engobe.

Algunos productores de cerámicos de consumo popular dieron a sus piezas formas geométricas tratadas con bordes suavizados. Utilizaron el color hueso satinado, o la combinación de blanco y marrón claro rojizo, propio del material. Pero la variedad de productos y acabados era tal que no pudieron crear una identidad propia.

Gres Cerámico Colbo utilizaba un color marrón oscuro para el exterior de las piezas, conjugado con un esmaltado blanco brillante para el interior. Las mismas eran elegantes, de finísimo diseño, extremadamente simples y basadas en formas geométricas, tratadas en sus aristas con curvas suavizadas. Eran muy conocidos los platos de forma triangular. En 1987, la fábrica sería adquirida por Nemanic y pasaría a llamarse Gres Cerámico Bled. Los diseños de Gres Cerámico Bled seguían los lineamientos de los productos de Boccara, incluyendo, algunas veces, calcos con motivos estampados sobre las superficies curvas. Las asas de las jarras aparecían rectas y paralelas al cuerpo principal y con un grosor importante. Tanto en la zona superior como en la inferior del asa, se marcaba externamente un ángulo recto suavizado, en la zona interior, con una leve curvatura que se adecuaba a la forma de la mano. Más tarde, se incorporaron dos líneas de platos: una redonda y otra cuadrada. Para los interiores de los productos, se utilizó principalmente el blanco, azul, turquesa, mostaza y piel de libre, que es una especie de marrón jaspeado. También se han realizado algunos metálicos.



9- Juego de té y café geométrico de Caces. 10- Cafetera con caras planas de Korotán. 11- Jarros *mug* de Bled. 12- Frasco para sal de Cristina González.



13- Platos de Gres Cerámico Colbo. 14- Taza de café y plato de Gres Cerámico Colbo. 15- Juego de gres de Maraño. 16- Botella para aceite de Maraño. Primer premio Salón Cerámica de Cuyo, sección funcional, categoría vocacional, 1985.

Marañón, discípulo de Boccara, utilizó el color propio del Gres, combinando rojo opaco, en la zona inferior externa de la pieza y esmaltado blanco, en la zona superior externa y en el interior. También ha utilizado sólo el color del material opaco y brillante, adaptando el diseño y logrando un producto verdaderamente regional. Oyarce, pudo conseguir una unificación formal en sus productos enfocados al turismo, a través de la utilización del engobe color marrón rojizo de la tierra, unido a la decoración con elementos figurativos que hacen alusión a la uva y al vino, realizados con esmalte brillante, en tonos rojizo, verde y blanco. Las formas de los productos eran redondeadas, con un adelgazamiento en su zona central y rematada en bocas grandes.

Aparición del diseño en la vajilla

Desde el punto de vista tecnológico, el mejor ejemplo de diseño que permaneció por más de treinta años, es el de Gres Cerámico Colbo, de la elogiada arquitecta y ceramista Colette Boccara. La tecnología¹¹ que utilizaba era



17- Juego de Gres Cerámico Bled. 18- Botella para vino de Oyarce. 19- Especieros de Oyarce.

gres cerámico, cocido a altísima temperatura, semejante a una porcelana color marrón. Las piezas se fundían después de pasar por el rojo vivo. Se consideraba la deformación de las piezas que se contraían en un 30%. Las asas estaban calculadas, según tensiones, que trabajaban en forma helicoidal. Debido a la deformación, los platos circulares resultaban frágiles, por lo que se había decidido la fabricación en forma triangular con las aristas y vértices redondeados. La vajilla sólo se rayaba con diamante y si se partía no tenía porosidad. Estos productos, con el agregado de nuevas líneas y mayor variedad, pertenecen ahora a la fábrica Gres Cerámico Bled. Se trata de una vajilla térmica apta para hornos y microondas y puede, incluso, ser usada en máquinas lavadoras debido a que no se astilla.

La temperatura de cocción es a 1180° y la elaboración de los esmaltes está libre de plomo. Para lograr una buena calidad en los productos, es importante evitar la deformación para lo que se requiere un control exhaustivo de las piezas durante el secado. Por otro lado, la vajilla a baja escala de Fausto Marañón, también realizada en gres, ha sido producto del trabajo de investigación y criterio de diseño. Algunas piezas poseen dos anillos de contención, tanto en la parte superior como en la inferior para evitar la deformación. El resultado es un material no poroso muy resistente a la rayadura. En 1985, obtuvo el primer premio en el Salón de Cerámica de Cuyo, en la

sección "funcional", categoría vocacional, con la obra: "botella de cuello alto con textura y caramañola".

Conclusiones

En cuanto a los rasgos formales de los productos locales de cerámica se han identificado dos grupos: el primero, de mayores dimensiones, abarca la gran mayoría de establecimientos fabriles y tiene características europeas, destacándose por la utilización de cerámica blanca. El segundo, de menor envergadura, muestra un criterio más regional y utiliza en su mayoría tierras rojizas locales.

Si tomamos el primer grupo veremos, con relación al aspecto formal de los productos cerámicos, en las décadas del 50' y 60', que es visible y marcada la influencia europea en los modelos. El gusto de la época no sólo seguía la estética de ese continente, sino que se apoyaba en una excesiva decoración y parecía de mayor valor estético en cuanto tuviera más elementos.

Si bien Julio Ochoa argumentaba que estos objetos no tenían claridad de forma y que ocultaban su estructura, esencia e identidad bajo la ornamentación eran pues, éstos mismos, los que los consumidores demandaban y preferían. Por lo tanto, los que la época imponía.

Ciertas técnicas se ponían de moda y los fabricantes debían incorporarlas para poder satisfacer la demanda del mercado y competir con otras empresas de la región.

Es preciso tener en cuenta el contexto de producción de este tipo de piezas, para no desvalorizar su estética ni su fabricación, considerando, por una parte, que la mayoría de los fabricantes proveían de países europeos como Italia y Yugoslavia, entre otros, escapando a los problemas ocasionados por la Guerra Mundial. Muchos no poseían estudios en la especialidad, pero eran motivados por el espíritu del progreso. Eran idóneos que montaban sus fábricas con el objeto de subsistir económicamente en un país que poco conocían. Traían consigo sus valores estéticos y se guiaban también por los de la región que, casualmente, estaban influenciados por el viejo continente. Sus piezas, en principio, habían surgido de la copia de productos importados pero, con el tiempo, la experimentación y la improvisación ayudaron al surgimiento de nuevos modelos eclécticos, reelaborados, que eran ahora propios de la región, es decir, seguían teniendo características europeas pero ya no podían ser considerados como tales. Había aparecido un nuevo estilo local, adecuado a las condiciones del lugar. Por otro lado, las cerámicas del segundo grupo mostraban un denominador común: el color marrón rojizo propio del material, la utilización de formas más simples y sin ornamentos y una marcada función utilitaria. Sin embargo, cada empresa pudo diferenciarse a través de la expresión configurativa de su producción. Entre los fabricantes de esta línea encontramos a Boccara, Marañón, Oyarce, Nemanic y algunas piezas de Korotan.

En cuanto a los diseños de Colette Boccara, habría que tener en cuenta que para aquella época (década del 50'), estos diseños eran totalmente innovadores y hasta audaces. No existía hasta entonces, en el mercado regional, nada que se le pudiera comparar. Eran la conjunción perfecta de diseño, calidad y simplicidad formal. Todos estos productos han ido surgiendo, al

gunas veces, a través de transformaciones y estilizaciones y otras, con la intención de hacer algo regional, creando un estilo que ha tomado mayor importancia en los últimos años y ha logrado, como Ochoa pretendía, “mostrar el sabor de esta tierra, el color y la textura que nos identifique”.

MARÍA FERNANDA CORIA ESTEVES

Diseñadora Industrial, Especializada en Productos titulada en la FAD, UNCuyo en el año 2000. Profesora de Grado Universitario de Diseño graduada en la misma universidad. Posgraduada en Fundamentos del Diseño en la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España en 2002. Docente desde 2005 en Taller de Introducción al Diseño I y II en las Carreras de Diseño de Indumentaria y Textil en la FAUD, Universidad de Mendoza y en las cátedras Fotografía Básica y Fotografía Avanzada en carreras de Diseño de la FAD, UNCuyo. Dicta cursos de Fotografía en las Aulas del Tiempo Libre en la misma universidad. Ha participado en muestras fotográficas y en concursos, obteniendo algunas distinciones.

NOTAS

¹ Este trabajo se inició en 2005, gracias a una *Beca de Iniciación a la Investigación*, otorgada por la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional de Cuyo. Fue realizado bajo la dirección de la artista Vivian Magis y se insertó en el contexto del proyecto “*Desarrollo de la Cerámica Artística, Artesanal e Industrial en Mendoza (1950-2000)*”, dirigido por el profesor. Elio Ortiz.

² Jarra con forma de pingüino, utilizada para servir el vino.

³ Julio Ochoa egresó de la Facultad de Bellas Artes de la UNCuyo. Fue profesor de Diseño Cerámico I y II y director de la Escuela de Cerámica, Facultad de Artes de la misma universidad. Ha sido premiado por sus pinturas en varias ocasiones. Parte de su obra se exhibe en el exterior.

⁴ Gay, Aquiles, *La Lectura del Objeto*, pág. 11,13.

⁵ Ochoa, Julio, *El Diseño Cerámico y la Problemática Regional*, en Cerámica N°4, Escuela de Cerámica, U.N.Cuyo, Mendoza

⁶ Gay, A y Bulha, *La Lectura del Objeto*, Córdoba, TEC.

⁷ José Nemanic es fabricante y fue el dueño de Bled. Actualmente es el propietario de Gres Cerámico Bled.

⁸ Técnica que consiste en aerografiar la pieza de modo que resulte similar al mármol.

⁹ Perteneciente a la Arq. Colette Boccard, casada con el Arq. César Janello.

¹⁰ Fausto Maraño se ha destacado por sus esculturas, grabados, y murales. Ha ganado muchos premios y sus esculturas han sido expuestas no sólo en Argentina sino también en Francia, Italia, España, Méjico, Uruguay, Ecuador y Japón.

¹¹ Según testimonios de Maraño, Bórmida, Nemanic y Arias Van Lierde.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemann, R. (1992). *Breve Historia de la Política Económica Argentina 1500-1989*. Editorial Claridad. Buenos Aires.
- Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Compañía Argentina de Teléfonos (1985). *Guía Telefónica Oficial de Mendoza 1985/86*. Mendoza.
- Compañía Argentina de Teléfonos (1988). *Guía Telefónica Oficial de Mendoza 1988/89*. Mendoza.
- Consejo Federal de Inversiones (1968) *Producto Bruto Interno Mendoza, Argentina 1959 -1963; a precio corriente de mercado*. Buenos Aires.
- Coria Esteves, F. (22/10/05). *Entrevista a Ernesto Hirschegger*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (24/11/2005) *Entrevista a Eugenio Manzano*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (13/08/2005) *Entrevista a Oscar Groba*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (18/10/2005) *Entrevista a Susana Bórmida*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (07/12/2005) *Entrevista a Alberto Arias*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (10/2005) *Entrevista a Víctor Boggio*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (01/02/2006) *Entrevista a Cristina González*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (26/12/2005) *Entrevista a Fausto Maraño*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (10/02/06) *Entrevista a José Nemanic*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (02/2006) *Entrevista a Julio Ochoa*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (02/2006) *Entrevista a Luis Coria*. Mendoza, inédito.
- Coria Esteves, F. (03/02/06). *Entrevista a Fanini*. Mendoza. Inédito.
- Coria Esteves, F. (09/02/06). *Entrevista a Grintal*. Mendoza. Inédito.
- Coria Esteves, F. (24/12/05). *Entrevista a Lucio Nápoli*. Mendoza. Inédito.
- Coria Esteves, F. (20/01/06). *Entrevista a López*. Mendoza. Inédito.
- Coria Esteves, F. (29/10/05). *Entrevista a Oyarce*. Mendoza. Inédito.
- Costales, F. y Olson, D. (1969). *Cerámica para Escuelas y Pequeñas Industrias*. Editorial Continental, Méjico.
- Eirín, G. (2008) *Carrera de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Un breve recorrido por su historia*. En Huellas, UNCuyo. Mendoza.
- Escuela de Cerámica, Facultad de Artes, U. N. de Cuyo. (1987-1988) *Cerámica, Boletín informativo de la Escuela de Cerámica*. 4 fascículos. Mendoza: UNCuyo.
- Gay, A y Bulha (1991) *La Lectura del Objeto*. TEC. Córdoba.
- González, J. (03/1981) *La Cerámica del Regalo en la Argentina*. En Guía Anuario 81´ Cerámica y Cristal. Suplemento, pág. 37. Buenos Aires.
- Norton. *Cerámica para el Artista Alfarero*.
- Ochoa, J. (1988) *El Diseño Cerámico y la Problemática Regional. Planteo de la situación en la provincia de Mendoza*. En: Cerámica, boletín informativo de la Escuela de Cerámica. Fascículo 4. Facultad de Artes. UNCuyo. Mendoza.
- Ochoa, J. (1988) *Propuesta para el Desarrollo de un Diseño Cerámico para la Industria Local*. En Cerámica, boletín informativo de la Escuela de Cerámica. Fascículo 2 p.24-28. Facultad de Artes. UNCuyo.
- Ochoa, J. (1988). *La Importancia del Diseño en la Cerámica*. En Cerámica, Boletín Informativo de la Escuela de Cerámica, Facultad de Artes, UNCuyo. Mendoza.
- Ortiz, E. y otros (2004). *Los Pioneros de la Cerámica Mendocina Moderna (1900-1950). Rescate y revalorización de técnicas, procedimientos y contribuciones*. En Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño. Dirección de Investigación y Desarrollo, UNCuyo. Mendoza.
- Rapoport, M. y otros (2003). *Historia Económica, Política y Social de la Argentina (1880-2000)*. Ediciones Macchi. Segunda Edición. Buenos Aires.
- Ricard, A. *Diseño*. Editorial Ariel. Barcelona.
- Ricard, A. (2000) *La Aventura Creativa. Las raíces del diseño*. Editorial Ariel. Barcelona
- Rodríguez, G. (2001) *Manual de Diseño Industrial. Curso básico*. Gustavo Gili. México.

Rosa Moyano
 María Clara Marquet
 Liliana Sammarco Fazio

Tecnología cerámica:

Estudios experimentales sobre la cerámica del sitio arqueológico San Ignacio (Noroeste de Mendoza)

El propósito de este trabajo es explorar la disponibilidad de materias primas que pudieron ser utilizadas en el proceso de manufactura de la cerámica gris del sitio arqueológico San Ignacio, en el Valle de Potrerillos, ubicado al Norte de la provincia de Mendoza (640 dC).

Se pretende, además, reproducir las técnicas de producción y cocción cerámica, a fin de obtener un producto de características análogas a las de la colección estudiada.

La metodología utilizada presentó las siguientes etapas: recolección de materiales arcillosos; caracterización de las propiedades físicas en estado crudo; análisis químicos; desarrollo experimental de cocción y ensayos post-cocción de los mismos.

Los productos obtenidos muestran una buena estructura y sinterización, aunque no se logró una atmósfera completamente reductora con este tipo de combustible.

Ceramic Technology:
Experimental studies of the ceramics of the site San Ignacio (Northwest Mendoza)

The purpose of this paper is to explore the availability of raw materials that could have been used in the manufacture of greyware ceramics at the site archaeological San Ignacio (AD 640), located in the Potrerillos Valley in the northern part of the province of Mendoza. It is attempted to experimentally reproduce production and firing clay-baking techniques in order to obtain a product with analogous characteristics to the archaeological ceramics.

The methodology consisted of these stages: collection of clays, characterization of physical properties of raw material, chemical analyses, experimental development of firing baking and post clay-baking analyses of the experimental products. The products show a good material structure and sintering, although a completely reductive atmosphere, using this particular kind of fuel, was not achieved.

Introducción

La recreación, a través de la experimentación empírica de determinados hábitos que dieron lugar a la cerámica producida en el Norte y Centro de Mendoza, durante el período inicial y temprano-medio de la etapa agroalfarera del Centro-Oeste argentino (500 aC al 1000 dC), constituye un aporte significativo para el estudio de los procesos de producción y cambio de la cerámica en los sistemas culturales que vivieron en la región.

Esta zona, era habitada por grupos de agricultores, Agrelo, que ocuparon tierras cultivables de los valles de llanura y del piedemonte.

Eran portadores de una cerámica que reunía las siguientes características: superficies y pasta gris, aparentemente de cocción en atmósfera reductora, en algunos casos con decoración incisa, estriada o imbricada, que responde a recipientes, en gran parte de uso doméstico, como ollas, vasos y pucos, de bases pequeñas planas o cóncava-convexa.¹

En las últimas décadas, se ha comenzado a trabajar en temas vinculados a la experimentación de manufactura cerámica y procesos de cocción², como en la determinación de fuentes de aprovisionamiento de materias primas arcillosas en diversas regiones de nuestro país³. En nuestra región, son escasos los trabajos de arqueología experimental que se han realizado a partir del registro cerámico. Los temas abordados han sido sobre manufactura⁴ y producción cerámica.⁵ También se han realizado estudios de origen de fuentes de materias primas.⁶

Los objetivos del presente trabajo son:

- Explorar la disponibilidad de materias primas que pudieron ser utilizadas en el proceso de manufactura de la cerámica, de los períodos inicial y temprano medio.
- Reproducir las técnicas de producción y cocción, a fin de determinar las características físicas cerámicas de las materias primas y, por comparación, establecer su probabilidad de uso en las muestras arqueológicas estudiadas.

Para cumplir con los objetivos propuestos partimos del análisis de materiales arcillosos, provenientes del Valle de Potrerillos, (a 1400m s.n.m), ubicado en el departamento de Luján de Cuyo, al Norte de Mendoza.

En principio, la posibilidad de identificar patrones de explotación de arcillas locales en la región nos permite la aproximación a un estudio de procedencia y de las posibles vías de comunicación entre regiones.

La colección arqueológica seleccionada para este estudio corresponde al sitio San Ignacio, ubicado en la margen izquierda del río Mendoza en Potrerillos (640 DC), habitado, como se dijo anteriormente, por comunidades de agricultores que usaron pequeñas casas semi-subterráneas.⁷ De este material se desprenden algunas características fundamentales que serán utilizadas como referencia y comparadas con los productos obtenidos de la experimentación desarrollada en este trabajo.

La muestra recuperada consiste en 501 fragmentos de cerámica analizables, 92 erosionados y 183 pequeños, éstos últimos no se pueden analizar.

La mayor cantidad de tiestos presenta una cocción en atmósfera reductora completa y también con reducción deficiente, con color de superficie y núcleo gris y marrón grisáceo (10 YR 5/2 grayish brown, gley 2 4/1 dark bluish gray, entre otros);* con antiplástico de tamaño medio (en líneas generales), estructura semicompacta, incisa o simplemente alisada.

METODOLOGÍA Y RESULTADOS

El desarrollo del presente trabajo se lleva a cabo siguiendo una serie de etapas:

- Salidas al campo para la recolección de materiales arcillosos.
- Caracterización de las propiedades físicas de las arcillas (precocción): color, disgregación del material arcilloso en agua, plasticidad, resistencia en seco y contracción.
- Análisis químico analítico de las arcillas.
- Desarrollo de las condiciones de cocción: esta variable incluyó la construcción de un horno de pozo y la determinación de combustibles a emplear para recrear antiguos modos de cocción.
- Ensayos post-cocción: determinación de contracción, porosidad, estructura y observación visual de color y textura.

Salidas al campo para la recolección de arcillas

Esta etapa consistió en la identificación de fuentes y toma de muestra del material arcilloso en el Valle de Potrerillos, cercano al sitio arqueológico estudiado. Para ello, se contó con el apoyo de la Dirección de Minas e Hidrocarburos del Gobierno de la Provincia de Mendoza, en especial de la Geóloga Diana Frutos.

Al tratarse de arcillas que han sufrido un proceso de sedimentación natural, poseen grano fino y generalmente, se hallan impurificadas por sustancias orgánicas que modifican su color y que se evidencian en la pérdida por calcinación de los análisis químicos correspondientes.

La presencia de carbono orgánico en las arcillas crea, durante el proceso de cocción, un medio reductor local que influye en la transición del Fe 3+ a Fe 2+ que, a su vez, favorece una más temprana sinterización⁹.

Además, estos minerales están generalmente asociados a impurezas de óxido de calcio, y esto puede deberse a la presencia de caliza y dolomita, a lo que se suma siempre un porcentaje variable de arena que, de acuerdo al grano, puede separarse por tamizado.

De esta zona se extrajeron seis tipos de sedimentos arcillosos, que fueron sometidos a ensayos físicos, para luego seleccionar a los que presentaban mejores propiedades. Quedaron así, las arcillas cerro Cocodrilo y roja pétreo.

Caracterización de las propiedades físicas de las arcillas

En esta instancia, se realizaron los ensayos físicos (precocción) a cada una de las arcillas en estado natural, es decir, sin adiciones de antiplásticos, lo que implicó la observación del color, disgregación del material arcilloso en agua, plasticidad, resistencia en seco y contracción.

Los estudios realizados establecen un primer indicio acerca de las mayores o menores aptitudes que tiene el material arcilloso para el modelado posterior de piezas cerámicas.

A partir de los resultados obtenidos en los ensayos físicos, se descartaron las arcillas que no reunían buenas propiedades para ser trabajadas.¹⁰

Se realizó la disgregación del material arcilloso en agua. Se observó el comportamiento de las arcillas en contacto con el agua, es decir, su facilidad o dificultad para disgregarse y su velocidad de absorción. Aquí se constituyó una primera indicación de plasticidad que muestra una mayor o menor aptitud para el modelado posterior de piezas.¹¹

La plasticidad en crudo, asociada a su comportamiento con el calor, constituye la propiedad más importante de una arcilla destinada a uso cerámico.

La plasticidad o capacidad de deformación y de moldeo es independiente de la composición química del mineral quedando determinada, fundamentalmente, por sus propiedades físicas, relacionadas con la disposición laminar de sus partículas y su elevado desarrollo superficial, derivado de su reducido tamaño. Esto, sumado a la presencia de elementos antiplásticos en las arcillas como mica, cuarzo, feldespato, caliza y otros, determina la mayor o menor trabajabilidad de las pastas obtenidas.

El tamaño de grano de las arcillas influye también en la capacidad de absorción de agua que se manifiesta en una mayor o menor velocidad de hinchamiento, otra variable que nos indica el grado de plasticidad verificado.¹²

Las arcillas analizadas al contacto con el agua presentaron un considerable aumento de volumen y elevado grado de absorción, que se traduce en una mejor capacidad de moldeo, relacionada con el reducido tamaño de partículas de las mismas.

La elevada capacidad de absorción de los minerales arcillosos sedimentarios tiene que ver también con la extensión casi infinita del retículo capilar, que funciona como la capilaridad de los árboles, capaces de elevar el agua hasta su copa, en contra de la fuerza de la gravedad. Estas características, derivadas de la forma y distribución laminar de las partículas arcillosas, sumadas a su pequeño tamaño, determinan la plasticidad de las mismas.¹³

Una vez disgregadas en el agua se procedió al secado a estado plástico y a la conformación de probetas y pequeñas piezas. Estas últimas, se realizaron con el objeto de poder apreciar mejor la plasticidad y la trabajabilidad de cada material, condiciones indispensables para la técnica del modelado manual.

Posteriormente, se descartaron las arcillas que no son aptas para la conformación de piezas cerámicas, con lo cual, de las seis muestras analizadas se seleccionaron dos: las arcillas cerro Cocodrilo y roja pétreo, que reunieron mejores propiedades físicas (ver tabla n°1).

ARCILLA	COLOR	ESTRUCTURA	PLASTICIDAD	DISGREGACIÓN	RESISTENCIA EN SECO	CONTRACCIÓN
Roja cerro Cocodrilo	Naranja	Terrosa semicompacta	Muy plástica	Lenta	Buena	3%
Roja pétreo	Rojo	Terrosa muy compacta	Plástica	Lenta	Buena	3%

Tabla n° 1. Resultados del análisis tecnológico de las arcillas seleccionadas en estado crudo.

Análisis químico

Sobre las muestras seleccionadas se realizó un análisis químico analítico¹⁴, que proporciona datos sobre los óxidos (expresados en porcentaje) presentes en las muestras (ver tabla n°2).

Comparando dichos análisis de los ejemplares analizados se concluye que la arcilla proveniente del cerro Cocodrilo, posee mayor contenido de óxido de hierro, por ello su color rojo intenso y un contenido de óxido de sodio que si bien no es muy elevado, estaría evidenciando, además de la roca madre feldespática, la presencia de sales solubles, elementos que pueden originar algunas manchas claras luego de la cocción.

El análisis oxidico muestra, además, que se trata de minerales arcillosos pobres en alúmina y elevado contenido en óxido de hierro, lo que se traduce en pastas cerámicas con temperaturas de maduración baja y coloración parda o rojiza. Esto se debe a la presencia de compuestos solubles de hierro en diferente proporción en las arcillas, cuya coloración dependerá tanto de la cantidad de hierro disuelto como del humus y lignito disperso.

ANÁLISIS QUÍMICO		
Determinación	Arcilla roja pétreo	Arcilla Cerro Cocodrilo
Humedad (105 °C)	1.25 %	1.52 %
Pérdida por calcinación (850 °C)	4.31 %	3.67 %
SiO ₂	63.28 %	62.14 %
Fe ₂ O ₃	5.63 %	6.44 %
Al ₂ O ₃	16.72 %	18.26 %
CaO	3.56 %	1.64 %
MgO	0.18 %	1.33 %
Na ₂ O	0.93 %	1.86 %
K ₂ O	3.20 %	2.83 %
SO ₃	0.16 %	0.28 %

Tabla n° 2 Análisis químico de las arcillas seleccionadas

Desarrollo de las condiciones de cocción

De acuerdo con las referencias bibliográficas relevadas sobre el tema, realizamos una serie de experiencias en horno de pozo.¹⁵

En cuanto a la reproducción de métodos de cocción se recreó un horno de pozo y se utilizó algarrobo como combustible, a fin de obtener resultados que pudieran ser comparables con los fragmentos arqueológicos recuperados. Se trata de una estructura metálica cilíndrica rellena con tierra con un habitáculo en la parte central conformado con placas de arcilla cocida y destinado a la carga de las piezas y combustible (ver figuras n° 3 y 4).

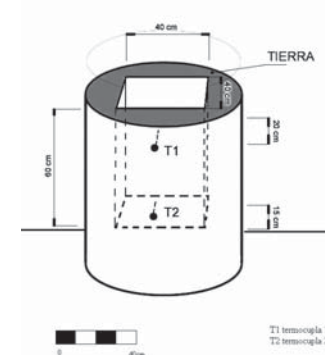


Figura n° 3 Esquema de horno de pozo

Se iniciaron los ensayos de cocción utilizando como combustible leña de algarrobo en fragmentos muy pequeños (aserrín) y medianos que iban dentro del horno y troncos de mayor tamaño para iniciar el fuego sobre la superficie. Éste fue seleccionado por su abundante disponibilidad en la zona y por su elevado calor de combustión que produjo reacciones más o menos completas, determinando las características del producto cocido. El aserrín fue incorporado para lograr una atmósfera reducida.

Además del tipo de elemento combustible, es importante la manera en que se distribuyen las piezas o probetas y las posibilidades de contacto de éstas con el mismo, lo que determinará las características del producto final. Es decir, si la combustión ha sido más o menos completa originará una cerámica negra, grisácea o rojiza. También es importante el tiempo de duración de la cocción.¹⁶

La velocidad de la cocción determina, asimismo, las propiedades del producto final, ya que, en un ciclo extremadamente corto, no alcanzan a completarse la totalidad de las reacciones de la pasta con la consecuente obtención de piezas frágiles, que en algunos casos, se disgregan al menor contacto.

El proceso de cocción en el horno se inicia con una fogata en su superficie que produce la combustión de la materia orgánica, contenida en el habitáculo interno que posee, proceso que continuará lento y paulatinamente hacia la base del horno cociendo, en su trayecto, a las piezas cerámicas ubicadas en el interior (ver figura n° 4).

Una de las dificultades presentes, en este tipo de experiencias, es la medición de la temperatura, ya que la termocupla (conectada a un pirómetro analógico) toma la temperatura en un sector determinado. Por el tipo de proceso de combustión, tan lento y gradual, en el que el tiempo juega un rol muy importante, la medición con este tipo de elementos, resulta solo relativa. Se debe considerar la incidencia del calor, producido durante la totalidad de la cocción, proceso que a veces requiere alrededor de 48 horas para completarse. Además los gases de la combustión interfieren en la medición, por lo que los valores indicativos deben ser tomados solo como una referencia.

Por esta razón y con la finalidad de poder inferir la temperatura alcanzada en cada cocción experimental, una serie de probetas de las pastas

estudiadas fueron sometidas a un gradiente de temperatura en horno eléctrico, con un control preciso y empleadas como muestras patrón. Las mismas fueron: 780 °C, 800 °C, 850 °C, 900 °C, y 940 °C.

Luego, comenzaron las cocciones experimentales utilizando dos termocuplas tipo K cromo-alumel que marcaron, en promedio, temperaturas que no superaron los 500 °C en un total de cinco experiencias de cocción. (Ver figura n°3).

Las comparaciones entre las probetas dieron como resultado que las temperaturas alcanzadas en las cocciones experimentales fueron inferiores a 780 °C ya que, en algunos casos, las piezas se desgranaban estando casi crudas o poco sinterizadas. Pero, como los datos obtenidos por las termocuplas son tan bajos, se presentó la necesidad de cocinar probetas en horno eléctrico, a temperaturas menores que 780 °C, para poder obtener datos más confiables.



Figura n° 4 Horno experimental

Ensayos post-cocción

En la tabla n° 3, se consideran los valores promedio de todas las probetas sometidas a cinco cocciones experimentales.

ARCILLA	COLOR DE SUPERFICIE	TEXTURA (AL TACTO)	CONTRACCIÓN	POROSIDAD	ESTRUCTURA
Roja Cerro Cocodrilo	Marrón grisáceo	Poco suave	2%	20%	Semicompacta
Roja pétreo	Marrón rojizo oscuro	Áspera	2%	20%	Semicompacta

Tabla n° 3 Resultados de ensayos post-cocción

Consideraciones finales

El desarrollo del presente trabajo proporciona nuevos datos que permiten una mayor definición de la tecnología cerámica desarrollada en los períodos inicial y temprano-medio de la etapa agrícola del Centro-Oeste argentino (500 a.C. al 1000 d.C.).

De los seis tipos de materiales arcillosos, recolectados en la zona Potrerillos, sólo dos presentaron, en general, buenas condiciones para el modelado de piezas en cuanto a su trabajabilidad, permitiendo realizar la totalidad del proceso que implica obtener un producto cerámico.

Los valores de absorción obtenidos en los ensayos pos-cocción realizados, que se ubican alrededor del 20%, indican la formación de una estructura aceptable, con piezas en general compactas y de coloración variable, con una temperatura cercana a los 700 °C.

Los resultados obtenidos, en cuanto a coloración por atmósfera de cocción, sugieren que, si bien el algarrobo es un combustible que levanta temperaturas aceptables para la sinterización del producto cerámico, no genera

una buena atmósfera reductora. Por este motivo, se desprende la necesidad de adicionar materiales menos inflamables y de quema lenta, que reduzcan la presencia de oxígeno en el horno, como es el caso del guano de animales.

Además de los ensayos pre y post-cocción, este trabajo se centró principalmente en generar las condiciones de cocción que nos permitieron obtener piezas cerámicas con buena estructura y así poder compararlas con los restos arqueológicos disponibles. Aunque son necesarios otros estudios mineralógicos y químicos complejos para establecer con claridad la similitud entre la cerámica experimental y la de fragmentos arqueológicos de la colección estudiada.

Con estas experiencias se conocieron las características físicas, químicas y de cocción de arcillas de Potrerillos en estado natural. Que si se comparan con restos arqueológicos bajo lupa binocular, concluimos que las pastas de la colección San Ignacio, y en general todas las pastas cerámicas, tienen adiciones de antiplástico para favorecer la estructura y la resistencia mecánica.

En futuros trabajos será necesario continuar con el estudio de dichas arcillas pero con adiciones de materiales no plásticos.

Dada la complejidad del tema, es importante continuar con este tipo de experiencias, debido a que aportan mayor claridad al conocimiento de los procesos cerámicos desarrollados por las comunidades humanas de nuestro pasado.

ROSA MOYANO

Licenciada en Cerámica Artística, egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo en 2009. Ha participado en numerosos proyectos de la Facultad de Artes y Diseño, como también de la SECYT y ha obtenido becas internas de investigación en la misma Facultad. Desde el año 1999 se desarrolla como ayudante de Arqueología en campo y laboratorio en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, bajo la dirección del Dr. Víctor Durán. En 2009, obtiene una Beca Interna de Posgrado Tipo I del CONICET, Argentina.

LILIANA SAMMARCO FAZIO

Licenciada en Cerámica Industrial y Especialista en Docencia Universitaria. Docente e investigadora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Profesora Titular de las cátedras: Tecnología de Pastas y Esmaltes y Tecnología Cerámica I. Directora de las Carreras de Cerámica de la Facultad de Artes y Diseño desde el 2005. Participa en Proyectos de Investigación acreditados por SECYT de la UNCuyo y por la Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación (PICTO-ARTE 2007).

MARÍA CLARA MARQUET

Licenciada en Cerámica Artística y Magíster en Arte Latinoamericano. Docente e investigadora en la Facultad de Artes y Diseño. Profesora Adjunta en la Asignatura Tecnología de Pastas y Esmaltes y Jefe de Trabajos Prácticos en Modelado y Color Cerámico III. Desde el año 1991 participa en proyectos de investigación en el área cerámica, especialmente en temas vinculados a la tecnología de pastas y esmaltes aplicados al campo artístico. Expone y participa en salones de cerámica, en el país y en el exterior. Se ha perfeccionado en España y en Francia en temas vinculados a la cerámica de alta temperatura. En el 2006 fue seleccionada como docente para inaugurar el intercambio académico con la Escuela Nacional Superior de Artes de Limoges, Francia.

NOTAS

- ¹ Canals Frau y Semper 1956.
- ² Palamarczuk 2004.
- ³ Cremona 1991-92; Callegari y Raviña 1991; entre otros.
- ⁴ Bárcena y Román 1986-87.
- ⁵ García Llorca y Cahiza 1999.
- ⁶ Durán y García 1989.
- ⁷ Cortegoso 2006.
- ⁸ Munsell 2000.
- ⁹ Avgustinik 1983.
- ¹⁰ Hald 1977; Norton 1983.
- ¹¹ Orton *et al.* 1997, Sánchez- Muñoz y Carda Castello 2003.
- ¹² Hald 1977; Norton 1983.
- ¹³ Salmang 1954.
- ¹⁴ Los análisis químicos fueron realizados por el Ing. Funes y el Ing. Valenti en la Dirección de Minas e Hidrocarburos del Gobierno de la provincia de Mendoza.
- ¹⁵ Lagiglia 2006; Palamarczuk 2004 y Rice 1987.
- ¹⁶ Rice 1986; Rye 1981.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avgustinik, A. (1983). *Cerámica*. Ed. Reverté, Barcelona.
- Bárcena, R. y A. Román (1986-1987). *Funcionalidad diferencial de las estructuras del tambo de Tambillos: resultados de la excavación de los recintos 1 y 2 de la Unidad A del Sector III*. Anales de Arqueología y Etnología. 41-42: 7-81. Mendoza.
- Callegari, A y G. Raviña (1991). *Análisis cerámico y determinación de standards. Primeras experimentaciones realizadas sobre un banco de arcilla local*. Shincal. t. 1. 3: 19-32, UNCatamarca, Catamarca.
- Canals Frau, S. y J. Semper (1956). *La cultura de Agrelo (Provincia de Mendoza)*. Runa VII (segunda parte): 169-187. Buenos Aires.
- Cortegoso, V. (2006). *Comunidades Agrícolas en el valle de Potrerillos (Noroeste de Mendoza) durante el Holoceno Tardío: organización de la tecnología y vivienda*. En intersecciones 7:77-94, Facultad de Ciencias Sociales. UNCPBA.
- Cremona, M. B. (1991-1992). *Estrategia analítica para el estudio de cerámica arqueológica y materia prima*. Anales de Arqueología y Etnología. 46-47: 165-184. Mendoza.
- García Llorca, J. y P. Cahiza (1999). *Análisis y experimentación ceramológica sobre alfarería incaica del Valle de Uspallata, Mendoza, Argentina*. En: Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina, II: 39-46. La Plata.
- Durán, V. y C. García (1989). *Ocupaciones agro-alfareras en el sitio Agua de la Cueva-sector norte (Noroeste de Mendoza)*. Revista de Estudios Regionales (CEIDER), N°3:29-64. Mendoza.
- Hald, P. (1997). *Técnica de la Cerámica*. Ediciones Omega, Barcelona.
- Lagiglia, H. (2006). *El fuego y los hornillos de tierra en la prehistoria argentina*. Museo de Historia Natural de San Rafael. Mendoza.
- Munsell Soil Color Charts (2000) Gretag Macbeth, New York.
- Norton, F. H. (1983). *Cerámica Fina. Tecnología y Aplicaciones*. Ediciones Omega, Barcelona.
- Orton, C., P. Tyers y A. Vince (1997). *La cerámica en arqueología*. Crítica, Barcelona.
- Palamarczuk, V. (2004). *Cocción experimental de cerámica con estiércol de llama*. Intersecciones en Antropología. Facultad de Ciencias Sociales, UNCPBA, 5: 119-127. Buenos Aires.
- Rice, P. (1987). *Pottery Analysis: a sourcebook*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Rye, O. (1981). *Pottery Technology*. Taraxacum, Washington D.C.
- Salmang, H. (1954). *Los fundamentos físicos y químicos de la cerámica*. Ed. Reverté, Barcelona.
- Sanchez, Muñoz, L. Y J. B. Carda Castello. (2003). *Materias primas y aditivos cerámicos*. Colección Enciclopedia Cerámica, tomo 2. Faenza Editrice Ibérica, Castellón.

Nicky Bevilacqua

“Smoked” Decorative Techniques

The project tries specifically about the action of the smoke on the ceramic surface. The objective is to demonstrate the way use of the smoke through diverse techniques considering the causal factor present in all ceramic work. But also it is also possible to achieve the desired results wished before hand. Many initial experiences are made and they will be taken into account by the lovers of fire as a starting point in their personal search.

Ahumado, técnicas decorativas

El proyecto trata específicamente de la acción del humo en la superficie cerámica. El objetivo es demostrar el manejo del humo mediante diversas técnicas, considerando el factor casual presente en todo trabajo cerámico pero también, es factible inducir resultados deseados de antemano. Se realizan diversas experiencias iniciales, que serán aprovechadas por los amantes del fuego como puntos de partida en su búsqueda personal.

Introducción

El objetivo de este trabajo será comunicar y demostrar el manejo del humo mediante diversas técnicas, considerando el facto casual presente en todo trabajo cerámico, creando un espacio alternativo en la aplicación de esta forma decorativa basada en el uso de elementos naturales.

En contacto con el humo, que se desprende durante la combustión del aserrín, las piezas cerámicas previamente cocidas, se ahúman, adquiriendo tonalidades entre el negro y el gris claro, a modo de manchas o cubriendo toda la superficie de un mismo color. Esta técnica es poco usada en la actualidad por los ceramistas que, aunque en su mayoría buscan el estilo aborígen, o mantener la esencia de la arcilla en las superficies de sus piezas, utilizan métodos de cocción tradicionales, en atmósfera reductora (horno a leña, aserrín), como lo hacían los aborígenes argentinos que horneaban la alfarería en hoyos de poca profundidad, alimentados con estiércol de animales. La carencia de oxígeno en estos fogones producía cerámicas negras o manchadas.

Puede considerarse una variación de las cocciones en pozo como las realizadas en la actualidad con aserrín, material muy similar al estiércol, ya que proporciona idénticos resultados.

Pocos son los que usan el humo independientemente de la cocción, motivo por el cual, se ven limitados en la búsqueda y planificación de resultados.

La técnica de inducir el humo a que produzca determinadas figuras preestablecidas en contacto con la pieza cerámica es muy nueva y poco difundida; por esta razón, el tema carece de bibliografía específica. La mayor parte de los libros relacionados con técnicas cerámicas explican el proceso de la cochura con aserrín.

Únicamente Peter Consentino hace una breve referencia del ahumado, independiente de la cocción.¹



Mural ahumado. Técnica de tapa con cola.

La técnica

El ahumado no sólo amplía la gama de posibilidades que brindan los hornos primitivos en la calidad de las superficies sino que, además, recrea las raíces cerámicas con un toque innovador, despertando la curiosidad del espectador por las sutiles y múltiples figuras que sella el humo en una misma pieza. Efectos semejantes pueden hallarse en la naturaleza (por ejemplo, manchas en troncos, en semillas, en piedras, etc.). El artista puede rescatar las esencias de esas formas adaptándolas a su musa inspiradora, integrando el ahumado en la escultura.

Fundamentar científicamente las experiencias empíricas con el humo y la superficie cerámica no siempre es posible. Muchas razones permanecen en el campo de la intuición porque intervienen gran variedad de factores (tipo de aserrín, entrada de aire, tipo de arcilla, etc.) que a su vez suelen modificar los resultados en la repetición de la experiencia. Conocer las características de los factores intervinientes es indispensable para reducir el margen de azar.

Para realizar este trabajo de investigación se requirió:

- un recipiente metálico,
- aserrín de distintas maderas y granulometrías,
- soportes cerámicos

Estos elementos determinarán diferentes resultados de acuerdo a las técnicas a que se expongan:

- negros
- manchas
- texturas

Recipiente Metálico (tacho ahumador)

Para realizar la técnica del ahumado, puede usarse cualquier contenedor capaz de soportar el calor que emana del aserrín encendido, por ejemplo una maceta, una construcción de ladrillos con algunas aberturas entre ellos o un pozo en la tierra con ventilación. Un tambor de bolitas puede resultar más práctico.

El tamaño dependerá de la cantidad de piezas que se deseen ahumar. Los tachos pequeños son óptimos para un ahumado más profundo, porque el humo se concentrará mejor.

Si bien reúne las mismas características del horno para aserrín, se denomina tacho ahumador porque no tiene el propósito de lograr temperatura.

Se perforan aproximadamente 20 orificios de aireación de 1 cm de diámetro, distribuidos en la parte inferior de las paredes del tacho; por ellos entrará el aire necesario para la combustión de todo el aserrín. En la boca del tacho se coloca una tapa que cubra todo el perímetro de la circunferencia por donde escapará parte del humo con un orificio central, que a modo de tiraje, permitirá el paso del humo con mayor intensidad. Este tiraje, puede regularse con otro orificio igual en la base del tacho.

Un lugar amplio y bien aireado será propicio para colocar el tacho sobre cuatro ladrillos dispuestos geométricamente, permitiendo el paso del aire desde la base.

El Aserrín

El combustible que en este caso posibilita ahumar es el aserrín, producto del cepillado y lijado de las maderas. Se obtienen finos y muy finos en cualquier carpintería.

Durante la quema del aserrín se produce la destilación seca de la madera (sin llama) con el desprendimiento de alquitrán, agua, alcohol, metanol, benceno, formándose una masa gaseosa o humo que lleva en suspensión partículas microscópicas de carbón, éste se fija a la arcilla en una atmósfera reductora (carente de oxígeno). La quema del aserrín deja un residuo de minerales, carbonatos, silicatos de sodio, potasio y calcio, comúnmente llamado ceniza. *“Cuando el fuego del aserrín está completamente apagado se saca el cacharro y se limpia, para eliminar las cenizas o los eventuales depósitos de carbón. La superficie ahumada será bastante duradera, pues el humo la habrá penetrado. Si el resultado final no es lo que se buscaba, siempre se puede eliminar el ahumado cociendo a bizcocho el cacharro una vez más, lo que limpiará la superficie”*.²

Las características de cada aserrín proporcionan, en determinadas condiciones, diferentes resultados.

En cargas cerradas (comprimidas), con ausencia de bolsas de aire y escasa aireación del tacho, la quema del aserrín es lenta y permanece más tiempo en contacto con la pieza a ahumar, la que resultará teñida de marrón oscuro o negro esfumados o intensos, sin manchas. Las maderas resinosas (pino, tipa, pinotea), son las más aptas para esta quema, alcanzando temperaturas más elevadas, provocando la mayor abertura de los poros en la superficie de las piezas, por donde se filtrará el carbón. La quema de este aserrín produce humo negro pesado y carbonación.

*“Es importante, al preparar el combustible que hemos de emplear, seleccionar el material de modo que sea lo más homogéneo posible: si lo liberamos de astillas, clavos, ramajes tendremos un control empírico del material y podremos reproducirlo en otra oportunidad. Conocer las características de los combustibles es indispensable para preparar mezclas acordes a las características que queremos que posea la obra”.*³

Mezclado con álamo (madera blanda) en menor proporción, se logra el equilibrio necesario, apto para conseguir piezas negras.

Las maderas blandas (álamo, eucalipto) se queman con rapidez y escaso calor. Su humo es pobre y oscuro y tienden a producir llamas (si la aireación del tacho lo permite y si la carga es abierta) que desprenden hilos de humo más oscuro, depositando abundante carbón sobre las piezas. Estas maderas son aptas para lograr superficies manchadas.

*“Si quedan incluidas bolsas de aire entre la carga del material combustible pueden aparecer en la pieza manchas más claras... que denotan la presencia de llama oxidante. Estas manchas no deben ser consideradas como defectos sino verdaderas virtudes”.*⁴

Los aserrines de maderas duras (quebracho, lapacho) queman lentamente. Su humo es blanco y pesado, generalmente es utilizado por su capacidad calorífica como combustible en hornos de aserrín. Si en lugar de aserrín se utilizara viruta (menos pulverizada), el ahumado sería menos intenso, en tonos grises claros, por la abundante aireación.

En ocasiones se queman, dejando una textura punteada en la superficie ahumada (pecas, puntitos). Se las utiliza para mejorar la combustión y el encendido mezclada con cualquier tipo de aserrín, en pequeñas o grandes cantidades, según el grado de carbonación que se desee. Usada con maderas blandas en igual proporción, sin mezclar la carga incluirá bastante aire y las piezas resultarán muy manchadas, entre oscuros y claros bien delimitados.

Los esfumados se logran mezclando ambos combustibles.

Soporte Cerámico

El ahumado se produce en la arcilla cocida previamente a baja temperatura, donde la porosidad permite el paso de las partículas de carbón. Las no porosas son incapaces de recepcionar tales partículas; es el caso del gres y la porcelana, horneadas a altas temperaturas. En las arcillas rojas o blancas, los efectos del ahumado negro intenso son idénticos, ya que el color de la pasta no influye en el resultado. Sí incide el tratamiento de la superficie, siendo el bruñido u intensificador notable de las tonalidades.

*“El bruñido de la superficie es una característica de las cerámicas tradicionales autóctonas aborígenes y rurales. Es una cualidad destacable del terminado de la obra”.*⁵ Se logra frotando la pieza con un elemento liso cuando está todavía húmeda, tapando superficialmente los poros, provocando un brillo mate que permanece aún después de cocida.

A diferencia de las piezas modeladas con arcilla, las realizadas con barbotina (por colado) tienen espesores parejos y pequeños. La pérdida de humedad durante el secado es inferior (proporcional a los espesores) por esto el bruñido es más efectivo y los ahumados se intensifican más.

En las piezas realizadas con arcilla blanca, la variedad tonal, los sutiles efectos, esfumados y contrastes que produce el humo se perciben mejor que en las piezas rojas.

Las formas simples y bruñidas son el mejor soporte para el ahumado que se integra al con facilidad sin desvirtuarlo formalmente.

Dentro del tacho ahumador se producen variaciones térmicas que pueden ocasionar agrietamientos en las piezas, las formas esféricas y pequeños formatos corren menos riesgo de rotura.

*“Las vasijas cuyas formas se relacionan con el círculo y la esfera tienen resistencia mayor al agrietamiento que aquellas que se hacen con ángulos y planos”.*⁶

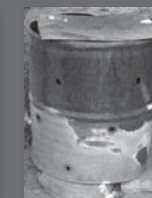
Proceso de Ahumado



Esfera bizcochada.



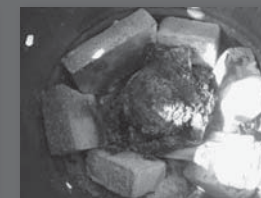
Tapa con Barbotina



Tacho ahumador



Vista superior tacho ahumador.
Esfera en contacto con aserrín



Fin del proceso de combustión.



Ahumado sobre esfera.
Técnica: “Tapa con Barbotina”

Negros

Para lograr una coloración oscura y negros intensos en las superficies de las piezas cerámicas, la aireación del tacho tiene que ser escasa, un ahumado a bajo fuego en una atmósfera reductora.

*“Con mucho tiraje las piezas resultan menos negras... con poco tiraje y cocción lenta se obtiene un negro intenso y brillante”.*⁷

Los orificios laterales y el de la tapa son suficientes para mantener encendido el aserrín. Se cierra el de la base para evitar un tiraje excesivo, al que las piezas ubicadas en el eje central estarían más expuestas. Las piezas se van colocando dentro del tacho sobre una cama de viruta y aserrín de 5 cm de alto, suficientemente espaciadas, con cargas bien comprimidas de aserrín (carga cerrada), evitando bolsas de aire y puntos de contacto donde el humo no penetra, produciendo zonas más claras.

Las piezas se apilan entre capas intermedias de aserrín. Todas las obras deben estar cubiertas de material combustible. Es mejor ahumar pocas piezas por vez para obtener los resultados deseados. Una vez terminada la carga, se coloca la última capa de aserrín y sobre ésta se agrega viruta, que favorece el encendido. Para evitar una quema despereja, se distribuyen papeles o telas en toda la superficie y se enciende con una mecha de tela impregnada con líquido combustible (querosene). Una vez que dejan de predominar las llamas, el aserrín comienza a quemarse desprendiendo humo grisáceo que sale abundantemente a través del espacio entre la tapa y el tacho y por orificio central.

El tiempo de la quema depende de la carga, del tipo de aserrín y del tamaño del recipiente (para esta quema, 20 hs. aproximadamente). El aserrín se quema de arriba hacia abajo, y podrá comprobarse el avance de la combustión pasando la mano por las paredes del tacho, que se irá calentando paulatinamente hacia la base. Una vez que cesa el humo y el tacho está frío, se saca la tapa. Las piezas, por lo general, se amontonan en el fondo, cubiertas de depósitos de carbón y cenizas. Se lavan con agua, que en parte es absorbida lentamente por los poros de la superficie. Cuando estén secas se observarán los resultados. Se puede quitar todo el efecto ahumado cocinando nuevamente la pieza en cualquier horno que no sea de aserrín, porque el carbono depositado por el humo se volatiliza a los 600°C en atmósfera oxidante.

Factores para obtener negros intensos

- contenedor pequeño,
- escasa aireación,
- carga cerrada (quema lenta),
- pocas piezas bien distribuidas.
- Mezclar 5 partes de aserrín de pino, 2 partes de aserrín de álamo, 1 parte de viruta.
- Superficie bruñida.

Los negros totales en las superficies pueden estar acompañados de otros efectos metalizados, por lo general, imprevistos e irreproducibles voluntariamente, teniendo en cuenta que durante el ahumado pueden actuar varias sustancias orgánicas.

En ocasiones, la resina de las maderas se deposita sobre las superficies dejando zonas más brillantes. Las piezas negras suelen presentar pequeñas manchas más claras, producto de pequeñas filtraciones de aire. Los marroños son el producto de la insuficiente compactación del aserrín.

El esgrafiado es una alternativa decorativa, muy empleado por los aborígenes argentinos, que se realiza sobre las superficies negras en contraste con el blanco tiza de las ranuras. Otra manera de lograr negros intensos es mediante la técnica del Raku, pero sin colocar esmalte en la superficie de los objetos. Se introducen las piezas crudas en el horno cerámico, a 900°C aproximadamente, se retiran y colocan en un pozo o tacho con aserrín. En contacto con la pieza en rojo el aserrín prenderá, se tapa el tacho y el fuego consumirá el oxígeno, realizando la reducción deseada. Esta técnica se realiza con esmalte en Japón.

El mexicano Mata Ortiz, implementa otra técnica. *“Se pueden hacer piezas negras de la siguiente manera: se colocan sobre una capa de aserrín u otro combustible y encima se coloca una lata de aceite o una maceta grande, a modo de cubierta, se rodea la lata con leña gruesa de álamo formando una pirámide. Se enciende el fuego en la base y se deja quemar toda la leña. Alcanzando 900°C en aproximadamente 2 horas”.*



Manchas ahumadas en vasija artesanal.

Manchas

Cuando la atmósfera tiene menos humo y está mejor ventilada, las piezas resultan manchadas.

Para provocar una mayor aireación, será conveniente dejar abierto el orificio de la base del tacho. El tiraje ascendente influirá mayormente en las piezas dispuestas en el centro, las cuales resultarán más claras y con mayor variedad de contrastes.

La carga del horno es menos minuciosa que en caso de los negros; las piezas se disponen formando espacios de aire entre ellas (carga abierta). El aserrín y la viruta se espolvorean sin comprimir y sin mezclarse previamente. Aserrín de álamo y viruta por partes iguales son los combustibles apropiados, especialmente en días ventosos.

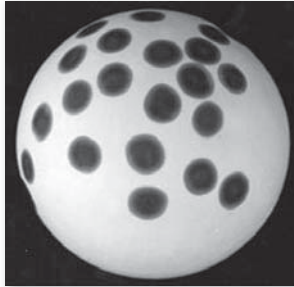
La atmósfera será tanto reductora como oxidante ocasionando en las piezas manchas oscuras. Incluso negros, zonas claras y partes donde el bizcocho queda intacto.

Es preferible, en este tipo de ahumado, que el tamaño de las piezas sea pequeño, porque estarán expuestas a evidentes cambios de temperatura, lo cual puede causar grietas en las grandes superficies donde la tensión sea mayor. Por la misma razón, a las piezas alargadas conviene colocarlas verticalmente.

Si se busca controlar la mancha, se concentra o se retira el aserrín de las partes deseadas.

Las piezas manchadas presentan una gran variedad de efectos y tonalidades, desde marrones claros a oscuros, de grises azulinos a negros, en contraste o esfumados, incluidos los amarillos que aparecen en zonas de combustión oxigenadas.

Las quemas muy aireadas intensifican la variedad de manchas o la ausencia de las mismas. Además de manchas formalmente irregulares y dispuestas al azar, pueden planificarse algunos efectos, tales como:



Negro sobre blanco

Figuras oscuras sobre el fondo del bizcocho: se dibujan los contornos de una figura sobre cualquier papel, donde se compacta (respetando los límites del dibujo) el aserrín (más fino) previamente humedecido. Una vez seco, se desprende el papel y se coloca sobre la superficie de la pieza (puede ayudarse el encendido con unas gotas de querosene) una vez consumido, se quitan las cenizas y se lava la pieza. El color de la figura es marrón (donde se concentra el carbón) y aureolas más claras en los límites.

Esta experiencia puede llevarse a cabo dentro del tacho, acompañando la quema con viruta. La figura, en este caso, se integra al fondo manchado en tonos más tenues.

Figuras claras sobre fondo oscuro: se utiliza barbotina, que funciona como tapa, impidiendo el paso del humo. Se dibuja sobre la pieza, utilizando un pomo cuya abertura proporciona distintos espesores (en el caso de la línea), que contenga barbotina. A medida que ésta se seca surgen, por contracción, pequeños espacios o cortes, donde se filtra el humo rompiendo en tonos más oscuros la monotonía de las figuras.

Se introducen las piezas en el aserrín dispuesto en el tacho. Una vez terminada la quema, las figuras claras emergen de los fondos manchados arbitrariamente luego de que se limpian los restos de arcilla. Los tonos más claros de las figuras se concentran en el centro, esfumándose hacia los bordes que terminan en una aureola más clara. Este fenómeno se debe a las sales solubles contenidas en la barbotina que se depositan en el borde. Se supone que estas sales son oxidantes, el carbón se deposita como bióxido de carbono y, en consecuencia, no se tiñe.

Las piezas ubicadas en las zonas más aireadas presentan, a la inversa, líneas oscuras sobre fondo claro porque el humo presente en la atmósfera logra filtrarse a través de la barbotina.

Las figuras plenas se consiguen colocando la barbotina menos densa con un pincel. La contracción de la arcilla entonces es menos notable, evitándo-

se la formación de espacios por donde entraría el humo. Dependiendo del tipo de carga la coloración del fondo.

En Chile se utiliza esta técnica que permite obtener contrastes entre figuras, por lo general, engobada y fondo negro intenso usan como medio ahumador el papel de diario, la tinta en combustión desprende humo negro que tiñe las piezas.

Elementos texturadores

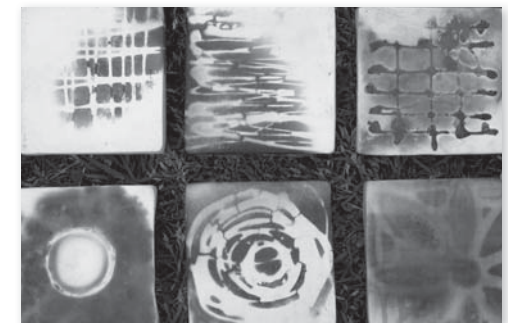
La cola es un elemento que puede usarse a modo de tapa, especialmente en ahumados livianos; si la carga de aserrín es cerrada, la cola se quema permitiendo el paso del humo.

El cemento de contacto que posee elasticidad y permite una puesta informal sobre la pieza en cargas cerradas. El efecto del cemento quemado será formar texturas oscuras y ásperas al tacto. Estas colas pueden ahumarse fuera del contacto directo con el aserrín, el humo produce planos lisos de color poco permanentes.



Escultura ahumado convencional.

Para obtener superficies o zonas muy negras, puede emplearse aceite viejo de motor, que tiene la capacidad de integrarse visualmente a los ahumados. Se coloca generalmente con pincel. Arandelas o cualquier otro elemento metálico que acompañe la forma de la pieza a ahumar, puede usarse para impedir el paso del humo. Las hojas vegetales quedan impresas sobre las superficies cerámicas, luego de una quema liviana, adhiriéndolas previamente con cemento de contacto. Todas estas técnicas pueden combinarse o reahumarse (el primer ahumado no se borra del todo), permitiendo la superposición de elementos si se buscan tramas interesantes. Las técnicas del ahumado pueden realizarse sobre engobes o esmaltes, mientras su porosidad lo permita.



Probetas con resultados de distintas técnicas

Conclusión

La pericia en el manejo del humo se logra a través de la experiencia. Pueden buscarse las formas, elegirse las arcillas y los métodos de realización más adecuados, trabajar o no las superficies.

El humo, en definitiva, será el artesano creador que, aliado con el aire, sellará sobre las obras los efectos y las tonalidades. Aún en los resultados inducidos, no dejará de plasmar su cuota azarosa.

Capitalizar y aprovechar las cualidades que brinda el humo para la cerámica, resulta una actividad muy gratificante para los amantes del fuego, conservando la expresión de la arcilla y en ésta, una decoración libre e integrada.

A través de la observación de la naturaleza pueden rescatarse formas que presentan efectos similares a los producidos por el humo sobre las piezas cerámicas. Llevadas al plano escultórico, pueden resultar verdaderos soportes para el ahumado, innovando los sistemas tradicionales en el tratamiento de las superficies. Con esta investigación desarrollada durante varios años se han obtenido resultados inéditos que pueden contribuir a los artistas a modo disparador para sus propias creaciones.

MARÍA ELISABETH BEVILACQUA

Egresada de la UNCuyo, con el título de Licenciada en Cerámica Artística. Docente de los Talleres de 1º, 2º y 4º de las Carreras de Cerámica (UNCuyo). Ha realizado diversas investigaciones grupales e individuales. El Arte de la Cocción fue siempre su inquietud, descubriendo técnicas decorativas por ahumado. Ha llevado a cabo diferentes muestras en la Provincia y en el exterior. Participa en la producción de objetos cerámicos destinados al comercio, eventos y obras de carácter público. Ha obtenido varios premios.

NOTAS

¹ Consentino, P. *Técnicas de cerámica*, p. 77.

² *Ibidem*, p. 25.

³ Ostermann. *Cerámica*, p.42.

⁴ *Ibidem*, p.41.

⁵ *Ibidem*, p.41.

⁶ Rhodes, Daniel. *Hornos para ceramistas*, p. 22.

⁷ Chiti Fernández, Jorge. *Curso Práctico de Cerámica*, p.15.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Consentino, Peter (1990). *Técnicas de Cerámica*. Acanto.

Rhodes, Daniel (1987) *Hornos para ceramistas*. CEAC. Barcelona.

Harvez, David (1984) *Cerámica Creativa*. Enciclopedia de las artesanías.

4ª Ed. CEAC Barcelona.

Norton, F. H. (1960). *Cerámica para el Artista Alfarero Continental*. México.

Clarck, Keneth. *Manual del Alfarero*. Hermann Blume.

Ceramics and “cultural resistance”

School of ceramics and its artists

The Project is a summary of the development of ceramics in Mendoza since the 1970s.

Among the main objectives, there is the production of a useful writing to the community and the opening of a cultural exchange with Latin America. Even though “ceramics” in Mendoza presents certain similarities with Europe, the former holds contextual and cultural characteristics.

Since 1970 vanguard movements have been explored and they are still holding particular characteristics as a way of “cultural resistance” assuming the heterogeneity of Latin American societies.

The methodology had various stages, such as the exploration literature and interviews. The results obtained were outstanding and transferences were made in congresses and seminars.

La cerámica como “resistencia cultural”

La escuela de cerámica y sus artistas

Este trabajo representa el estudio sistemático del desarrollo cerámico en Mendoza a partir de 1970, con el objetivo de producir un escrito útil a la comunidad y abrir el intercambio cultural con Latinoamérica.

La cerámica en Mendoza presenta similitudes con la europea, sin embargo, tienen características surgidas del contexto y de herencias culturales: a partir de 1970, comenzaron a transitar con las vanguardias, pero con rasgos particulares como forma de “resistencia cultural”, asumiendo la heterogeneidad de nuestras sociedades Latinoamericanas.

La metodología tuvo dos etapas: búsqueda de literatura teórica y entrevistas y los resultados obtenidos fueron excelentes ya que se efectuaron transferencias en congresos y cursos.

Leticia González Moretti

Introducción

El presente escrito surgió de un trabajo de investigación realizado a través de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo, durante los años 2006 y 2007, bajo la dirección del Prof. Elio Ortiz.

Es importante destacar que tuvo una excelente evaluación y es inédito, debido a que se trata de una etapa del desarrollo cerámico que no ha sido estudiada de forma sistemática y con una visión totalizadora de las relaciones con el contexto socio histórico y la realidad Latinoamericana.

Las obras de arte y los objetos sagrados sufren, como nosotros, los efectos imparables del paso del tiempo. Desde el momento en que su “hacedor”, consciente o no de su armonía, les pone punto final y las entrega al mundo comienza para estas “cosas” una vida que, a lo largo de los años, las acerca también a la vejez y a la muerte. Sin embargo, ese tiempo que a nosotros nos marchita, a ellas las dota de una nueva forma de belleza que la vejez humana no podría soñar en alcanzar.

En el siglo XX, la Modernidad se expresaba a través de las vanguardias europeas. El clima de constitución de estas vanguardias estéticas coincidió con el tiempo de las vanguardias políticas. Su grito de protesta, su cuestionamiento crítico desde el arte emergió contra las formas institucionalizadas y las obligó a pensarse rechazando cualquier tipo de consagración tradicional.

La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa. Con este escenario, fueron las preguntas de los propios artistas latinoamericanos las que plantearon la urgencia de cómo volver compatibles sus experiencias internacionales con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo y “lo propio”.

América Latina no puede pensarse como depositaria de una cultura única y general para todos los países del Continente si no, más bien, como una amplia pluralidad artística, cultural y de tradiciones étnicas y populares; de allí que su fuerza como hemisferio se proyecte a

partir de sus diferencias y similitudes. En consecuencia, la definición de un arte latinoamericano está referida a una zona geográfica unida por características históricas similares y a una producción artística integrada a unidades de formas previsible e imprevisible que han sido exploradas en toda la historia del arte.

Cuando se habla del artista latinoamericano y su obra, no se trata de emparentar las pequeñas o grandes mitologías personales sino de analizar un trabajo a partir de la óptica de la memoria de las tradiciones culturales y de su trascendencia planetaria.

Latinoamérica ha sido rica en la producción de imágenes y en la creación de iconografía, ligadas a su realidad y a su contexto, dando origen a un lenguaje plástico convertido en memoria documental de su cultura. Así se encuentran registrados los signos, símbolos y fantasmas temáticos que han preocupado al artista en todos los tiempos, pero de un modo absolutamente peculiar y propio.

La resistencia cultural

En Mendoza, hasta 1960, era el momento en que aún la cerámica estaba vinculada a la funcionalidad, a los artesanos y a los oficios por lo que su valoración no fue considerada como producto estético.

Fue hacia 1970, cuando los productos cerámicos comenzaron a asumir rasgos particulares que no deberían ser entendidos como eclecticismo o impureza de estilos sino interpretados dentro de lo que Marta Traba ha denominado “resistencia cultural”. Esto es, entender el proceso de resistencia como búsqueda, como movimiento de ideas, como construcción. Se trata de culturas que abren nuevas perspectivas emancipadoras, rechazando la penetración foránea con fines colonizantes.

Conservación, asimilación y creación son las dimensiones de una cultura de resistencia y fue esa la actitud de los ceramistas mendocinos a partir de 1970, sin caer en extremos reaccionarios. Asimismo, García Canclini afirma que hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades. Es un continente heterogé-

neo formado por países donde coexisten múltiples lógicas de desarrollo. De esta forma, se plantea el concepto de “culturas híbridas” como resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Se constituye, así, un hojaldrado, un mestizaje interclasista que va generando formaciones híbridas en todos los estratos sociales.

*“Debemos concluir que en ninguna de estas sociedades el modernismo ha sido la opción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales”.*¹

Desde el ámbito de la plástica, lo híbrido designa la existencia dual de una cosa, lo que se perfila en una zona de penumbra, por lo que sólo admite un análisis oblicuo y de ninguna manera define un vacío, sino la materia misma de una cultura, de su vitalidad y su fuerza de invención singularizada a un proceso de interrelación.

La cerámica artística en Mendoza se inició de la mano de escultores como Beatriz Capra, Dora Antonacci, Roberto Trasobares, entre otros. En un primer momento lo hizo dentro de un marco académico tal como lo dictaba la época, hasta desprenderse hacia 1970 de esas normativas y llegar a un desarrollo posmoderno.

Hacia 1980, se consolidó la obra del escultor Elio Ortiz. Su alfarería se fue gestando y mutando hacia una vasija escultórica hasta lograr su humanización: formas soterradas e imaginativas de milenaria tradición. Sus asas y cuellos han desarrollado una plasticidad pródiga y generosa donde el barro adquiere cualidad flexible y expresiva.

El sentido de la funcionalidad fue deliberadamente obviado en aras de la comunicación sensible. Es por ello que los cuerpos tenían una contundente forma unívoca que puede dividirse en la mitad o desfasarse en sentido vertical. Los cuellos y los picos se estrangulan, o se duplican como lo hiciera la iconografía de “anfisbenas de La Aguada”.

Las asas reverberan de vitalidad y fuerza; por momentos abrazan los cuerpos del cántaro como si transmitieran el afecto y el calor hacia la Madre Tierra. Los colores empleados están reflexivamente estudiados. Su espíritu inquieto lo llevaron a experimentar la magia que encierran los óxidos, esmaltes, pátinas y técnicas como el raku, en donde logró iridiscencias, tornasoles, opacidades y brillos metálicos. De esta manera, el color se pudo adaptarse a la forma y sirvió para exaltarla. En estas obras rondan como un fantasma, “penan” como un aura que sugiere el templo votivo, la cámara de sacrificio o la práctica mágica del ser preracional, despuntando a veces en bultos alusivos como tótem, diversos motivos geométricos, formas cóncavas o convexas, el estallido violento de textura, que tienden un puente sutil entre esta obra, tan visiblemente instalada en el hoy y el oscuro y diestro oficio de esos remotos maestros que hacían arte sin saberlo.

*“Lo híbrido nos remite a aquello que pertenece a diferentes ámbitos al mismo tiempo y en ese sentido no se puede tener una identidad permanente”.*²

Se exaltó lo visual y lo táctil, lo ancestral y lo mítico, como objetos relacionarlos con diferentes rituales, fetiches o creencias y le imprimieron, a los objetos artísticos, el apego a una expresión americana.

*“Un arte que se hunde en la noche de las civilizaciones extinguidas y se codea con las novísimas, aparecidas en cualquiera de los rincones del globo. Que se yergue en la encrucijada de todos los caminos, ávido, curioso, sediento, libre de prejuicios y abierto a cualquier influencia”.*³

Vivian Magis, en cambio, expresó que su preocupación era el hombre y sus emociones, su integración o no al mundo convencional, su alienación, sus miedos y pasiones. Todo ello se expresa por medio de la ironía, la metáfora o el lirismo que adquieren las diferentes esculturas cerámicas. En ellas se evidencia un permanente diálogo entre la realidad y su propia interioridad.

Los temas que aborda se desprenden de la existencia del ser humano y los vivos problemas que suscita el juego de las formas, los resuelve en lenguaje plástico. Este lenguaje, impregnado de materia y colores nos llevan a imaginar, a disfrutar y recorrer con la vista los contornos de sus ideas.

Esteatopigias mujeres, pletóricas de gozo o desenfado; cándidas niñas con señales dionisíacas; hombres cercenados por el poder o por la angustia, son los modos de ver y denunciar la realidad y expresar en una misma obra los opuestos; las diferentes caras de una misma cosa.

En la obra de Vivian, la intuición y la maestría son nutridas por una poderosa energía intelectual que añade en ella una dimensión que trasciende lo estrictamente plástico. Sus esculturas expresan y muestran una permanente reflexión sobre la condición del hombre y su cultura. Introspección que le permitió explicar lo que hace y situarse a voluntad dentro de una tradición o tendencia.

Ningún observador sensible que se coloque frente a estas esculturas y se deje invadir por su fuerza comunicativa, puede negar la fuerza y la singularidad de la obra. Las emociones que transmiten son las del hombre universal: el poderoso, la cándida o la prostituta.

“La perspectiva pluralista, que acepta la



Elio Ortiz. *Reminiscencia Humana (Huarpe)*.

*fragmentación y las combinaciones múltiples entre tradición, modernidad y posmodernidad, es indispensable para considerar la coyuntura latinoamericana de fin de siglo”.*⁴

Chalo Tulián, por su parte, indagó dentro de los mitos nativos con un gran realismo: troncos tensos, miembros trunco, costillares desgarrados, esqueletos de párvulos, cruces, cajas a manera de cenotafios, dentro de una composición sobria y ajustadamente argumental. Los aspectos simbólicos fueron siem-



Vivian Magis. *El baño 1*.

pre su herramienta fundamental para lograr la expresión deseada.

En todo ello existe un hondo dramatismo que tiene que ver con la injusticia a la que transformó en rito o en oración, por medio de formas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, llegando a lisuras abstractas construidas en cerámica, madera o mármol. De este modo, sus configuraciones adquirieron una amplia libertad creadora que no reparó en movimientos o tendencias.

*“Ser artista moderno implica vincularse con objetos propios de lo moderno, pero también con matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica, lo que tiene que ver con la heterogeneidad multitemporal propias del momento que abordamos”.*⁵

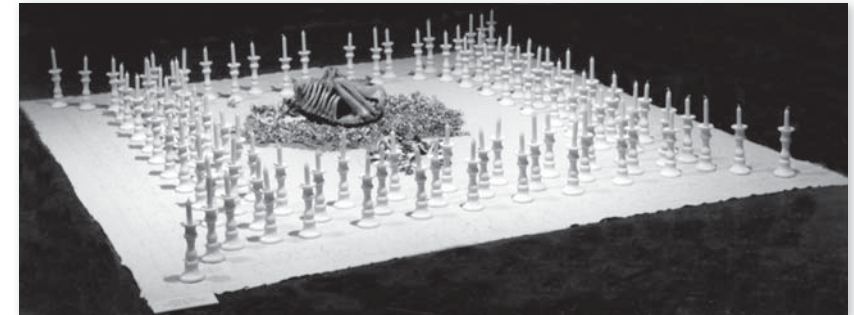
En la mayoría de los casos, sus esculturas o instalaciones se mimetizan con el paisaje andino o con el mesoamericano, expresando el apego del hombre a su tierra, celebrando el mi-

lagro de la vida y también el de la muerte, que se festeja con tanta alegría como el nacimiento a través de cánticos, imágenes y colores.

Sus imágenes son desgarradoras, volúmenes o láminas que se contorsionan, se ahuecan y se encrespan. En otros casos, son cajas de madera que contienen objetos alusivos a lo antropomorfo después de la vida: formas silenciosas y dolientes que despiertan en el observador la misma función que un objeto sagrado.

*“Descubre el arte en formas múltiples de sacralización, consagración y exorcismo, hasta llevarlo a antiguos altares de ritos duros y misterios irrenunciables”.*⁶

El espíritu inquieto de Niky Bevilacqua, la hace investigar en las cochuras de sus piezas, en hornos de barro, construidos por ella misma. Resultado de este tipo de cocción, son los ahumados que se convierten en su sello personal, experiencia que es volcada en la elaboración de su tesis de grado.



Chalo Tulián. *La muerte del angelito*.

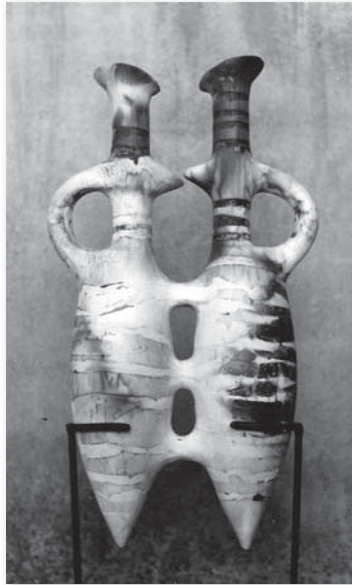
La obra cerámica de Nyki está referida, principalmente, a los aspectos formales y constructivos: configuración de vasijas unidas por “puentes” o elementos cerámicos estructurales, con bases planas o a manera de aríbalos. Ella confiere a sus piezas un sentido escultórico antes que utilitario, dotándolas de una expresión plenamente artística.

En el tratamiento de las superficies, por lo general, utiliza el ahumado propio del horno a leña que juega un papel esencial en la expresión de las obras; las acerca a lo soterrado, a lo

primigenio de nuestra América prehispánica, a los ajuares fúnebres de las culturas andinas, en una manifiesta intención que la liga al rescate de nuestras tradiciones, en una incesante búsqueda de elementos identificatorios de nuestra cultura. Sus piezas podrían formar parte de un silencioso ritual que hace homenaje a nuestros antepasados y nos guía hacia el centro medular de nuestras raíces. Las formas contenedoras, que en su génesis no tienen función utilitaria, logradas a veces con el torno alfarero y otras levantadas por placas y terminadas con la téc-

nica del ahumado, aluden claramente a simbologías primigenias y nos conducen a estadios que están más allá de lo terrenal. Sus obras tienen un evidente sentido de síntesis, llevado a cabo por medio de la geometrización de sus formas, expresando lo mínimo y remitiéndonos a lo esencial.

En la obra de Clara Marquet prevalecen las esculturas de bulto a través de diversas técnicas de modelado, especialmente por plancha y alfarería. En los últimos años, ha realizado muchas experiencias con pastas de alta temperatura, principalmente en porcelana, aplicando la tradicional técnica de colado. Sus obras cerámicas, así como sus vasijas escultóricas, siempre tuvieron una tendencia que se mantiene dentro de la figuración. En estos objetos, las piezas eran intervenidas con elementos textiles, experimentando diversas maneras de configuración



Niky Bevilacqua

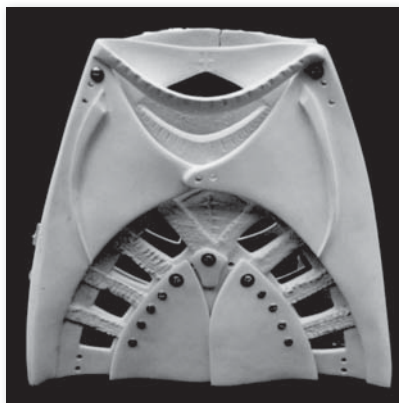
“Dedico especial atención al trabajo de color, experimentando constantemente diversas técnicas de aplicación, que refuerzan el carácter expresivo y simbólico de cada propuesta plástica.”⁷

Sus objetos cerámicos y sus experiencias técnicas nos definen a una artista metódica y racional, pero no por ello desligada de su contexto y del material con el cual concreta sus obras.

La ceramista entabló una relación amorosa con su obra y la materia y nos demuestra que el barro es un elemento a través del cual se puede expresar en una idea de arraigo a la Madre Tierra. En sus experiencias sobre el uso de esmaltes en distintos tipos de atmósfera, configuró pequeñas y simples vasijas, logrando dotarlas de un poético refinamiento profundamente humano, cargado de una universalización del sentimiento.

Sergio Rosas:

“...busco enfocar los choques perturbantes del pasado con el presente, la despersonalización industrial con la individualidad de lo artesanal, los deseos del individuo con los controles



Clara Marquet. Proyecto Lomeges. Construcción I.

sociales del tiempo limitado, del sujeto con la eternidad de la naturaleza, la asignación de los roles rígidos y la elección de los juguetes...”⁸

En todo momento están presentes las categorías de la mismidad y la alteridad, la normalidad o la anormalidad, el eterno juego de las exclusiones. En la obra de Sergio Rosas, se expresan como una especie de constante. Para él el arte Latinoamericano no sólo cumple una función estética, sino también social, con la comunidad y con lo mágico. Esto se evidencia en “La serie de changuitos” o en “Quipus, relojes y demás”.

Algunos objetos se constituyen a partir de un marco oxidado naturalmente, o dentro de una caja dividida a manera de damero, en donde se inscriben una serie de figuritas o muñecos cerámicos vestidos con elementos textiles. Las grillas están dispuestas de manera que los objetos narran una situación dramática, trágica o de indiferencia.



Patricia Mom. Cabrito.

Patricia Mom desarrolla su obra a través de los relieves cerámicos, en donde incorpora la técnica serigráfica para el estampado de sus figuras. Estas se definen como una figuración con fuertes connotaciones abstractas, adheridas al plano de representación. Los fondos están resueltos a manera de rayas, donde incorpora peces de vivos colores. Todo el conjunto expresa una fuerte tendencia naif.

En las esculturas de bulto, ingrávidos animales emergen a partir de un tratamiento a manera de placa. Se trata de formas casi laminares, con sensibles texturas y tratamiento monocromático sostenidas por deliberadas patas adelgazadas. La forma plástica se expresa con gran ingenuidad, no por ello exentas de creatividad.

Conclusiones

La selección de estos siete artistas tiene como fundamento su producción artística sostenida desde 1980, aproximadamente, hasta la actualidad. En sus obras se evidencia que el modo de expresión no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver, lo que permite formular nuevos significados. Asimismo, apreciamos cómo la resistencia deja atrás la historia pasada, los dictámenes de las modas y las galerías. De esta manera se asume una fuerte ilusión de independencia apoyada en la libertad para recomponer el mundo visual de acuerdo con los dictados y motivaciones de una “subjetividad social”, como dice Marta Traba, o dicho de otro modo, una reflexión artística, que implica mirar con profunda desconfianza los experimentos modernistas externos, para aceptar una visión del contexto dentro del cual

están inmersos. Se hacen cargo de lo propio y de la heterogeneidad multitemporal, afianzando el concepto de “culturas híbridas” de García Canclini.

*“En el momento mismo en que los conquistadores españoles pisaron el territorio de América nació una nueva cultura y hasta un nuevo castellano: sus formidables ríos, sus altísimas montañas, sus dilatadas pampas, sus culturas aborígenes, sus soles y lunas, sus bellezas y atrocidades, sus lluvias y pantanos engendrarían esa nueva cultura con los machos que llegaban a poseerla. ¿Qué, quieren una originalidad absoluta?. No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior y en nada humano es posible encontrar la pureza....”*⁹

LETICIA GONZÁLEZ MORETTI

Egresada de la Facultad de Artes y Diseño como profesora y Lic. en Artes Plásticas. Se especializó en Arte textil con el maestro Jack Douchet (Brasil). En 1992 obtuvo el 2º premio de Arte Textil en Belgrado, ex Yugoslavia. En 1992 fue invitada a exponer en FERIA ARCO (Madrid) en conmemoración a los 500 años del descubrimiento de América. Realizó innumerables exposiciones individuales en el país y en el exterior. Realizó cursos de posgrado en Arte Latinoamericano y en Docencia Universitaria. Está categorizada como investigadora del SECyT, UNCuyo y forma parte de la Comisión Evaluadora de Investigación de posgrado de la FAD. En la actualidad es profesora titular de las cátedras de Historia del Arte y Cerámica I y IV y Directora de la escuela de Bellas Artes.

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ García Canclini N. (1987). “El Arte en la Época de la Industria Cultural”. Ponencia en IV Congreso Latinoamericano. México.

² García Canclini, N. (1995). “Culturas Híbridas”. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.

³ Vargas Llosa, M. (2006). “Diccionario del Amante de América Latina”. Ed. Paidós. Barcelona.

⁴ García Canclini, N. (1995). “Culturas Híbridas”. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.

⁵ Ídem.

⁶ Paz, O. (1989). “Los Privilegios de la Vista”. Fondo de Cultura Económica. México.

⁷ Entrevista realizada por Nyki Bevilacqua, el 15 de agosto de 2007.

⁸ Entrevista realizada por Leticia González, en diciembre de 2007.

⁹ Sábato, E. (2007) “El Escritor y sus Fantasmas”. Diario La Nación. Buenos Aires.

Dora de Marinis

Las escuelas pianísticas en Argentina

Una aproximación preliminar

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso sobre “La escuela pianística argentina”, proyecto aprobado y subsidiado por la Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Proyecto Picto Artes 00043-2007) y la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo. En él pretendemos aproximarnos en nuestro camino hacia la demostración de la existencia de una escuela pianística argentina, partiendo de la teoría expuesta por Piero Rattalino en su libro de 1983 *Le grandi scuole pianistiche*, en la que elabora un árbol genealógico-pianístico que engloba, a partir de Mozart, Clementi y Beethoven la evolución de la técnica pianística desde los comienzos del pianoforte hasta llegar a los grandes pianistas-pedagogos del SXX.

An approach to Pianistic schools in Argentina

This paper is part of the ongoing research “The Argentinian pianistic school”, authorized and subsidized by The National Agency of Scientific and Technological Research (Proyecto Picto 00043-2007), and the Secretariat of Science, Technology and Postgraduate Studies of the Universidad Nacional de Cuyo.

*The aim of our research is to go further into the demonstration of the existence of an Argentinian pianistic school, based on the theory proposed by Piero Rattalino in his 1983 book, *Le grandi scuole pianistiche*. Rattalino elaborates a pianistic genealogy starting from Mozart, Clementi and Beethoven, including the evolution of the pianistic technique from the beginnings of the pianoforte up to the great pianist-pedagogues of the 20th century.*

Introducción

El planteo original de este proyecto se asienta en la hipótesis sostenida a lo largo de los dieciséis años de duración del mismo, según la cual suponemos que la conjunción de los creadores con los intérpretes pianistas o co-creadores¹ argentinos produce un modo de interpretación que intenta ayudar a definir nuestra identidad desde nuestro lugar de artistas-músicos-intérpretes² cuando producimos una obra de arte: la música interpretada, comunicada, única, distinta de aquellas realizadas en otros rincones del mundo.

Trabajamos, desde un primer momento, sobre los creadores. Los cuatro compositores seleccionados entonces, fueron, según el orden de nuestro trabajo investigativo, Alberto Ginastera (1911-1983), Juan José Castro (1898-1968), Carlos Guastavino (1912-2000) y Luis Gianneo (1896-1968).

Así, buceando en su obra para piano, aprendimos las diferencias estilísticas que los separaban, además de las diferencias de su vida social y laboral. Descubrimos que no solo los estilos por ellos adoptados, elegidos entre las tendencias en boga en los grandes centros artísticos europeos de los que ya hemos dado cuenta en trabajos anteriores³, sino sus formas de vida tuvieron que incidir, necesariamente, en sus particulares elecciones compositivas.

Nuestra investigación, entonces, no caminó por los carriles imaginados, sino que tuvo varios desvíos, producto de las dudas más que certezas, que iban surgiendo a medida que avanzábamos por sus sinuosos senderos. Fue así como decidimos incorporar a otros compositores, al darnos cuenta que, si bien nuestros cuatro sujetos habían comenzado su formación musical a temprana edad sentados al piano, solamente Carlos Guastavino desarrolló, durante buena parte de su vida profesional, una interesante carrera como pianista de grandes cualidades, tal como lo demuestran algunas grabaciones⁴, amén de su forma de escritura, su **“estilo compositivo”**, típico de un pianista dotado de grandes y flexibles manos y gran talento como improvisador.

Juan José Castro y Luis Gianneo fueron pianistas en un principio pero también violinistas y pedagogos pero, sobre todo, se destacaron en la dirección orquestal, el primero con proyección internacional y Gianneo con proyección nacional y didáctica⁵.

Muy distinta fue la vida de Alberto Ginastera, definido por sus cada vez más numerosos estudiosos, dedicados a indagar sobre su vida y sobre su obra⁶, como un compositor ciento por ciento. Él dedicó un tiempo a la enseñanza y ese sería el único punto de contacto con los otros tres compositores estudiados.

Volviendo al tema de la desviación por otros rumbos acontecida en esta investigación, incluimos a otros cuatro compositores en sucesivas etapas. Ellos fueron Julián Aguirre⁷, Julio Perceval, Roberto García Morillo y Juan Carlos Paz. De estos cuatro el único no pianista fue Julio Perceval, quién descolló a lo largo de su vida como gran organista e improvisador⁸. De la obra para piano y sus estilos compositivos así como de la vida de estos compositores incorporados después, ya se ha dado

cuenta con detalle en los trabajos y publicaciones correspondientes.⁹

Otro de los ejes de esta larga investigación fue la catalogación de los Conciertos para Piano y Orquesta de los compositores argentinos hasta 1980¹⁰. La inquietud por esta especial rama del árbol madre de este trabajo surgió luego de haber estudiado, grabado y/o tocado en conciertos los tres de Alberto Ginastera, el de Juan José Castro, el de Luis Gianneo, el de Arnaldo D’Esposito, el “Romance de Santa Fe” de Carlos Guastavino y el “Poema Criollo” de Julio Perceval.¹¹ Incluimos también aquí al segundo Concierto de Juan Carlos Paz aunque se trata de una obra de Cámara más que de un concierto propiamente dicho¹². Vale decir, no sin cierto orgullo, que durante todo este tiempo hemos estudiado (en el sentido pianístico-interpretativo) la obra para Piano de estos compositores en su *totalidad*.

Al adentrarnos en el tema de las escuelas pianísticas y su desarrollo en la Argentina nos dimos cuenta de su magnitud inmensa y desolada como las pampas fértiles y las desérticas que distinguen a nuestro país. No existe un trabajo previo a este y durante todos los años que hemos dedicado a producir resultados, difundiendo las obras pianísticas de los compositores arriba mencionados, nadie más ha pretendido ocuparse del tema.

El compositor (creador musical) no existe sin el co-creador, ya lo hemos comprobado sobradas veces. En otras palabras, la música no existe si alguien no la interpreta, la hace sonar, si no es escuchada, si no es transmitida. Para eso existe el intérprete. Grandes intérpretes y no tan grandes han fatigado horas y horas de ejercitación, estudio, trabajo frente al piano, con el piano, en el piano, para poder mostrar, ejecutar, hacer oír, *interpretar*, la música que otros escribieron.

Se han escrito numerosos libros acerca de los pianistas en Europa, desde el año 1500¹³- cuando todavía no existía el piano sino una diversidad de instrumentos de teclado como el virginal, la espineta, clavicordio, órgano, clave, forte-piano- hasta los más recientes publicados en Inglaterra, en USA y en España

además de Francia y Rusia por citar solo los países donde más abunda la bibliografía sobre el piano.

No tenemos noticias de publicaciones sobre escuelas pianísticas, pianistas o simplemente el piano en lugar alguno de Latinoamérica. No existe en Argentina trabajo de esta naturaleza salvo algunas publicaciones sobre la ejecución pianística realizadas por María Rosa Oubiña de Castro, Luis Cardelicchio y la más sería a nuestro parecer, la de Roberto Caamaño, consignadas todas ellas en nuestra bibliografía. Pero el propósito de esta investigación es demostrar la relación de nuestros compositores, es decir, de aquellos estudiados por nosotros en profundidad con los pianistas de su época.

Sabemos que Hugo Balzo (pianista uruguayo) Francisco Amicarelli, Raúl Spivak, Antonio De Raco, Celia Gianneo, entre otros, (todos discípulos de Vincenzo Scaramuzza) estrenaban las obras de “nuestros compositores”. La esposa de Luis Gianneo interpretaba las obras de su marido antes que su hija Celia asumiera el rol de pianista. Estos nombres se ven a menudo en las dedicatorias, sobre todo de las obras que tuvieron la fortuna de haber sido impresas y en los viejos programas de mano realizados por las diversas asociaciones de conciertos¹⁴ anteriores a 1950.

Antecedentes

Según palabras de Piero Rattalino (Rattalino: 5,1992)¹⁵ se dice siempre que el maestro forma al alumno, que lo *hace*, como lo afirma la jerga de los músicos, puesto que la pedagogía pianística se pone en práctica desde el comienzo de los estudios del futuro pianista hasta la culminación de su formación universitaria.

Existen dos grandes elementos en el campo pianístico sobre los que el maestro de música basa sus enseñanzas y construye su método. El primero de ellos, la gramática, vale decir la técnica (**primer elemento**), engloba la parte de la enseñanza que más fácilmente se puede condensar en una teoría y que se basa en la investigación, que puede ser científica o racio-

nal, pero siempre conducida por el maestro y experimentada sobre una larga serie de alumnos. Las soluciones técnicas propuestas devienen fácilmente en patrimonio común de muchos individuos, quedan impresas por los grandes pedagogos en un sistema de ejercicios progresivos, el **Método**, que constituye la característica que aglutina a todos los que pertenecen a la misma escuela.¹⁶

El maestro de piano lo es también de estilo y de estética, en otras palabras, de interpretación. Debe introducir al estudiante en el conocimiento de toda la literatura pianística posible y aquél debe aprender a interpretar diversos autores. Existen muchos artículos y libros, no por repetitivos menos profundos, que han demostrado la complejidad del acto interpretativo, que requiere de quien lo practica, un vasto patrimonio de conocimientos sobre todo filológicos e históricos, además de fisiológicos y anatómicos.

La tradición interpretativa juega un rol muy importante, admitido por prácticamente todos los pedagogos: la tradición, en el sub-campo de la interpretación pianística corresponde al **método** en el sub-campo de la técnica pianística; consiste en la perpetuación de maestro a alumno de las elecciones interpretativas realizadas por el intérprete de entre las posibilidades que el texto *desnudo* ofrece. Es entonces la tradición el **segundo elemento** que distingue a una escuela.

“El alumno que ha recibido de la escuela estímulos y medios para desarrollar sus cualidades naturales, iniciará luego su camino y superará o no las enseñanzas recibidas, esto es, irá o no más allá de la cultura de su maestro según la vivacidad de su ingenio, la vastedad de sus intereses espirituales, del entorno, en el cual desarrollará su actividad de músico. El verdadero maestro habrá tratado al mismo tiempo de favorecer en el alumno el desarrollo de su propia personalidad, cuidando atentamente de no hacer de la escuela un cuartel”¹⁷.

El estudio de las grandes escuelas pianísticas trata de sintetizar los conceptos de técnica y de interpretación, a través de la historia y de su inserción en ella, de las mayores personalidades pianísticas que operaron en los dos sub-campos.

Rattalino recorre tres ejes para definir el campo de las escuelas; el primero de ellos se fundamenta en los grandes **compositores** quienes, desde el SXVIII, acompañaron la evolución de la construcción del piano usándolo como herramienta de trabajo; eran además pianistas notables y proponían novedosas innovaciones en la técnica a partir de su “modo” de componer¹⁸. Por otro lado, el segundo eje se ha basado en el carácter de **pedagogos** que tuvieron los grandes pianistas de la historia. Él llama pedagogos a aquellos que además de enseñar, interpretaban, o sea, eran pianistas profesionales. Sin embargo han habido casos de desequilibrio entre las dos cualidades (pedagogo e intérprete); entonces se ha referido a aquel que fue solo intérprete, porque la actividad de intérprete presupone siempre y condiciona, además de innovar en el desenvolvimiento de la técnica. Un tercer eje, un poco más complejo, fue determinar si convenía diseñar el elencamiento de pianistas siguiendo las ramas genealógicas que recorren en cada línea un

largo espacio de tiempo o si, por el contrario, convenía espaciar las cadenas de maestros-estudiantes-maestros, tratando de iluminar las influencias recíprocas entre las diversas escuelas. Rattalino adopta un criterio de oportunidad, por lo tanto opinable, escogiendo la primera solución con dos excepciones: Beethoven y Liszt, lo cual permite no perder de vista la evolución histórica del arte pianístico.

Las Tablas de Rattalino se convierten así en una útil herramienta para comprender la evolución de la interpretación pianística pero con un valor limitado. De hecho, pocos pianistas se formaron con un solo maestro; muchas veces, el futuro concertista completaba su formación asistiendo a distintos cursos de perfeccionamiento luego de su graduación.

Además de los concertistas, aparecen algunos compositores que no eran pianistas, pero que escribieron obras importantes para piano y algunos directores de orquesta que también desarrollaron o desarrollan la actividad pianística.¹⁹

La derivación de las escuelas pianísticas en Argentina

A los efectos de nuestro trabajo, hemos extraído tres nombres incluidos en las tablas de Rattalino: el compositor y pianista Ernesto Drangosch y los pedagogos Jorge de Lalewicz y Vincenzo Scaramuzza. Los tres conciernen a la formación de una posible escuela pianística argentina.

Anteriormente a la aparición de Lalewicz y Scaramuzza, enseñaban en Buenos Aires Ernesto Drangosch²⁰, Luigi Romaniello (maestros de Luis Gianneo) y Alberto Williams²¹, quien había creado su propio conservatorio²². Allí estudiaba Alberto Ginastera; en Santa Fe Esperanza Lothringer²³ tenía su propio Conservatorio donde estudió Carlos Guastavino. Juan José Castro se perfeccionaba en París.

Vale decir entonces que aún antes de la aparición de Lalewicz y Scaramuzza, entre la década del 30 y la del 40, ya existían en Argentina representantes de las corrientes alemana e italiana con su derivación francesa, encarna-

dos en las figuras de Drangosch y Lothringer por un lado y Romaniello por el otro.

En síntesis, hemos tomado como base para nuestro trabajo sobre las escuelas pianísticas argentinas el libro de Rattalino por dos razones fundamentales: nos parece adecuado su esquema de tablas genealógico-pianísticas para proseguir indagando lo que ocurrió en Argentina y porque en él aparecen nombres que representan parte de nuestro patrimonio pianístico y que ratifican el innegable enraizamiento de nuestra música académica con los orígenes europeos de la misma. Las tablas genealógico-pianísticas de Rattalino, tal como aparecen en su libro, clarifican el rumbo que seguirán nuestros estudios en esta materia.

Como dijéramos anteriormente, la construcción del piano está íntimamente ligada a la evolución de las escuelas pianísticas, ya que tiene que ver con los avances ocurridos en la fabricación del instrumento. En el momento que finaliza la evolución del piano como instrumento musical, las escuelas pianísticas empiezan a diluirse, la técnica se generaliza porque los estudios sobre la misma cambian su eje: de las posibilidades sonoras nuevas que ofrecían los avances técnicos del instrumento se pasó a las posibilidades sonoras que ofrece el conocimiento acabado sobre los modos de ataque que tienen que ver directamente con los conocimientos neuro-fisiológicos del cuerpo humano, involucrado íntegramente en el acto de tocar el piano.

Todo ello no hace sino ratificar lo expresado en trabajos anteriores, referidos solamente a la producción pianística de los compositores estudiados: Julián Aguirre, Juan José Castro, Luis Gianneo²⁴, Juan Carlos Paz, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, Julio Perceval y Roberto García Morillo. Ellos estudiaron el piano- salvo el caso de Julio Perceval que era organista- por lo menos en sus comienzos y algunos tuvieron una destacada actuación como pianistas, tal es el caso de Julián Aguirre y Carlos Guastavino, quienes brillaban como concertistas ejecutando en conciertos sus propias obras como lo hacían Rachmaninoff y Prokofiev, entre otros compositores con-

temporáneos suyos al igual que lo hicieran en el pasado, en el siglo decimonónico, Mendelsohn, Chopin, Liszt, por nombrar solo a los más conocidos.

Este grupo de compositores, que constituyen el núcleo de nuestro trabajo de investigación sobre la música argentina para piano, desarrollaron su labor a lo largo de al menos ocho décadas del SXX. Paralelamente al momento en que ellos comienzan a asentarse y proyectarse como compositores, surgen en el campo musical argentino las figuras de dos grandes pedagogos del piano: Jorge de Lalewicz y Vincenzo Scaramuzza, quienes representan la continuidad de las escuelas pianísticas construidas en Europa y cuyo perfil responde enteramente a la figura del maestro de piano, tal como la define Rattalino y como la entiende cualquiera que se acerca al piano para aprenderlo.

El pianista **Jorge de Lalewicz** nació en Polonia en 1875 y falleció en Buenos Aires en 1951. Inició sus estudios de música en su país natal. Más tarde, en Rusia, se perfeccionó junto a los maestros Nicolás Rimsky Korsakoff y Anatole Liadow. Se consagró luego a la docencia, labor que desempeñó en los conservatorios de Odessa (Ucrania), Cracovia (Polonia) y Viena (Austria). En 1921 se radicó en Buenos Aires como sucesor de la **Cátedra Superior de Piano del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico** del maestro **Ernesto Drangosch**. Dicho conservatorio, desde su fundación en 1924, adquirió un prestigio que prácticamente barrió con los conservatorios privados que existían entonces, el más prestigioso de los cuales fuera el "Conservatorio Alberto Williams" fundado por el compositor.

El plan de estudios del Conservatorio Nacional estaba calcado del homónimo del Conservatorio de París. Para ingresar se rendía un examen que requería avanzados conocimientos de técnica e interpretación. Según Jorge Fontenla²⁵, en el año 1941 se habían inscripto cerca de 300 postulantes de los cuales ingresaron solo 50.

*"El examen era terrible: todos los profesores de piano y solfeo sentados en una larga mesa evaluando. Estaba por ejemplo Jorge Lalewicz, maestro polaco que enseñó a Pía Sebastiani que vino a la Argentina con la novedad de tocar de memoria. Lalewicz también trajo la novedad del empleo del brazo en reposo, la caída del brazo, con otra sonoridad en el piano, otros conceptos. En su estudio se formaron reconocidos pianistas argentinos como Lia Cimaglia Espinosa, Pía Sebastiani, Silvia Eisenstein y Flora Nudelman, entre otros".*²⁶

Con Lalewicz ingresa a la Argentina la escuela pianística que, originada en Beethoven (1790-1827) a través de Karl Czerny y Ferdinand Ries, se transfiere a Leschetitzky y Liszt y de ellos a Lalewicz.

La **otra escuela** era la de **Vicente Scaramuzza**, quien era muy posesivo con los alumnos, se les sentaba al lado, les daba vuelta las páginas y seguía dándole indicaciones mientras tocaban en público...²⁷

Scaramuzza llegó a recibir las enseñanzas de Giuseppe Martucci, Florestano Rossomandi, Bruno Mugellini, Francisco Bajardo y Nicola D'Arienzo, quienes tuvieron a su vez la influencia de **Beniamino Cesi** (1845-1907) discípulo del célebre **Segismund Thalberg** (1812-1871)

cuya diversificada y amplia formación pianística originada en Johann N. **Hummel**, discípulo de W. A. Mozart (1750-1786), echó raíces precisamente en Nápoles donde vivió y enseñó durante un largo periodo. En cuanto a Bajardi, su formación lo vincula a **Sgambati** (1841-1914), discípulo directo de **Liszt**, al igual que **Leschetizky** (1830-1915). De modo que el joven Scaramuzza, arribado a la Argentina en 1907, acarreo las influencias de las figuras más prominentes de la escuela italiana de piano cuyas raíces se remontan a Mozart y su preferencia por los pianos vieneses se entremezcla con la fuerte influencia que más tarde ejerciera Franz Liszt en una enorme cantidad de pianistas.

Vicente Scaramuzza, nacido en Cotronei en 1885, estudió en el Conservatorio San Pietro a Maiella de Nápoles hasta diplomarse con las más altas calificaciones. Al poco tiempo obtuvo por concurso una cátedra en el mismo Conservatorio que dictó por breve tiempo, pues en 1907, emigró a Argentina radicándose en Buenos Aires donde en 1912 creó su propio Conservatorio. Dio también algunos exitosos conciertos de piano y escribió piezas musicales de diverso género, entre ellas la ópera Hamlet. Pero su pasión dominante fue la docencia, que ejerció hasta su muerte acaecida en 1968. Una Comisión Permanente de Homenaje a su Memoria promovió la institución del Premio Beca de Estudio Italia-Vicente Scaramuzza, otorgada por la Embajada de Italia y el Fondo Nacional de las Artes con el patrocinio de la cancillería.²⁸

El maestro, que no escribió su doctrina del piano, fue sin embargo reconocido como creador de su propia escuela, una evolución de la escuela italiana. Aún considerando su desinterés por volcar orgánicamente sobre papel su enseñanza, es bien sabido que dejó cantidad de anotaciones, muchas de ellas muy detalladas, sobre los márgenes de las partituras que usaban sus alumnos. ¿Cuál es el rasgo esencial que ha caracterizado a esta escuela? Sencillamente, extraer el máximo de sonoridad del instrumento cultivando una atenta actitud hacia el logro de un sonido bello para poder disponer de un margen dinámico am-

plio y contar así con las mayores posibilidades de expresividad. No es por ello un hecho raro la trascendencia de **Thalberg** cuyo pianismo, según las referencias de sus contemporáneos, poseía estas características.²⁹

Aproximadamente desde 1905 hasta 1968, Scaramuzza no dejó de formar pianistas: Enzo Callace (cuando enseñaba en Nápoles junto a Rossomandi); Francisco Amicarelli (considerado su primer discípulo en Argentina); Raúl Spivak; Luis La Via; Antonio de Raco³⁰; Roberto Locatelli; Marta Bronstein de Levin; Celia Bronstein; Florencia Raitzin; Marisa Regules; Carmen Scalcione; Roberto Castro; Elizabeth Westerkamp; Enrique Barembain³¹; Delia Sacerdote; Miguel Rajcovich; Julieta Alvarez Pizarro; Haydée Helguera; Giselda de Matthaes; Celia Giannone³²; María Rosa Oubiña; Osias Wilenski. Durante los últimos años dedicados a la enseñanza, de su clase surgieron Martha Argerich, Bruno Gelber (considerados dos de los más grandes pianistas del mundo); Alberto Portugheis, Fausto Zadra, Silvia Kersembaum y Horacio Kufert.

El único libro escrito acerca de los fundamentos pianísticos de Vicente Scaramuzza se debe a una de sus discípulas, **María Rosa Oubiña**, pedagoga musical, fundadora en la Universidad de Santa Fe, de la **Escuela de Altos Estudios Pianísticos**. El libro, de carácter estrictamente técnico, fue presentado por Ediciones Ossorio en Buenos Aires, y curiosamente no lleva fecha. Su título es: **"Enseñanzas de un gran maestro: Vicente Scaramuzza"**. Grandes pianistas como Arthur Rubinstein y Claudio Arrau visitaban la Argentina con frecuencia y alabaron su trabajo como pedagogo: En 1947, Arturo Rubinstein le dedicó una fotografía sobre la que escribió: *"Al gran maestro Vicente Scaramuzza, con mi admiración y envidia, por su magnífica labor artística"*. Claudio Arrau, luego de escuchar a Raúl Spivak³³, discípulo de Scaramuzza, comentó, lacónico: *"Una formación pianística perfecta"*. No podemos dejar de mencionar aquí a Inés Gómez Carrillo, pianista de notable talento que brilló en Europa y en EE UU, discípula y amiga de Arthur Rubinstein.³⁴

Estimamos, entonces, que en Argentina se pueden identificar hasta ahora dos grandes corrientes de la enseñanza pianística: la escuela alemana y la demoledora presencia de la escuela italiana proveniente de las enseñanzas de Thalberg en San Pietro a Maiella, verdadero foco de la evolución de la técnica e interpretación pianística, donde se combinaron la presencia de Mozart, a través de Hummel, con la posterior influencia de Franz Liszt: la primera representada por la modesta figura de Jorge de Lalewicz, la segunda más poderosa e influyente, la escuela italiana representada por Vincenzo Scaramuzza. Antes que ellos, Drangosch, Aguirre y Williams gravitaron suavemente en la formación pianística argentina en un momento en que todos los músicos que aquí se destacaban estudiaban más tarde o más temprano en Europa, fueran compositores o pianistas.

A modo de conclusión parcial podemos ver con claridad que las figuras pedagógicas de Lalewicz y Scaramuzza se yerguen como dos sólidos pilares que derramaron sus lecciones, su método, proyectándolas sobre legiones de músicos argentinos hasta el presente.

DORA DE MARINIS

Pianista argentina, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo. En Alemania obtuvo su Maestría en Interpretación Pianística. Es Profesora Titular de Piano y Docente Investigadora Categoría 1 en la Facultad de Artes y Diseño, destacándose su labor como formadora de relevantes pianistas e investigadores. A través de una dilatada carrera artística, Dora de Marinis se ha dedicado tanto a los conciertos como solista y de música de cámara como a la labor pedagógica. Su permanente inquietud por desarrollar una identidad propia de su lugar de origen, la ha llevado a incluir, en su vasto repertorio, música de compositores argentinos, estrenando obras de algunos de ellos y difundirlas no sólo en el país sino también en el extranjero. Compositores argentinos y chilenos han escrito obras especialmente para ella. Ha grabado diecisiete CDS con música argentina para piano, música de cámara y Conciertos para piano y orquesta. Es autora de libros y artículos sobre la música argentina para piano. En 2006 fue designada miembro delegada por Mendoza por la Academia Nacional de Bellas Artes. En 2009 obtuvo los premios "Konex" por su destacada labor pedagógica y "Raíces" por su trayectoria artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ach, K. P. E. (1753) *Versuch ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen* (ensayo sobre la verdadera forma de tocar el piano), Berlín.¹
- Casella, Alfredo. (1937) *Il pianoforte*, Milán-Roma.
- Clementi, Muzio. (1817 y 1819-20) *Gradus ad parnassum o el Arte de tocar el Piano* (ensayo sobre la serie de ejercicios en estilo severo y libre, 3 cuadernos, London y Leipzig).
- Cramer, John. B. (1804,1810) *Études pour le Piano-forte en 42 exercices dans les différents tons* (estudios para piano en 42 ejercicios en las diferentes tonalidades), dos volúmenes. 1815 *Grosse Pianoforteschule* (gran escuela de piano): en cinco partes, Offenbach.
- Czerny, Karl *Schule der Geläufigkeit op. 299* (Escuela de la velocidad op. 299), Diabelli, Viena.
- *40 tägliche Studien op. 337* (40 estudios diarios op. 337), Haslinger, Viena.
 - *Die Schule des Virtuosen op. 365* (la escuela de los virtuosos op. 365), Haslinger, Viena.
 - *Die Kunst der Fingerfertigkeit, op 740* (El arte de la formación de los dedos op.740), Mechetti, Viena.
 - *Grosse Pianoforteschule op. 500* (gran escuela de piano), Diabelli, Viena.

HANON, C.L. *Der Klaviervirtuose* (El virtuoso del piano), Junne, Leipzig.

Matthay, Tobias: (1932) *The Visible and Invisible in Piano Technique* (Lo visible y lo invisible en la técnica del piano), Humphrey Milford, London.

Ortmann, Otto (1929) *The physiological mechanics of Piano Technique* (La fisiología mecánica de la técnica del piano), London y New York.

Pischna, J. Ejercicios progresivos, Heugel, Paris.

Obras citadas

Casares, Rodicio (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* – Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas, 1999 – ISBN 84-922195-1-3, págs.251-256.

Chiantore, Luca: (2001) *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technic*. Alianza Música.

Caamaño, Roberto (1978) *Apuntes para la formación del pianista profesional*, Buenos Aires: Secretaría General del Departamento de Asuntos Culturales, OEA.

De Marinis, Dora et al (2006) *“Los Conciertos para Piano y orquesta de compositores argentinos*, en Revista Huellas V Edición de la Facultad de Artes y Diseño, Uncuyo.

(2002) *“Ostinato, an unconventional artistic and pedagogical experience for the training of professional musicians”*, ISME, Comisión on the Education of the professional musician, Stavanger, Noruega.

(1999) *“La música para Piano de los compositores argentinos: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino y Juan José Castro”*, Informe Final, inédito. 1992 *“Reestructuración de las cátedras de Teclado”*, 1992, inédito Facultad de artes y Diseño, Uncuyo.

Fernández Retamar, Roberto (2004) *“Todo Calibán”*, Buenos Aires - Ed. Clacso.

Grove. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Edited by Stanley Sadie – Macmillan Publishers Limited, London 1980 – ISBN 1-56159-174-2.

Oubiña, María Rosa *“Enseñanzas de un gran maestro: Vicente Scaramuzza”*. Ediciones Ossorio en Buenos Aires. Sin fecha de publicación.

Rattalino, Piero (1982) *“Le grande scuoli Pianistiche”*. Ricordi

Varios autores: Enciclopedia Visual de la Argentina. Buenos Aires, Clarín, 2002.

“A partir de Calabria” de Irene B.María y Jorge Abásolo. Nota a la edición web del libro “A partir de Calabria”. Abril de 1998.²

NOTAS

1 Término utilizado por la Dra. Castillo en su Ponencia sobre el rol del Intérprete como co-creador de la Universidad de Zacatecas, México, en el Congreso “Cima y Sima”, en 2007, en La Habana, Cuba.

2 Nos referimos a ello en nuestra conferencia “El Mascarón de Proa” dictada en la apertura de las Segundas Jornadas de Investigación sobre Interpretación de Música Latinoamericana. El concepto ha sido tomado de la lectura de “Todo Calibán” de Fernández Retamar.

3 Ver Informes Finales presentados y aprobados en 1996 y 1998, respectivamente ante la secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo. Un ejemplar de cada uno de ellos podrá encontrarse en la Biblioteca de la F.A.D. U.N.Cuyo.

4 Existe una grabación comercial en CD en la que Carlos Guastavino interpreta sus “Diez cantilenas Argentinas”. De acuerdo al LP original al que tuvimos acceso, la grabación es anterior a la publicación de sus Cantilenas por la editorial Ricordi, además de no figurar el nombre del intérprete ni en la tapa ni en la contratapa. Una copia del LP original se encuentra en la biblioteca de la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño.

5 A Luis Gianneo le debemos la creación de las dos primeras Orquestas Juveniles argentinas.

6 Véanse, entre otras, la publicación de Esteban Buch, “Bomarzo affaire”; o las tesis dedicadas a sus sonatas especialmente aparecidas sobre todo en USA y en Brasil.

7 Julián Aguirre fue un destacado pianista. Sus obras para piano era siempre ejecutadas por él en los salones porteños de la época.

8 Sobre Julio Perceval ha trabajado exhaustivamente la Mgter. Ana María Olivencia de Lacourt, cuya tesis de maestría versó sobre la vida y la obra de este compositor creador además de la Escuela Superior de Música.

9 Informe Final de 2002 dedicado a la obra para piano de los compositores Julián Aguirre, Juan Carlos Paz, Julio Perceval y Roberto García Morillo, trabajo inédito obrante en la Biblioteca de la F.A.D. UNCuyo.

10 Además del correspondiente Informe Final se publicó un artículo en la Revista de Investigación Huellas N° 5.

11 Interpretados y/o grabados por Elena Dabul, Fernando Viani, Evelia Sabatini y Dora De Marinis.

12 Piano solista, oboe, dos cornos, trompeta y fagot conforman el orgánico de esta obra.

- 13 Ver Luca Chiantore, 2007, "Historia de la Técnica pianística", Madrid, Alianza Editorial.
- 14 Especialmente los conciertos del Grupo Renovación. Para ampliar sobre este grupo ver Sacarabino, Guillermo "El grupo Renovación", Instituto de Musicología, 1999.
- 15 Rattalino, Piero, Ricordi, 1983, "Le grandi Scuole Pianistiche."
- 16 La definición de "escuela" dada por el diccionario de María Moliner dice: Conocimientos teóricos o prácticos de alguna cosa adquiridos ejercitándose y con la dirección del mismo maestro o profesor. También define como escuela al método o sistema de enseñanza de un profesor o maestro.
- 17 op.cit. (pp).
- 18 Las "escuelas" parten de Wolfgang Amadeus Mozart, Muzio Clementi y Ludwig van Beethoven. Para mayores detalles ver el cap. p. 611 del libro de Rattalino.
- 19 El libro original está en idioma italiano. Las traducciones son propias.
- 20 Ernesto Drangosch aparece mencionado en las tablas de Rattalino como proveniente de la escuela de Liszt a través de su discípulo Conrad Ansoerge (1862-1930).
- 21 Alberto Williams completó su formación pianística en el Conservatorio de París al igual que Juan José Castro.
- 22 En los comienzos del Conservatorio, Julián Aguirre enseñaba junto a Alberto Williams.
- 23 Esperanza Lothringer egresada del "Conservatorio Santafesino" viajó a Alemania al igual que Drangosch formándose con Reisenauer en piano y Gustav Mahler en composición.
- 24 De Marinis, Dora: "Luis Gianneo, su obra para Piano", en Revista Huellas Nº 1.
- 25 Entrevista realizada por el Mgter. Fernando Lerman al pianista, compositor y director de orquesta Jorge Fontenla.
- 26 También pasó por sus manos Roberto Caamaño, compositor, pianista y pedagogo quién formó a más de una generación de buenos pianistas argentinos entre las décadas del 60 al 90. Caamaño (1923-1993) había estudiado antes con Amelia Coq de Weingand pedagoga chilena, condiscípula de Claudio Arrau y alumna de la célebre Rosita Renard.
- 27 Entrevista a Jorge Fontenla por Fernando Lerman.
- 28 Se otorgaba por Concurso a través del Fondo Nacional de Las Artes durante la década del 70.
- 29 Chiantore, Luca, 2007: Historia de la Técnica Pianística, Alianza Música, pp 286 y 287.
- 30 Luis La Via y Antonio de Raco fueron contratados por Julio Perceval, fundador de la actual Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño junto a Francisco Amicarelli, como los primeros maestros de piano de la institución hecho que permite concluir que en Mendoza se insertó una rama de la escuela de V. Scaramuzza.
- 31 Padre y maestro de Daniel Barenboim.
- 32 Recordada por la ejecución del Concierto para piano y orquesta de su padre, el compositor Luis Gianneo.
- 33 Alberto Ginastera dedicó sus "12 Preludios Americanos" de 1944 a Raúl Spivak, quien, junto a Hugo Balzo y Francisco Amicarelli (también discípulo de Scaramuzza) eran los pianistas más destacados de esa época.
- 34 Datos obtenidos en una entrevista realizada a la pianista por Ana María Mondolo en noviembre de 2008.
- 35 El proyecto cuenta con una traducción al inglés.

*Gastón Talamón's
journalistic discourse
referred to the 'Argentinian
musical nationalism'
Two articles published in
'Tárrega' review*

We explain the receptive mechanisms that contributed maintaining the nationalistic notions and the cultural identification processes through music, with the analysis of two articles by the critic and musicographer Gastón Talamón, published in 1926 in Tárrega. Those articles were entitled "Three new musical nationalities" and "The anti-argentinism." Gastón Talamón is considered to be one of the main characters figure between those who supported theoretically the so called 'Argentinian musical nationalism'.

We use a methodology concerning discursive analysis tools and the theoretical framework that inter-crosses reception theory notions with mediation theory. We try to collaborate to Argentinian musical history with a clear emphasis on socio-cultural aspects.

Silvina Luz Mansilla

El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino

Dos escritos publicados en la revista 'Tárrega'

Se explican los mecanismos receptivos que contribuyeron a mantener el ideario nacionalista y los procesos de identificación cultural, a través de la música, mediante el análisis de dos escritos del musicógrafo y crítico Gastón Talamón, publicados en 1926 en la revista *Tárrega*. Figura principal entre los teóricos del denominado 'nacionalismo musical argentino', los artículos se titulan "Tres nuevas nacionalidades musicales" y "El anti-argentinismo". La metodología utilizada apela a herramientas del análisis discursivo y el marco teórico entrecruza nociones de teoría de la recepción y teoría de la mediación, en línea con una historia socio-cultural de la música argentina.

Introducción¹

La llamada música culta argentina de la primera mitad del siglo XX es un objeto de estudio atrayente que presenta períodos identificables como 'culminantes'. Uno de ellos es la tercera década, en la cual, al tiempo que se da una continuación del fervor nacionalista acarreado desde la década 'de los Centenarios', se van perfilando también algunas líneas modernistas. Se prepara así, en el terreno musical, el primer quiebre entre tradición y modernidad ocurrido en 1929, al formarse el Grupo Renovación.

En este trabajo se analizan dos escritos publicados hacia mediados de la década del 20, época de la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear. Se trata de dos artículos del musicógrafo Gastón Talamón (1883-1956) que aparecieron en la revista porteña *Tárrega*, entonces dirigida por Carlos Vega, titulados "Tres nuevas nacionalidades musicales" y "El anti-argentinitismo" y se dieron a conocer en los meses de marzo y mayo de 1926. Una tercera nota, referida a Talamón mismo fue publicada dos números después, en julio del mismo año y, aunque no lleva firma se supone que fue escrita por el director de la revista, Carlos Vega.²

La metodología empleada apela a algunas herramientas de análisis discursivo. Resalto la manera en que Talamón contribuyó a sostener los procesos de identificación cultural producidos en torno al repertorio deudor de elementos del folclore argentino, analizando cómo sus opiniones intentaban mediar en los procesos de recepción, con el objeto de intervenir en la preeminencia del repertorio nacionalista. Asimismo, con una herramienta teórica que entrecruza nociones de teoría de la recepción y de teoría de la mediación³ se intenta colaborar con una historia de la música argentina con claro énfasis en los aspectos socio-culturales.

Gastón Talamón fue una de las figuras principales que, desde la crítica y la musicografía, alentó teóricamente al movimiento estético denominado 'nacionalismo musical argentino'. Pero no fue el único. También avalaron fuertemente esta tendencia estética, Ernesto de la Guardia desde *La Nación*, Carlos López Buchardo desde la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Alberto Williams desde *La Quena* y Julián Aguirre desde la revista *El Hogar*,⁴ entre otros.

El alcance que cada uno de estos medios periodísticos tuvo, difiere bastante. Algunos son diarios de gran tirada y otras revistas especializadas para una minoría. La afirmación respecto del rol principal que a Talamón le cupo en su labor de teórico del nacionalismo se basa en esta primera observación: el alcance grande de las publicaciones y los dilatados períodos en los cuales colaboró. Se toman como datos principales, sus contribuciones para el diario *La Prensa*, por más de treinta años (desde 1922 hasta su muerte)⁵ y también su participación en la revista *Nosotros*, una revista cultural de frecuencia mensual, entre 1914 y 1935.⁶

Talamón, además, fundó dos revistas: en 1920, *Música de América* y en 1935, *Indoamérica*.⁷ Había comenzado a ejercer la crítica, siendo casi un adolescente, en los diarios *El Comercio* y *La República*,⁸ y colaboró después en el diario *La Época*, en *La Revista de Música*, en *Ars*, en *Azul*, en *Lyra* y en *Nueva Era*.⁹

En publicaciones extranjeras, se han documentado en esta década, al menos una nota de Talamón en *La Revue Musicale* de París, en 1922.¹⁰ Ocasionalmente, escribió también en *Buenos Aires Musical*, en *El momento musical* y en la *Revista de SADAIC*.¹¹

Presentación de Talamón en *Tárrega*

Con palabras de elocuente tono de validación se presentan ante la comunidad guitarrística, muy brevemente, los artículos que estudiaré en las secciones siguientes. Aunque enseguida se reconoce que:

"[...] Los principios nacionalistas están sufriendo actualmente la prueba de una enérgica revisión crítica que acrecienta el interés de los artículos de Talamón. Pertenecen sus páginas a las de divulgación y polémica que desde hace no menos de quince años viene escribiendo este incisivo y tenaz teórico de la causa nacionalista".¹²

La toma de posición de la revista es, como puede notarse, claramente a favor del articulista. Sin embargo, es probable que se advirtiera *a posteriori* la falta de detalle sobre su breve presentación 'en sociedad', hecho que se subsana publicando, dos meses después de los artículos estudiados, una suerte de semblanza de Talamón, fruto de la escritura de Carlos Vega.

Por ese artículo se sabe que Talamón se educó en Buenos Aires, aunque vivió después en Córdoba, donde habría aprendido a tocar la guitarra "de los cantores campesinos." También, que vivió en París y que por eso la alianza franco-rusa le hizo admirar el arte ruso. Que era muy amigo de Alberto Williams y compañero de trabajo de Pascual de Rogatis; y que había sido co-fundador de La Peña, una entidad que nucleaba a artistas en pos de "un gran movimiento conjunto hacia la emancipación espiritual de América".¹³

No es llamativo que en ese artículo se utilice el término 'americanismo' como sinónimo de 'nacionalismo', provocando casi un deslizamiento de sentidos. La idea de 'continentalidad' refiriendo a un pasado remoto, queda

evidente cuando se expresa que "una larga infancia en La Pampa dio [a Talamón] la *conciencia territorial de América*." En tanto, la idea de 'nación' subyace en la comparación que realiza al mencionar que el padre de Talamón, al parecer un pianista, le hizo conocer a Chopin, el músico, según Vega, "tenazmente enamorado de las canciones nativas" y que vio en ellas "el símbolo de la *nacionalidad* destrozada".¹⁴

Hay en esta dualidad (que hoy resultaría algo paradójal) una raíz romántica. Como bien lo ha estudiado Isaiah Berlin, hubo en el seno de este movimiento una tendencia primitivista que, derivada de una corriente aparecida a comienzos del siglo XVIII en la literatura inglesa, celebraba al hombre en su estado natural.¹⁵ Representado aquí en la "América indígena" y las canciones "nativas" adoradas por Chopin, ese hombre no corrompido por la instrucción, que posee imaginariamente un "corazón" y una suerte de "estado de pureza" típicamente románticos.

Resulta curioso, por otra parte, analizar cómo se piensan en aquel escrito los primeros intentos del nacionalismo musical argentino. Luego de comentar que hasta fines del siglo XIX, "los artistas crearon exclusivamente a la manera de todos los extranjeros en boga, se reconoce que Hargreaves primero y después Williams y Aguirre fueron quienes "iniciaron, en música, el movimiento *americanista*".¹⁶

La perspectiva del artículo ratifica las ideas de Talamón cuando, con la contundencia de escritura que ya caracterizaba a Vega, se lee que el proyecto 'americanista' es un "noble" y lento "programa de acción" que requirió de un crítico "culto y valiente", una causa común, con el "reducido grupo de músicos americanistas." En un momento se lo nombra además, como "el musicólogo americanista," manifestando que también se interesó por los motivos decorativos de los calchaquíes, realizando algunas estilizaciones de los mismos.

Las "tres nuevas nacionalidades"

En el primer artículo Talamón realiza un análisis de tres nacionalismos musicales por entonces recientes, con el objeto de brindar un

resumen de los fundamentos teórico-filosóficos de esa tendencia estética y luego una reflexión 'situada' que lleve a hacer visible, para el lector, la necesidad de aplicar, también en la Argentina, lo que sucede en esos tres lugares.

A la manera de un verdadero musicógrafo, Talamón explica que "un gran filósofo" (que no sabemos quién es, pero que bien podría ser Johann Gottfried Herder en su *Filosofía de la Historia*, de 1774) ha dicho que "el arte es tanto más universal y más humano, cuanto más arraigado esté en un rincón del planeta y más hondo surja del alma de un pueblo." En ese mismo párrafo, sienta también las ideas centrales de lo que es para él, el artista nacionalista, al cual atribuye, además, la condición de representante del colectivo cuando dice:

"[...] para ser humano en el arte, con sinceridad de acento, fidelidad emocional y originalidad de expresión, es necesario traducir, sin intervención de influencias ajenas, los impulsos de la propia sensibilidad y las concepciones de la propia mentalidad, ambas formadas en el ambiente en que se vive, ambas, en el verdadero artista, síntesis de la sensibilidad y de la *mentalidad colectiva*".¹⁷

En materia de tendencias estéticas, quizás como reacción al progresivo ingreso del neoclasicismo musical en nuestras latitudes, Talamón visualizaba al clasicismo de manera completamente negativa. Lo definía como un "lamentable engendro de una universal imitación de la estética helena que, sostenido por la aristocracia y la educación cerebral de gabinete, se derrumbó ante el empuje democrático surgido a raíz de la revolución francesa". Su manera de analizar el surgimiento del movimiento romántico resulta por tanto, de una franca contradicción con el movimiento anterior. Para él, el "*cancionerismo, folklorismo o nacionalismo*" (los tres términos le eran indistintos) habían significado "la democratización," "el abandono de las formas escolásticas neo-helénicas" y, entre otros asuntos, "un feudo retorno a la naturaleza, inspiradora de todo arte viviente y humano."¹⁸

La descripción general del nacionalismo musical va matizada siempre con adjetivaciones y alusiones que refieren a la naturaleza, desde esa típica perspectiva de raíz rousseauiana a la que tuvo tanto afecto el romanticismo, cuando por ejemplo escribe:

"¡Cuán nobles, sublimes y humanas son esas obras surgidas de la naturaleza que conservan, a pesar de su sólida construcción, el colorido de los paisajes nativos y el aroma de las flores silvestres!"¹⁹

Talamón dedicó varias páginas a demostrar profusamente su erudición acerca de los repertorios poco conocidos en el medio local de ese entonces. Realizó una revisión de las "tres nacionalidades musicales", planteadas en el título de su entrega, que eran: Georgia, Armenia y Letonia. Su argumentación giró en torno a ejemplificar cómo estas "naciones", entonces recientes, diezmadas por innumerables calamidades, guerras y esclavitud, han logrado una cultura propia, representativa de sus idiosincrasias en el aspecto musical.²⁰ Luego de esas páginas, aparece una suerte de conclusión-moraleja, en la cual habló críticamente del terreno local, invitando a que en el ámbito argentino se obre de manera similar a los tres casos expuestos.

Sobre Georgia, basándose en un estudio del crítico Vladimir Zederbaum, destacó la existencia de un cancionero propio, aunque no pudo evitar explicar que se aproximaba a la canción popular rusa. Mencionó como relevante la producción de Dimitri Araktchieff, quien a partir del estudio de la música de su pueblo, "realizó su propia obra" y también la de Zakharias Palieff, autor de una ópera inspirada en una leyenda de esa región. Ambos músicos, según Talamón, son los que "con mayor eficacia han contribuido a despertar la conciencia musical georgiana, vale decir, el *alma nacional*".²¹

Respecto de Armenia, refiere el crítico que "en plena tiranía turca [...] los artistas [fueron] impresionados por el cancionero popular", que traduce los padecimientos sufridos pero "llenos de suave aroma". El representante musical destacado allí fue el padre Komitas, un monje

cantor interesado principalmente en producir obras corales, aunque, reconoció Talamón, con notable influencia del impresionismo francés en su obra. La música nacionalista armenia es vista como una "rehabilitación espiritual después de las vejaciones sufridas durante la tiranía turca."²²

En cuanto a Letonia, Talamón menciona que se ha independizado de Alemania y Rusia tras ocho siglos de dominación y que tiene un arte casi exclusivamente coral. Destaca cómo el pueblo mantuvo su repertorio vocal a pesar de las contrariedades y hasta brinda estadísticas del abultado número de asociaciones corales con que cuenta en relación al número de habitantes. Subraya la existencia de un teatro de ópera subvencionado por el estado, en el cual se da cabida a obras líricas y sinfónicas de autores locales.

Los párrafos finales del artículo estaban dedicados al contexto local. Propuso adquirir enseñanzas de los ejemplos mostrados, a partir de dar relieve a la precariedad institucional que caracterizaba a los tres territorios estudiados. Terminó, con tono airado, señalando las flaquezas del teatro Colón y la falta de óperas de autores nacionales; la inexistencia de asociaciones corales; la carencia de escuelas superiores de música y de organismos sinfónicos en todas las localidades argentinas y el abandono de emprendimientos científicos oficiales, dedicados al estudio del cancionero folclórico. Pesimista, finalizó de esta manera:

"Así es nuestra tierra. Tierra de riqueza insolente, que ni se justifica con las instituciones que costean los millonarios yankees, tierra de incultura pedantesca ante la cual se estrellan todas las ideas y todos los entusiasmos."²³

"El anti-argentinitismo"

El segundo artículo que se comenta apretadamente aquí es, ya desde su título, altamente cáustico.

Contiene reiteradas menciones anti-norteamericanas, con rasgos xenófobos, proponiendo un nacionalismo, casi al límite, de una suerte de paranoia cultural:

"La guerra y sus horrores han causado la ruina de muchas naciones europeas; pero, Alemania no ha perdido a Ricardo Strauss, ni Francia a Maurice Ravel, ni Italia a Hildebrando Pizzetti; en cambio, con una crisis financiera, desaparecerían de Estados Unidos los directores de fama mundial, las orquestas sinfónicas, las grandes compañías líricas, todo lo que tan puerilmente enorgullece al burgués yankee, el que se quedaría con sus banjos y sus murgas de negros."²⁴

En forma similar al artículo anterior, Talamón arribó a su argumentación final, luego de la muestra de alguna cita que consideró 'de autoridad.' En este caso, recurrió a un crítico norteamericano, Edward Burlingame Hill, quien al parecer, realizó una fuerte autocrítica sobre lo que acontecía en su país en materia musical. Citando unos pasajes del crítico donde arremetía contra el virtuosismo hueco, el repertorio trillado y los aspectos 'comerciales' de la organización de conciertos, Talamón rescató una frase que era funcional a sus ideas: "*ir hacia una unidad moral más bien que hacia una perfección material*".²⁵

Talamón criticó en este escrito a quienes no estimulan a los jóvenes valores. Consideró que la visita de numerosos artistas extranjeros no enriquecía siempre el ambiente local y puso énfasis en la defensa de los intérpretes locales, no tanto en la de los compositores.

Conclusiones

Los dos escritos recorridos rápidamente en este breve artículo muestran cómo Gastón Talamón intentó incidir, con sus intervenciones en la prensa periódica, en el campo musical local. Su tipo de escritura es deudor del ensayo, género altamente interpretativo, que lejos de necesitar comprobación o verificación científica, se basa en la opinión personal de alguien cuya autoridad intelectual está consensuada por un grupo social determinado.

El no registro de la necesidad de mencionar las fuentes lo sitúa en el rol de un musicógrafo y el recurso a casos por completo alejados geográficamente para aplicarlos a lo que quie-

re explicar, resultan maniobras efectivas en su modalidad discursiva. Americanismo, nacionalismo, son términos que utiliza con ambigüedad en estos escritos, resultando funcionales a sus opiniones sobre el medio local, que seguramente tenían destinatarios concretos. Raza, tierra y nación son palabras muy recurrentes, empleadas en línea con su discurso nacionalista de raíz romántica. He querido aproximarme a estos escritos con ideas expresadas desde una postura 'aséptica', casi en el campo de la 'teoría' y sin mención concreta de nombres, obras e instituciones locales, con el objeto de poder en el futuro contrastarlas con otros escritos críticos producidos por el mismo Talamón ante situaciones concretas del medio musical porteño.

Dilucidar los procesos receptivos que contribuyeron a mantener el ideario nacionalista durante la primera mitad del siglo XX en los procesos de identificación cultural a través de la música, es uno de mis actuales objetivos de investigación. Colaborar en el examen de la teoría del nacionalismo que se arraigó después en buena parte de la historiografía musical de la segunda mitad del siglo XX, intenta ser mi pequeño aporte reflexivo al marco de las actuales recordaciones del Bicentenario de Argentina.

SILVINA LUZ MANSILLA

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora Superior en Musicología por la Universidad Católica Argentina. Profesora Nacional de Música, especialidad piano, graduada del Conservatorio Nacional de Música. Docente en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Tutora del proyecto "La música en la prensa periódica argentina". Actualmente dirige tesis de posgrado, becarios e investigadores en la UBA y en la UNCU. Ha publicado trabajos en revistas con referato nacionales e internacionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2006) *Atlas geográfico universal*. Barcelona: Océano [En acuerdo con la cartografía oficial de la República Argentina establecida por el Poder Ejecutivo Nacional a través del Instituto Geográfico Militar, de acuerdo con el artículo 16 de la Ley N° 22.963, aprobada el 17-10-2005].
- Arizaga, R. (1971) *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: FNA.
- Berlin, I. (2000) *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Dahlhaus, C. (1980). "Nationalism and Music", en *Between Romanticism and Modernism. Four Studies on 19th Century Music*. California: University of California Press, pp. 79-101.
- Donozo, L. (2006) *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Donozo, L. (2009) *Guía de revistas musicales de Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- García Muñoz, C. (2002) "Talamón, Gastón", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, p. 122.
- García Muñoz, C. / Ruiz, I. (2002) "Vega, Carlos," en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, pp. 776-779.
- Gellner, E. (1994) *Naciones y nacionalismo*. 2ª ed. argentina. Madrid-Buenos Aires: Alianza.
- Hennion, A. (2002) *La pasión musical*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Iser, W. (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- Jauss, H.-R. (1982) *Towards an Aesthetic of Reception*, Brighton: Harvester Press.

Llano, M. del C. (2003) "La revista *Nosotros* y su mirada sobre nuestra América a principios del siglo XX", *II Congreso Interamericano de Estudios Latinoamericanos*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Mansilla, S. L. (2006) "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones", Leiva, A. D. (ed.), *Los días de Marcelo T de Alvear*. San Isidro (Buenos Aires): Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, Tomo 1, pp. 313-344.

Mansilla, S. L. (2007) "Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical," en *Per Musi. Revista académica de música*, n° 16. Belo Horizonte (Brasil): Universidad Federal de Minas Gerais, pp. 42-53.

Mansilla, S. L. (2008) "La recepción crítica del 'nacionalismo musical argentino' en la columna de *El Hogar* escrita por Julián Aguirre", *Actas de las VIII Jornadas 'Estudios e Investigaciones'*. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Teoría e Historia del Arte "Julio Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Mayer Serra, O. (1947) *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, vol. 2.

Samson, J. "Reception", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. New York-London: Macmillan.

Zenck, M. (1989) "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale", en Borio, G. / Garda, M. (eds.), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT, pp. 96-116.

Fuentes primarias

Talamón, Gastón. "Tres nuevas nacionalidades musicales", *Tárrega. Revista musical ilustrada*, año III, n° 20, marzo de 1926, 14-19.

Talamón, Gastón. "El anti-argentinismo", *Tárrega. Revista musical ilustrada*, año III, n° 22, mayo de 1926, 17-19.

[Vega, Carlos]. "Gastón Talamón," *Tárrega. Revista mensual de música*, año III, n° 24, julio de 1926, s/p.

NOTAS

¹ El presente trabajo constituye el fragmento de una investigación de mayor extensión realizada para el proyecto F-831 denominado "La música en la prensa periódica argentina" subsidiado, dentro de la programación 2006-2009, por la Universidad de Buenos Aires. Desde mediados de 2007, dicho proyecto está bajo la tutela de esta autora. Se agradece a Leandro Donozo y Vera Wolkowicz por su lectura crítica. Una primera versión de este escrito fue presentada en las *Segundas Jornadas Internacionales de Música Latinoamericana*, organizadas por la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX de la UNCU, en marzo de 2009.

² Recuérdese que Vega se había radicado ese año 1926 en la ciudad de Buenos Aires, procedente de su ciudad natal, Cañuelas. A su inicial inserción en el mundo de la guitarra, a través de sus estudios instrumentales con Domingo Prat y la dirección de *Tárrega*, siguió su inmediata (ese mismo año) incorporación como adscripto al Museo de Historia Natural "Bernardino Rivadavia", donde comenzó a trabajar en el área de la antropología con José Imbelloni. Véase García Muñoz, C. y Ruiz, I. (2002), p. 776.

³ En este entrecruce teórico figuran las siguientes obras de referencia: Hennion, A. (2002); Iser, W. (1987); Jauss, H.-R. (1982); Samson, J. (2001); Zenck, M. (1989).

⁴ La columna "La semana musical" de Aguirre está investigada en otro trabajo realizada por esta autora. Cfr. Mansilla, S. L. (2008).

⁵ Carmen García Muñoz. "Talamón, Gastón," *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Madrid: SGAE, vol. 10, 2002), p. 122.

⁶ *Ibidem*. *Nosotros* se autodefinía como una revista "de literatura, historia, arte, filosofía y ciencias sociales". Estuvo dirigida por el crítico literario y periodista Roberto Giusti. El período en que colaboró Talamón corresponde mayoritariamente a la "primera época" de *Nosotros*, que va de 1907 a 1934. Véase Llano, M. del C. (2003), p. 4.

⁷ García Muñoz equivoca el año diciendo que *Música de América* comienza en 1919 (*ídem nota 5*), cuando en realidad comienza en 1920. Véase Donozo, L. (2009). Sobre *Indoamérica*, hasta el momento no se han encontrado otras menciones que las que brindan Rodolfo Arizaga en su *Enciclopedia de la música argentina* (1971), p. 291, y García Muñoz (*op. cit.*). La repetición del error de la fecha de inicio de *Música de América* hace pensar que García Muñoz se basó en Arizaga, aunque no lo mencionara en su bibliografía de la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

⁸ Carlos Vega. "Gastón Talamón", *Tárrega. Revista Mensual de Música*, año III, n° 24, julio de 1926, s/p.

⁹ García Muñoz (*op. cit.*) incluye *La Revista de Música, Ars, Azul y La Revista de América*. Vega cita a *La Época y Nueva Era (op. cit.)*.

¹⁰ Véase Mansilla, S. L. (2007).

¹¹ Cfr. Donozo, *op. cit.*, (2009). Talamón publicó además una *Historia de la música desde el siglo XVIII* en 1942 (Buenos Aires: Ricordi Americana) y colaboró en el tercer volumen de una *Enciclopedia de la música* publicada en México por Atlante en 1944, con un capítulo panorámico denominado "La Música argentina". Cfr. Mayer Serra, O. (1947), vol. 2, p. 948.

¹² Introducción a cargo de los editores, en Talamón, "Tres nuevas nacionalidades..." pp. 14-19.

¹³ Carlos Vega, *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem*. Este énfasis y el anterior son míos.

¹⁵ Berlin, I. (2000).

¹⁶ Vega, *op. cit.*

¹⁷ Talamón, "Tres nuevas nacionalidades..." p. 14. Énfasis propio.

¹⁸ *Ídem* nota 17.

¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

²⁰ Es sabido que su estatus político fue variando a lo largo del siglo XX. Para el momento del artículo de Talamón, Letonia había alcanzado su independencia en 1918, reconociéndola la Unión Soviética por el tratado de Riga, en 1920. Armenia y Georgia se incorporaron a la URSS –junto con Azerbaiján– en 1922, conformando las tres, la Federación de Repúblicas Socialistas Transcaucásicas. (AAVV, 2006, pp. 191, 260 y 261). Se han puesto comillas a "nación" para denotar que el término es el que emplea Talamón. Consistentemente y en línea con las ideas románticas de las cuales está imbuido, el crítico –salvo por una única excepción– no emplea el vocablo "país". Tampoco emplea la palabra "estado". Por el contrario, refiere "nación", "raza", "tierra" o "pueblo", como también "música nacional". Argumenta bien Ernest Gellner cuando dice que "el nacionalismo engendra las naciones, no a la inversa." (1994:80).

²¹ *Ídem* nota 19, p. 16. (El énfasis es mío). El "alma nacional" sería aquí el equivalente al *volksgeist* de Herder. Para él, era ese "espíritu del pueblo" el que formaba el elemento verdaderamente fundamental, creativo y estimulante, tanto en el arte como en otras actividades humanas. Véase Dahlhaus, C. (1980).

²² *Ibidem*, p. 17.

²³ *Ibidem*, p. 19.

²⁴ Talamón, "El Anti-argentinismo", p. 17.

²⁵ *Ibidem*, p. 18. El énfasis es de Talamón.

Mgter. Hernán Gabriel Vázquez

Discourse and music performance in A Cage for Sirius by Mario Lavista

In this work we offer elements for the performance of the work A Cage for Sirius. These elements come up from our particular research. The methodology used is based on the musical semiology by Jean-Jacques Nattiez and the rhythmic concepts by Leonard Meyer and Grosvenor Cooper. Our paper present the materials and processes that build the musical discourse whereby, Lavista, pay homage to John Cage.

Discurso e interpretación en *A Cage for Sirius* de Mario Lavista

La ejecución de una obra musical surge luego de horas de un ejercicio de actividades físicas y racionales por parte de los ejecutantes. En esta oportunidad se ofrece un acercamiento analítico de la obra *A Cage for Sirius (Una jaula para Sirius)* de Mario Lavista con el fin de brindar elementos para su interpretación. La metodología empleada tiene una fuerte raíz en la semiología musical, propuesta por Jean-Jacques Nattiez, más la aproximación al fenómeno rítmico de Leonard Meyer y Grosvenor Cooper. Además de presentar los materiales y procesos que conforman la obra, se analizan los elementos discursivos que el autor pone en juego para rendir homenaje al compositor fallecido John Cage.

Introducción

En este trabajo nos proponemos ofrecer elementos para la ejecución de la obra *A Cage for Sirius (Una jaula para Sirius)* (2002) para piano preparado y percusión del compositor Mario Lavista. Para lograr nuestro objetivo nos basaremos en la particular aproximación de nuestro análisis. Este último está enmarcado en una serie de conceptos teóricos que utilizamos como soporte de nuestra metodología y a los cuales abordaremos en una primera sección.

En la sección central, dedicada al análisis, partiremos de los comentarios del autor sobre la estructura de la obra e iniciamos el rastreo de los distintos materiales que se manifiestan en el discurso musical. Al exponer los materiales rítmicos plantearemos la concepción del *campo rítmico* con la que el autor trabajó, ya que de esto depende tanto la determinación de los materiales como la futura ejecución de los mismos. Luego de la exposición de los materiales estudiaremos cómo estos y otros componentes del discurso musical son afectados por diversos procesos. Por último, arribaremos a las funciones formales caracterizadas por los procesos utilizados. Por medio de estas funciones podremos apreciar las particularidades del discurso musical de la obra.¹

Marco conceptual

Redactar el análisis de una composición musical termina convirtiéndose en una nueva obra verbal paralela en la cual se suele filtrar y manipular algunos elementos esenciales del hecho musical.² Siendo conscientes de esto, decidimos explicitar el posicionamiento teórico desde el cual construimos este escrito.

Para abordar el análisis de la obra *A Cage for Sirius* inicialmente utilizamos lo que Nattiez denominó la “poética externa”.³ Es decir, que a partir de apreciaciones del compositor sobre la creación de su obra iniciamos el estudio de las estructuras inmanentes a la misma. Sin ajustarnos estrictamente a la tripartición de Jean Molino, en esta oportunidad nos abocamos por separado al momento de la creación y a la conformación interna de la obra.

Para la determinación y estudio de los materiales nos hemos basado en los aportes de Ruwet (1972), relacionados con el análisis paradigmático; y las apreciaciones de Cooper y Meyer (2000), para definir los materiales a partir de la percepción de los mismos. Es evidente que los marcos teóricos de Ruwet y Nattiez (estructuralismo) y de Cooper y Meyer (combinación de fenomenología y teoría de la comunicación) distan de estar relacionados. Sin embargo creemos que, en este caso, hemos podido conjugarlos para poder ordenar el discurso y clarificar ciertos términos. Mediante las herramientas conceptuales de dichos autores hemos podido seleccionar y caracterizar los materiales, aplicamos dos visiones simultáneas sobre un mismo hecho musical.

En los párrafos siguientes ofrecemos la acepción que damos a algunos conceptos clave, a partir de una serie de autores que abordaron el problema del ritmo.

Acento. Fenómeno por el cual, durante la percepción de sonidos, se otorga jerarquía a un ataque determinado. Por ser diversos y determinados principalmente por el contexto, las maneras principales en que se suele destacar un ataque son: el énfasis dinámico y la mayor duración del mismo. El timbre y la altura del sonido son otros de los parámetros que interviene contextualmente en la acentuación (Cf. Cooper & Meyer 2000: 18-19).

Ritmo. Podemos pensar al ritmo de una manera general como “la organización del elemento temporal en la música” (Kostka 1990: 120). Particularmente, podemos enunciar que un ritmo será la unidad constituida por el agrupamiento de uno o más ataques no acentuados alrededor de un ataque acentuado (Cooper & Meyer *op. cit.*).⁴

Métrica. El término métrica hace referencia a unidades formadas por grupos de pulsos, entendiendo ‘pulso’ como ataques de distribución regular en el tiempo. Estos grupos están determinados por algún tipo de acentuación distribuida entre los pulsos, percibida de manera regular o medianamente regular.⁵

Modulación Métrica. Este término está atribuido a Elliott Carter, también es denominado “modulación de tempo”. Podemos decir que es un método particular de cambiar exactamente el tempo de una obra musical al igualar alguna figura musical del primer tempo a una figura diferente (o porción diferente del pulso) en el segundo tempo (Cf. Kostka 1990: 135-136). Según la definición de métrica precedente, podemos entender a la modulación métrica como cambios progresivos de la unidad métrica.

La primera definición se centra en el control del autor para producir cambios de tempo, librándose de engorrosas indicaciones de metrónomo para los intérpretes. La segunda acepción, en cambio, muestra la posibilidad de producir efectos de dilatación o compresión de las unidades métricas sin pretender necesariamente un cambio de tempo.

Polimetría (superposición de metros). Definimos así a la utilización simultánea de unidades métricas de distinta duración o cantidad de pulsos.

Lavista y Cage – Sirius y Duchamp

En esta sección presentamos el plan a partir del cual Lavista elaboró su obra. Como fuente primaria tomamos aquí la presentación que el propio autor enunció como preámbulo a una ejecución de la obra.⁶ En dicha oportunidad el autor menciona dos datos relevantes: su intención de realizar un homenaje al compositor John Cage (a diez años de su muerte) y la rigurosidad con la que Lavista elaboró la estructura formal de la obra. Siendo la obra un homenaje a otro compositor, tomamos los primeros datos como una denotación y a los segundos como una connotación del homenaje a Cage.

Homenaje denotado. Enunciamos aquí los elementos más explícitos presentados en la obra. Nos referimos a elementos verbales, icónicos y aquellos presentes en la superficie musical: el título, donde se produce un juego de significados tanto en inglés como en castellano y una alusión directa a Cage (verbal);⁷ la utilización del piano preparado y la selección de un conjunto de percusión con una mayoría de instrumentos orientales. Estos elementos tienen un doble aspecto: icónico y sonoro ya que pueden representar a Cage tanto en lo sonoro como en lo relativo a la concepción estético-ideológica.⁸

Homenaje connotado. Aquí hemos seleccionado los elementos insertos dentro del discurso musical. Explícitamente Lavista indicó:

“[la obra es] muy rigurosa en su forma, Cage utilizó muchísimo en su música lo que él llamó la estructura ‘micro-macrocósmica’. Él dividía el todo en partes y la proporción de esas grandes partes era la misma de cada parte en particular: todo lo que sucede en las pequeñas frase sucede a nivel macro-estructural. Esta obra está estructurada cada 11 compases, cada 11 compases siempre pasa algo. La obra tiene 133 [sic, son 132] compases más 11 compases de coda y esos 11 compases tienen la misma estructura en pequeño que la estructura general” (Cf. Nota 6).

Lavista fue muy claro al indicar la pretensión formal de su obra. El por qué de su intención es por un lado simple y, por otro, compleja de percibir, pues forma parte del gran signo que es la obra. Efectivamente, la obra está estructurada cada 11 compases. Dicha organización temporal es la misma que Cage utilizó en su obra para piano preparado *Music for Marcel Duchamp* (1947). Al igual que esta obra, Lavista agrupó los primeros 11 compases siguiendo el esquema 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1 de subgrupos de compases.⁹ Al comparar la “estructura rítmica” de *Music for Marcel Duchamp* y la de *A Cage for Sirius* encontramos una gran similitud pero no exactamente lo mismo. Cage utilizó 11 secciones de 11 compases más dos compases de extensión. En la obra de Lavista encontramos un corrimiento de ese modelo hacia una mayor rigurosidad: 132 compases, grupos de 11 compases que producen 12 secciones y cada una contiene 132 semicorcheas (pues cada uno de los 11 compases posee 12 semicorcheas). Esta distribución temporal se relaciona directamente con un aspecto que será tratado al presentar los materiales rítmicos: la organización a partir de una pulsación mínima. Otro elemento que podemos tomar como una connotación o denotación es la utilización de una organización melódica modal y pentátona en las secciones ‘melódicas’ de la obra.

Materiales

En la obra hemos encontrado tres clases de materiales que están relacionados con los parámetros sobre los cuales fueron contruidos: ritmo, timbre y altura. Cada uno de los materiales está constituido por una preponderancia de estos parámetros. Sin llegar a constituir un nuevo grupo, hemos considerado al parámetro intensidad como partícipe de los atributos de los materiales rítmicos y tímbricos.

Timbre. Este parámetro es tal vez uno de los más interesantes y destacados si tomamos en cuenta el contexto de la música académica occidental. Seguramente en un contexto de música oriental tradicional los aspectos llamativos serán otros. En la obra, Lavista logró fusionar los distintos instrumentos: resulta complejo percibir si los sonidos provienen del conjunto de percusión o del piano preparado. Esta concepción tímbrica del orgánico, un único conjunto de percusión dividido entre dos ejecutantes, es una de las características más destacables de la obra.¹⁰ De esta ‘fusión instrumental’ hemos seleccionado tres materiales tímbricos (MT) principales.

• **MT-1**, ataques cortos en sucesión rápida y fuerte (ejemplo 1). Están producidos por los crótalos y bongoes, en el piano se encuentran en los sonidos más agudos.



Ejemplo 1.a (c. 1-perc.)

Ejemplo 1.b (c. 76 - pno.)

• **MT-2**, sonidos graves en el piano preparado (re-3 y sol-3) que asemejan la utilización de un gong grave (ejemplo 2).



Ejemplo 2 (cc. 14-15 - pno.)

• **MT-3**, sonidos de larga duración, suaves y con mucha información del espectro de armónicos. Opuesto en sus características al material MT-1, el tam-tam en la percusión y la mayoría de los acordes en el piano producen un timbre sumamente similar (ejemplo 3).



Ejemplo 3 (cc. 40-41) - pno.)

Altura. En el contexto particular de la obra, las alturas del piano están ciertamente distorsionadas y, por el desplazamiento de la preparación sobre las cuerdas, su afinación suele variar a lo largo de la obra. Por lo tanto, las alturas más estables son las de la percusión, más precisamente las del *almglocken*. Es así, que en lugar de referirnos a alturas específicas hablamos de materiales melódicos (MM) definidos por dos características principales: diseños melódicos típicos del sistema modal y el uso de escalas pentátonas o partes de dicha escala.¹¹

• **MM-1**, escala pentátona.



Ejemplo 4 (c. 25 pno. y perc.)

• **MM-2**, escala pentátona.



Ejemplo 5 (c. 46-47 - pno.)

• **MM-3**, organización modal.



Ejemplo 6 (c. 89-90 - pno.)

• **MM-4**, organización modal.



Ejemplo 7 (c. 92-93 - pno.)

Los materiales MM-3 y MM-4 son de naturaleza mixta. Además de poseer carácter melódico los valores constituyen un isorritmo.

Ritmo. La organización y distribución de los ataques se aleja de la concepción occidental basada en una pulsación regular media y una posterior división de dicha pulsación. Por el contrario, Lavista utiliza un *campo rítmico* definido por una pulsación regular mínima y sobre ésta distribuye los ataques. Esta concepción del *campo rítmico* se asemeja, por ejemplo, a la organización temporal de algunas músicas africanas.¹² Si bien la obra está escrita rigurosamente en un compás de 3/4 (3 negras por compás), los materiales rítmicos utilizados se alejan de una dependencia métrica occidental convencional. En la obra de Lavista la figuración mínima (en este caso la semicorchea) es menos veloz que en la música africana o música de concepción similar.

A partir de lo expresado anteriormente, y luego de haber realizado un análisis paradigmático completo de la obra, hemos podido detectar once materiales rítmicos (MR) que, en su mayoría, están distribuidos a lo largo de la obra y entre ambos ejecutantes. Es necesario indicar que el rasgo principal de estos materiales es la distribución entre los ataques y no necesariamente la figura con la que están representados en el siguiente gráfico.

Cuadro de Materiales rítmicos

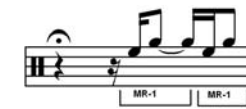
	Nº comp.		Nº comp.
MR-1:	(1) Perc.	MR-7:	(32) Pno.
MR-2:	(1) Pno.	MR-8:	(37) Perc.
MR-3:	(2) Perc.	MR-9:	(56) Pno.
MR-4:	(12) Perc.	MR-10:	(89) Pno.
MR-5:	(16) Perc.	MR-11:	(96) Perc.
MR-6:	(23) Perc.		

Para la determinación de estos materiales nos hemos concentrado en las posibles formas de percepción de los mismos. Es decir, hemos elegido el agrupamiento de ataques que, siguiendo algunas normas de Cooper y Meyer, nos parecieron más lógicos. Se han tomado los grupos de ataques sin tener en cuenta la acentuación implícita por la indicación del compás.

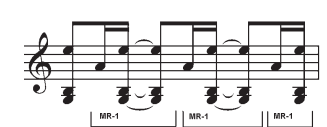
Creemos evidente que, en general, la escritura está empleada para que la acción de los ejecutantes produzca un determinado efecto sonoro que resulte asequible a los oyentes. Es así, que hemos llegado a la conclusión de que, en su mayoría, los materiales rítmicos concluyen en valores de mayor duración a los que los anteceden. Aunque el último ataque esté escrito con una figura de valor corto, este tiene mayor duración por: el uso del pedal de resonancia en el piano y la no indicación de apagar los instrumentos de percusión.¹³ A continuación ilustramos cómo algunos de los materiales rítmicos se despliegan a lo largo de la obra.

- **MR-1** (ejemplo 8), inicia la obra en la percusión y reaparece en los compases 34, 79 en los bongó y en el compás 113 hasta el final de la obra en los crócalos. En el piano, se presenta en los compases 14-15, 20-21, 52, 58 y 119 hasta el final.

Ejemplo 8.a (cc. 34 – perc.)



Ejemplo 8.b (pno., línea superior – c. 52)



- **MR-3** (ejemplo 9), es uno de los más presentes a lo largo de la obra y otorga un gran sentido de unidad a la misma. Si bien se presenta prácticamente sin cambios, se revelan interesantes las apariciones ‘ocultas’ tímbricamente en el piano durante los compases 6-7, 9, 10 y, con una ligera variación, en los compases 82-83.



Ejemplo 9 (cc. 6-7 – pno.)

Procesos

Definimos el concepto de *proceso* como una *acción* vinculante en el discurso musical.¹⁴ Por lo tanto un proceso será un *conjunto de operaciones aplicadas a los materiales que intervienen en la configuración de instancias que inciden en la percepción de la obra*. Esta concepción del proceso en la música nos permite relacionar el devenir de las operaciones aplicadas a los materiales y el poder de conformación de los procesos sobre el discurso de una obra. Los procesos encontrados inciden principalmente sobre los materiales rítmicos.

Modulaciones métricas y polimetría

A lo largo de la obra se producen en forma constante cambios de pies métricos combinados con algún tipo de polimetría. De manera menos notoria hemos encontrado modulaciones métricas. En los ejemplos siguientes mostramos algunas de las secciones más representativas de estos procesos.

Polimetría. *Flower pots*: grupos regulares de 3 semicorcheas. Piano: grupos irregulares de entre 2 a 4 semicorcheas

Ejemplo 10 (cc. 46-47 -)

Polimetría y cambio de pie métrico. Cc. 14-15: polimetría de 7 y 6 semicorcheas sobre 3 semicorcheas. Cc.16-17: cambio a 8 y 10 semicorcheas

Ejemplo 11 (cc. 14 a 17)

Modulación métrica. Piano: cc. 52-55, modulación de 4 a 2 semicorcheas.

Ejemplo 12 (cc.52-55)

Cánones rítmico/melódicos

Indicamos a continuación algunas secciones con imitaciones rítmicas las cuales, dentro del contexto de afinación que plantea la obra, pueden ser consideradas, a su vez, imitaciones melódicas.

Ejemplo 13 (cc.12-13, *Thai-gongs* y Piano)

Ejemplo 14 (cc. 26-28, *Almglocken* y Piano)

Ejemplo 15 (cc.105-107, *Flower pots* y Piano)

Reiteraciones modificadas

Es un recurso que, utilizado desde tiempos remotos por la humanidad, la cultura musical occidental centroeuropea dejó de lado por varios siglos y volvió a utilizar conscientemente en el siglo XX. Se trata de reiteraciones con la alteración de algunas de sus partes (cantidad y distancia entre los ataques, cantidad y permutación del orden de las alturas).¹⁵ Algunas de estas operaciones están presentes en la obra, principalmente la adición y permutación de elementos sobre un material previo (ejemplo 16). En algunos casos, el autor se vale de la utilización de isomelos e isorritmos y los modifica al alterar la sucesión y adición de alturas o bien las duraciones (ejemplo 17).

Ejemplo 16 (cc.68-7, *Thai-gongs*)

Ejemplo 17 (piano, a: cc. 89-92 y b: cc. 94-96)

La reiteración modificada tal vez sea uno de los procesos más aprovechados por el autor, recurso que ha garantizado unidad a la obra. Por otra parte, al tener en cuenta la percepción de la misma, este proceso crea una permanente expectación sobre el oyente y colabora en la creación de un clima más contemplativo en el momento de la ejecución en vivo.

Funciones formales y discurso musical

En este apartado pretendemos caracterizar el discurso musical a partir de la relación entre la función formal de las distintas secciones y el funcionamiento de ciertos materiales. Para tal fin utilizamos una representación gráfica de toda la obra. En la primera fila están identificadas las doce secciones de once compases cada una (según la concepción del autor), la segunda y cuarta contiene la numeración de los compases, en la tercera se indican las funciones formales (exposición, elaboración, reexposición y conclusión) y, en la quinta fila, se han colocado los materiales que inician cada sección. Indicamos solo los materiales rítmicos que, en general, se relacionan con los materiales tímbricos.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1	12	23	34	45	56	67	78	89	100	111	122
Exp.	Exp.- Elab.	Elab.	Elab.	Elab.		Elab.		Exp.- Elab.		Reexp.	Coda
1	12	23	34	45		67		89		111 -112	118
MR-1 MR-2	MR-4	MR-2 MR-6	MR-6	MR-6		MR-6	MR-2 MR-6	MR-10		MR-6 MR-1 MR-2	MR-1

Podemos ver cómo, en su mayoría, las funciones formales coinciden con las secciones de once compases. Solo se presenta una leve imbricación (entre los compases 111-112) y un corrimiento en el comienzo de la *Coda*.

En las secciones I y II se presentan los principales materiales que serán elaborados, por medio de los procesos mencionados anteriormente, en las secciones III a VIII. Hemos dividido la gran sección elaborativa (compases 23 a 110) según los procesos aplicados y los materiales utilizados. Esta sección se encuentra claramente enmarcada por el material MR-6 (MT-3): el toque de tam-tam.

Un nuevo material se presentará en la sección IX y así se constituye una sección que expone y elabora dicho material. En el compás 112 comienza una reexposición casi textual de los compases 1 a 5. La *Coda* es una de las secciones más estables en lo que respecta al material utilizado, sin embargo, su disposición temporal es irregular: el autor propone una disminución paulatina de la métrica impuesta por el ataque de los materiales. Hacia el final de la sección, esta disminución es compensada por una mayor amplitud entre los intervalos de entrada de los ataques (compases 130 a 132) que se enfatiza por el *molto rallentando* en el final.

Conclusión

La utilización de una métrica irregular a partir de una pulsación mínima regular y la gran fusión tímbrica de distintas fuentes sonoras son otras de las características más relevantes de *A Cage for Sirius*. Estos son los elementos fundamentales que los posibles ejecutantes deberían tener en cuenta y, para acceder a los mismos, será necesario un estudio profundo del balance entre los diversos timbres instrumentales y un riguroso estudio de las posibilidades de acentuación de los materiales rítmicos.

Los designados procesos de reiteración modificada otorgan al discurso de la obra un carácter no evolutivo. Se apartan del principio de "acción-efecto" característico del discurso musical clásico-romántico, el cual ha perdurado en gran parte de la música actual (de divulgación popular y académica).¹⁶ Estas propuestas de reiteración, que prácticamente nunca llegan a cumplirse, generan en el oyente una sensación de falsa realidad: el resultado de la percepción ronda permanentemente lo falaz, la percepción es permanentemente puesta en duda.

A Cage for Sirius es una obra que, de no ser por el énfasis puesto por el autor en la riqueza de timbres y texturas, podría llegar a ser tildada como un "simple minimalismo" debido al poco, similar y reiterado material básico con el cual trabaja. Sin embargo, pensamos que es una obra inteligentemente construida con la simpleza de una prolongada reflexión.

HERNÁN GABRIEL VÁZQUEZ

Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo, Licenciado en Música, especialidad Piano y Profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de Rosario, en el Postítulo para instrumentistas del Conservatorio "Julían Aguirre" de Lomas de Zamora y forma parte del seminario de posgrado "Formatos Mediáticos I y II" en la Especialización en producción de textos Críticos y de Difusión Mediática del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

BIBLIOGRAFÍA

- Cooper, G. - Meyer, L. B. (2000) *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books. Edición original: *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Etkin, M. (1983) "Apariencia y Realidad en la música del siglo XX" en CAMPS, Pompeyo et al. *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires: Ricordi.
- Giddens, A. (2001) *Las nuevas reglas del método sociológico: crítica positiva de las sociologías comprensivas*. 2ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu, trad. esp. de Salomón Mercecer. Edición original: *New Rules of Sociological Method: a Positive Critique of Interpretative Sociologies*, London: Hutchinson, 1976.
- Kostka, S. (1990) *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Kröpfl, F. y Aguilar, M. (1989) *Propuesta para una Metodología de Análisis Rítmico*. Buenos Aires: Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

List, G. (2006) "Conceptos y Métodos de Análisis" en *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Consulta online (12-03-2006):

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/fofclor/musica/am5a.html>

Nattiez, J. (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press. Edición original: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois editor, 1987.

----- (1998) "La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico" en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A. A. M. Mendoza, agosto de 1994*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Ruwet, N. (1972) *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil (Collection Poétique).

NOTAS

1 Este artículo es una reelaboración de un trabajo de la monografía presentada como evaluación del Seminario *Música de Cámara III* dictado por el compositor Mario Lavista en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo. Agradecemos a la Lic. Vera Wolkowicz y al Lic. José Ignacio Weber por la colaboración y asistencia técnica brindada.

2 Esta apreciación tiene sus fundamentos, entre otros, en la propuesta de Jean-Jacques Nattiez (1998:17-54) pero debemos la redacción de este párrafo a comentarios recibidos de la compositora Graciela Paraskevaidis (correspondencia personal con el autor del presente artículo).

3 Cf. Nattiez: 1990.

4 Según Kröppf (1989), la duración de los sonidos no tiene tanta relevancia para la determinación del ritmo como los intervalos de tiempo entre la entrada de los ataques. Las duraciones suelen funcionar en la mayoría de los casos como articulación.

5 Sobre esta definición, el ritmo y la acentuación Cf. Kostka, op. cit y Cooper & Meyer, op. cit.

6 El documento es una grabación en vivo realizada el 27 de marzo de 2004 en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

7 La obra que nos ocupa surge a partir de un encargo del dúo de piano y percusión denominado *Ensemble Sirius*, de allí el juego de palabras, entre los idiomas inglés y castellano, al que recurre Lavista para nombrar su obra (Cage = jaula).

8 Es indudable que el piano preparado y la figura de John Cage se han convertido en un signo (como signifiante y significado respectivamente) durante el siglo XX. Asimismo el gusto y alusiones hacia lo oriental (y específicamente la cultura China) han estado presentes a lo largo de las obras y vida de John Cage. Algunos de estos temas están planteados en el documental sobre este compositor realizado en la serie de documentales *Four American Composers* realizada por Peter Greenway en la década del 70.

9 Este tipo de agrupamiento de compases fue denominado por Cage como "estructura rítmica". Dicha indicación se encuentra en diversas obras de Cage.

10 Lavista emplea aquí el efecto contradictorio típico de las obras para piano preparado donde la imagen habitual del pianista no coincide con el sonido esperado. Una de las principales rupturas que Cage logró ante la tradición clásico-romántica con la que el piano llegó al siglo XX.

11 Con 'sistema modal' no estamos centrándonos en el sistema que prevaleció en la mayoría de la música europeo-occidental entre el medioevo y el renacimiento. Contemplamos las distintas organizaciones de alturas de tipo modal presentes en otras culturas como por ejemplo las utilizadas en medio oriente, india, algunas culturas americanas y extremo oriente.

12 Sobre algunos aspectos de la música africana y su relación con Latinoamérica Cf. List (2006).

13 Esta particularidad, que cada material rítmico concluya en duraciones de mayor extensión, la relacionamos con el carácter modal que detectamos anteriormente en los materiales melódicos. El cuadro de materiales rítmicos fue confeccionado luego de un extenso diagrama paradigmático, imposible de incluir en este artículo.

14 Nos servimos aquí del concepto de acción que aporta Giddens (2001:95-98) pero circunscribiendo el mismo al ámbito de la ejecución y composición musical. Ya que las acciones del compositor devienen en acciones de los ejecutantes.

15 Podríamos decir que algunos de los compositores, si no los principales, que retomaron estos procedimientos fueron Olivier Messiaen y John Cage. Cada uno con su aproximación particular pero ambos inspirados en operaciones presentes en músicas arcaicas y no europeas.

16 Sobre este tema se puede consultar la interesante propuesta planteada por Mariano Etkin (1983).

Voice mutation in singer and non singer boys

Most of the studies on voice mutation have focused on the variations of speaking fundamental frequency in relation to age, weight, height, pubic and axillary hair, and the level of testosterone in the blood. Professional teachers and vocologists working with child voices, whether singing or speaking, need a greater knowledge of voice change, encompassing perceptual aspects such as loudness, speaking vocal range, timbre types and their variations, the occurrence of particular noises during the production of vowel sounds, voice registers and their changes due to mutation. Accordingly we carried out a longitudinal study of 18 boys (9 singers and 9 nonsingers) during 18 months and a cross-sectional study of 98 boys and youths. The results show register breaks from falsetto to modal registers arising during a descending glissando are the most significant sign of voice mutation from a perceptual point of view. Register breaks arising during a descending glissando are the greatest during the critical period of voice mutation and do not occur during childhood or in healthy adult voices, with or without voice training. Voice mutation in boys goes through the following stages: a premutational period, a period of first signs (or beginning), a critical period and a final period; each stage having its own distinctive features from the perceptive and the acoustic points of view.

Ana Gloria Ortega

La muda de la voz en niños cantores y no cantores

Análisis de la rotura de registros

La mayor parte de los estudios sobre la mutación vocal se ha focalizado sobre las variaciones de la frecuencia fundamental del habla en relación con la edad, el peso, la altura, el vello axilar y pubiano y el nivel de testosterona en sangre. Los maestros de canto y los vocólogos que trabajan con voces infantiles, ya sean cantadas o habladas, deberían conocer profundamente las características de la mutación vocal. Con esa finalidad, llevamos a cabo un estudio de seguimiento longitudinal de 18 niños (9 cantores y 9 no cantores) durante 18 meses. Efectuamos, además, un estudio transversal por rangos de edad a 98 niños y jóvenes. Todos los sujetos fueron examinados a través de un examen perceptual y de un examen acústico luego de un examen ORL normal.

Los resultados muestran que las roturas de registro desde el falsete al modal, a través de la producción de un glissando descendente, son el signo más importante de mutación desde un punto de vista perceptual. Estas roturas son independientes del entrenamiento vocal y ocurren tanto en cantores como en no cantores de la misma manera. Las roturas de registro determinan otra serie de características como el estrechamiento del rango fonacional, las roturas de voz y el descenso excesivo de la frecuencia fundamental del habla. Las roturas de registro producidas a través de un glissando descendente son muy llamativas durante el período crítico de mutación. No aparecen en las voces infantiles ni en las voces adultas saludables, sean estas voces con o sin entrenamiento. La mutación vocal de los niños varones atraviesa los siguientes estadios: período pre-mutacional, comienzos de mutación, período crítico y período final; cada estadio evidencia sus características distintivas tanto desde el punto de vista perceptual como acústico.

Introducción

El problema de la mutación de la voz ha sido abordado desde diferentes ámbitos y con distintas expectativas. Desde el punto de vista estético-artístico, ya los antiguos romanos y griegos intentaron conservar la codiciada voz de niño, preciada por su dulzura y su brillo, incluso en el ambiente de los homosexuales de la época. Si bien a través del tiempo se han efectuado múltiples estudios relacionados con las características fisiológicas de la muda vocal, estos signos se han focalizado sobre la variación de la frecuencia fundamental del habla, dejando de lado una serie de datos perceptuales de utilidad para los maestros de canto y clínicos de la voz que trabajan con voces de niños y adolescentes.

Esta investigación focaliza su atención en el estudio de la rotura de registros evidenciada en los niños en proceso de mutación vocal, aportando pruebas de fácil aplicación que delimitan el período de muda en que se encuentra el niño cantor. Igualmente, estas pruebas permiten determinar la presencia de procesos de mutación alterados.

Material y método

Se efectuó un seguimiento longitudinal durante 18 meses a 18 niños entre 11 y 16 años; 9 niños cantores pertenecientes al Coro de Niños y Jóvenes de la Universidad Nacional de Cuyo y 9 niños no cantores. Ninguno de ellos presentó problemas al examen otorrinolaringológico. Se realizó además un estudio transversal por rangos de edad a 93 niños y adolescentes entre 11 y 19 años (32 cantores y 61 no cantores). Ninguno de ellos presentó problemas otorrinolaringológicos. Los resultados se compararon con los obtenidos en dos grupos control: niños alejados de la muda vocal (15 niños; 8 cantores y 7 no cantores) y adultos (17 adultos; 7 cantores y 10 no cantores). Las pruebas más significativas aplicadas fueron:

- producción de un glissando descendente desde el registro falsete al registro modal con las vocales /a/ /u/;
- examen acústico de las variables estudiadas por examen perceptual, a través del programa Speech Viewer de IBM.

Análisis estadístico (programa SAS v.1999)

Se efectuó estadística descriptiva para el estudio de las diferentes variables. Un coeficiente de correlación de Pearson se aplicó a las variables: edad en años, frecuencia fundamental del habla en Hz, rango fonacional de voz hablada en semitonos y roturas de registro-notas perdidas en la producción del glissando descendente. Un test de "T" se aplicó para encontrar diferencias significativas entre cantores y no cantores para todas las variables.

Resultados a partir del análisis clínico de las variables estudiadas

Edad y evolución vocal

En nuestra latitud, la mayoría de los niños entre 13 y 14 años inician su proceso de muda vocal, mientras que la mayoría de los niños entre 14 y 15 años atraviesan el período crítico de mutación. Entre los 15 y los 16, la mutación vocal se encuentra en su período final y entre los 16 y 17 ya ha terminado o se encuentra en sus finales. Consideradas las distintas etapas de la mutación, el período de pre-mutación resulta ser el más corto, mientras que el período final es el más largo. Durante este período la estabilización definitiva de la laringe coincide con el final del desarrollo de los cartílagos de crecimiento de los huesos largos (Kahane).

El descenso gradual de la frecuencia fundamental del habla

Mientras que en los niños alejados de la muda, la frecuencia fundamental del habla (FFH) se ubica entre las octavas 3 y 4, el niño en pre-mutación maneja una FFH dentro de la octava 3, alrededor de la nota Si3 (250Hz). A comienzos de mutación la FFH se ubica alrededor del Mi3, descendiendo hacia el Do3 (125 Hz) en período crítico. En algunos casos los niños descienden en exceso la FFH, posiblemente para encontrar una forma de estabilizar la laringe en un rango fonacional alejado de la zona de rotura de registros. Una comparación entre niños cantores y no cantores indica que en los cantores se observa mayor

descenso de la FFH cuanto mayor es la rotura de registros. Este hecho evita la aparición de roturas de tonos (bitonalidades) en su voz hablada. Por el contrario, los niños no cantores manejan una frecuencia fundamental del habla cercana a la zona de roturas por lo que es habitual el quiebre de sus voces habladas. Cuando necesitan producir determinadas inflexiones de voz, entran en la zona de pérdida de notas, por lo que la laringe salta súbitamente a trabajar en registro falsete, volviendo del mismo modo al registro modal.

Nuestra casuística muestra en niños cantores una menor dispersión de la FFH en comparación con los no cantores. Pareciera ser que esta variable es influenciada por el entrenamiento vocal. Por lo tanto, debería considerarse el mismo siempre que se mida la frecuencia fundamental del habla. Durante el período de finales de mutación se recupera la estabilidad vocal referida al uso de la frecuencia. Se recupera la zona de superposición de registros modal y falsete en la zona de pasaje y desaparecen totalmente las roturas de tonos en dicha zona.

Roturas de tonos, roturas de registros y mutación vocal

Las roturas de registros, evidenciadas en la transición entre el falsete y el modal en la producción de un glissando descendente, constituyen el signo perceptual más notorio de mutación. Nuestra casuística mostró pocos sujetos con roturas de registros en el habla espontánea. Sin embargo, las roturas aparecieron en todos los sujetos estudiados en la producción de un glissando descendente. Esta prueba sensibiliza la acomodación muscular laríngea a los rápidos cambios de frecuencia, por lo que manifiesta crudamente las roturas de notas. Las roturas de registro aparecen usualmente en la octava 4, alrededor del Mi4. A partir de allí, y con el avance en el proceso de mutación, se produce un ensanchamiento de la zona con notas perdidas, es decir, con una imposibilidad real de producir ciertas notas. Este hecho determina la aparición de agujeros tonales en la producción del glissando. Los sujetos que atraviesan período crítico

de muda presentan las roturas más significativas, mientras que los que se encuentran en comienzos o en finales de mutación presentan sólo unas pocas notas perdidas.

Es importante remarcar que las voces infantiles alejadas de la mutación y las voces de adultos con mecanismos fonatorios normales, evidencian un pasaje del registro falsete al modal sin pérdida de notas, es decir, una continuidad de notas evidenciadas en el glissando descendente. Presentan, además, una superposición de registros, de manera que una gran cantidad de notas puede ser producida tanto en registro modal como en falsete. En los niños en proceso de muda se pierde esta superposición a la vez que aparecen roturas de tonos.

De la relación entre notas perdidas y frecuencia fundamental del habla, nuestros resultados muestran que a mayor cantidad de notas perdidas corresponde FFH más grave. A medida que desciende la FFH también desciende de la zona de roturas de tonos, que partiendo de la octava 4 llega a la octava 3 en finales de mutación. Las notas comprendidas entre 200 y 300 Hz son las que más frecuentemente se quiebran. Cuando la zona de notas perdidas se encuentra cercana a la FFH, el niño evidencia bitonalidades en el habla, es decir, roturas de voz. Estas roturas tienen la característica de ser ascendentes, saltando por encima de la zona de notas perdidas hacia las notas en falsete para retornar rápidamente al registro modal. Excepto durante el período crítico de mutación, los niños cantores pueden efectuar acomodaciones del tracto vocal para algunas notas ubicadas dentro de la zona de roturas, produciendo una voz muy delgada, débil e inestable en la producción de escalas usadas en vocalizos.

Las pérdidas de notas en la zona del pasaje de registros se acompañan de otra serie de signos vocales a saber: voces ruidosas, sucias con predominio de interrupciones y roturas, burbujes y diplofonía de notas cercanas y distantes. El timbre vocal característico de los niños con grandes roturas de registros es estridente y duro.

Resultados a partir del análisis estadístico

La aplicación de un test de correlación de Pearson muestra una relación altamente significativa entre la frecuencia fundamental del habla y la cantidad de notas perdidas en la unión de registros falsete-modal (prob.0.0001) de tal manera que a mayor cantidad de notas perdidas correspondió frecuencia fundamental del habla más grave. Esta relación fue más notoria en niños cantores, quienes descienden más la frecuencia fundamental del habla cuanto más amplia es su rotura de registros. Se encontró una relación altamente significativa (prob.0.0001) entre la edad y la frecuencia fundamental del habla, de tal manera que a mayor edad corresponde frecuencia fundamental del habla más grave. Esta relación resultó ser más notoria en cantores que en no cantores.

Los sujetos con entrenamiento vocal manifestaron mayor descenso de la frecuencia del habla. En los no cantores se encontró una relación significativa entre notas perdidas en la unión de registros y rango fonacional del habla (prob.0.0178), manifestando un estrechamiento del rango fonacional con el aumento de notas perdidas. De la relación entre edad y rango fonacional de voz hablada, se observó un progresivo estrechamiento del mismo con el avance de la edad, mostrando mayor amplitud (mayor número de semitonos) alrededor de los 10 años de edad. En no cantores, se observó una relación significativa (prob.0.0269) entre frecuencia fundamental del habla y rango fonacional del habla, de manera que a frecuencia fundamental del habla más descendida corresponde mayor estrechamiento del rango fonacional de voz hablada. La aplicación de un test de "t" para encontrar diferencias significativas entre niños cantores y no cantores indica que la variable dependiente del entrenamiento vocal es la frecuencia fundamental del habla tanto cuando se consideran sujetos en proceso de mutación como sujetos fuera del mismo ("t" Test prob./T/0.0195). Recalamos la necesidad de controlar la variable "entrenamiento vocal" cuando se investiga la frecuencia fundamental del habla.

Conclusiones

El paso del período de premutación a los comienzos de muda sucede de manera bastante abrupta. El compromiso del mecanismo cordal se manifiesta en varios aspectos: por un lado, la acción de la hormona de crecimiento sobre la laringe produce un estado de hipermia y de congestión superficial de la mucosa que lleva a una serie de ruidos característicos en la producción de vocales sostenidas (burbujeos, cortes de voz) y un timbre notoriamente estridente acompañado, a veces, de nasalidad compensatoria. Por otro lado, mientras que el tono medio de voz hablada manifiesta un descenso progresivo, el análisis de la voz cantada evidencia una dificultad cada vez más creciente en la zona del pasaje de la octava central, es decir, en la zona de cambio del registro modal al falsete. Paradójicamente, el niño debilita su canto en la zona de notas medias mientras que graves y agudos se producen con mayor estabilidad. Proponemos para este fenómeno la frase "desfusión de registros". En la bibliografía encontramos los términos "roturas de tonos", "roturas de voz" y "roturas de registros" para referir el hecho. Al respecto, es sabido que existe una zona de superposición de registros de tal manera, que una misma nota puede ser cantada tanto en registro modal como en falsete. Esta posibilidad se pierde progresivamente hasta que se llega a producir una pérdida de la capacidad de emitir ciertas notas llegando a la rotura de tonos. Realmente el niño cantor no puede emitir ciertas notas. Este hecho se desenmascara en la producción de un glissando descendente, prueba de sensibilización fonatoria diferente a la producción de escalas (que permiten equalizar la actividad muscular).

A medida que el niño avanza dentro del proceso de mutación, las roturas de registro se vuelven más significativas llegando, en el período crítico, a abarcar más de una octava. Esta es la razón que subyace a la típica voz de cambio, denominada voz "bitonal" por la alternancia de uso de registros siempre que se desea ser más expresivo en la voz hablada. A medida que se produce una pérdida creciente

de notas en la zona de pasaje, la voz se vuelve más sucia; aparecen ruidos agregados característicos tales como los burbujeos o trémolos inestables, asperezas, diplofonías (signos claros de asimetría de la vibración cordal, probablemente producida por un crecimiento laringeo asimétrico), trifonías y un timbre estridente y duro. Muchas voces son muy nasales. El niño en período crítico de mutación tiene mucha dificultad y hasta imposibilidad de producir sonidos en registro falsete, mientras que sus notas graves resultan también inestables, débiles o quebradas.

En el comienzo de la mutación, el niño cantor puede producir notas graves o muy agudas con una pérdida casi exclusiva de las notas medias. En período crítico le resulta imposible producir notas agudas debido al colapso del mecanismo de báscula laringea. Su voz hablada es monótona, con un estrechamiento del rango fonacional. Cuando se le solicita aumentar la intensidad de voz hablada, el aumento de intensidad produce un aumento de la inestabilidad vocal con aparición de bitonalidades o roturas de tonos en el habla. Hacia finales de mutación, las notas perdidas en la zona de superposición de registros reaparecen progresivamente y la voz comienza a limpiarse de ruidos. El sujeto recupera la posibilidad de producir sonidos en registro falsete apareciendo también la zona de superposición de registros. Poco a poco el sujeto recupera la coordinación entre los espacios resonanciales, la vibración de las cuerdas vocales y el tamaño del tracto vocal por un lado, y el control aerodinámico, por el otro.

El joven adquiere una nueva organización vocal sobre la base de una anatomía renovada. Su voz recupera el equilibrio resonancial reforzando los armónicos graves. El pasaje del falsete al modal es imperceptible y desaparecen las roturas de tonos. Finalmente, el sujeto posee una voz adulta.

Glissandos descendentes en diferentes periodos de evolución vocal analizados en un speech viewer

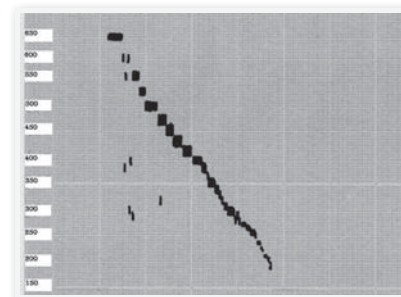


FIG 1: Glissando descendente en un niño no cantor de 12 años de edad en período de pre-mutación

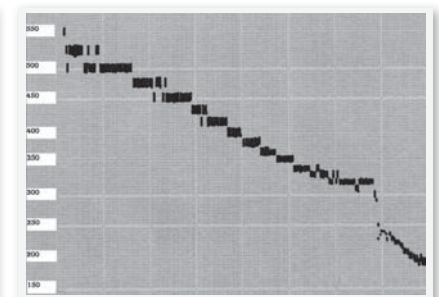


FIG 2: Glissando descendente en un niño no cantor en comienzos de mutación. La rotura aparece entre el mi4 y el la 3. Este niño manejaba una frecuencia fundamental del habla muy grave con la intención de alejarse de la zona de roturas en su voz hablada.

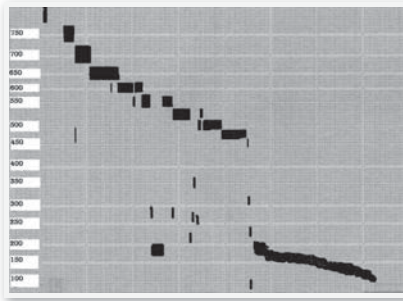


FIG 3: Glissando descendente desde el falsete al modal en un niño cantor en inicio de periodo crítico de muda. Se observa una gran rotura entre 500 y 200 Hz, es decir, entre do5 y sol3.

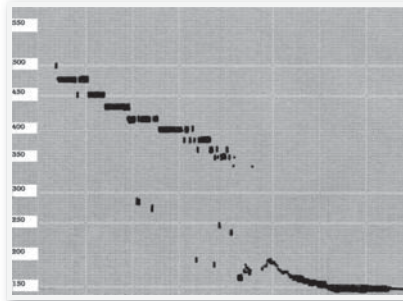


FIG 4: Glissando descendente producido por un no cantor en periodo crítico de mutación con una gran rotura entre 350 y 150 Hz. Debido a la zona de la extensión vocal que ocupa la rotura, este joven presentó roturas – bitonalidades en su voz hablada habitual.

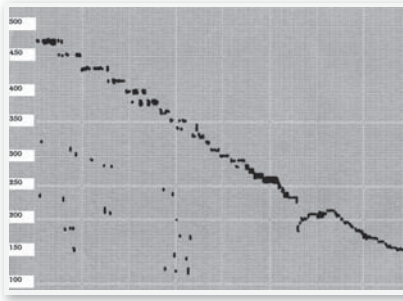


FIG 5: Glissando descendente en un niño no cantor comenzando sus finales de mutación. Se observa la rotura en la octava 3 acompañada de una serie de notas parásitas que producen sensación de voz sucia. Se observa además una debilidad de la zona de agudos.

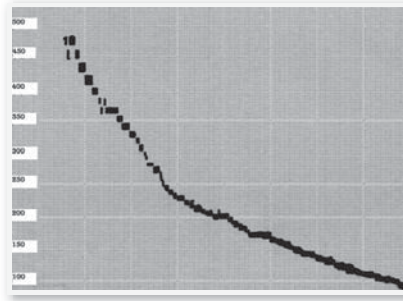


FIG 6: Glissando descendente producido por un cantor con voz adulta. Se observa la continuidad de notas desde el falsete al modal sin aparecer rotura alguna.

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 Bouchardo y de la Licenciatura en Fonoaudiología de la Facultad de Ciencias Médicas, Universidad del Aconcgua. Autora de numerosos artículos de la especialidad. Directora y co-directora de numerosos proyectos de investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brodnitz, F. *The age of the castrato voice*. J.Speech.Hear.Dis 1975; XL, 3:291-295.
- Curry, Th. *The voice changes in male adolescents*. The Laryngoscope. 1946;23:795-805.
- Fuchs, M; Behrendt, W; Kratrsch, J. *Methoden zur Vorhersage des eintrittszeitpunktes der mutation bei knabenstimmen: untersuchungen bei Sängern des Thomanerchores Leizig*. Folia Phoniatr. Et Logopaed. 1999; 51:261-271.
- Fuchs, M; Fröhlich, M et al: *Predicting Mutational Change in the Speaking Voice of Boys*. Journal of Voice 2006.
- Garde, E. *La voz*. Editorial Médica Panamericana. 1973, pp.25-32.
- Hirano, M; Ohala, J; Vennard, W: *Regulation of register, pitch and intensity of voice*. Folia. Phoniatr. 1970; 22: 1-20.
- Hollien, H; Malcik, E: *Evaluation of cross-sectional studies of adolescent voice change in males*. Speech Monographs. 1967; 34:80-84.
- Hollien, H; Malcik, E; Hollien, P: *Adolescent voice change in southern white males*. Speech Monographs. 1962; 29:53-58.
- Hollien, H; Hollien, P: *A cross-cultural study of adolescent voice change in European males*. Speech Monographs. 1969; 332-337.
- Hollien, H; Green, G; Massey, K: *Adolescent voice change in males*. Personal report. 1980.
- Mc Glone, R; Brown, W: *Identification of the shift between vocal registers*. J.Acoust.Soc.Am. 1969; 46:1033-1036.
- Pedersen, M; Kitzing, P; Krabbe, S et al: *The change of voice during puberty in 11 to 16 years old choir singers measured with electroglottographic fundamental frequency analysis and compared to other phenomena of puberty*. Acta otolaryngol. Suppl. 1982; 386:189-192.
- Pedersen, M; Moller, S; Krabbe, S: *A multivariate analysis of voice phenomena related to puberty in choir boys*. Folia Phoniatr. 1985; 37:271-278.
- Segre, R: *La comunicación oral normal y patológica*. Ediciones Toray. Argentina SaCI Buenos Aires. 1973 pp.384-390.
- Tossi, O; Postán, D; Bianculli, C: *Longitudinal study of children's voices at puberty*. Proc. XVth Int. Congr. Logopedics Phoniatics Interlaken. 1974; pp.486-490.
- Weiss, D: *The pubertal change of the human voice*. Folia Phoniatr. 1950; 2:126-159.

Homenaje a nuestros artistas

*Diego no conocía la mar.
El padre, Santiago Kovadloff,
lo llevó a descubrirla.
Viajaron al sur.
Ella, la mar, estaba más
allá de los altos médanos,
esperando.
Cuando el niño y su padre
alcanzaron por fin aquellas
cumbres de arena,
después de mucho caminar,
la mar estalló ante sus ojos.
Y fue tanta la inmensidad
de la mar, y tanto su fulgor,
que el niño quedó mudo de
hermosura.
Y cuando por fin consiguió
hablar, temblando,
tartamudeando,
pidió a su padre:
- ¡Ayúdame a mirar!*

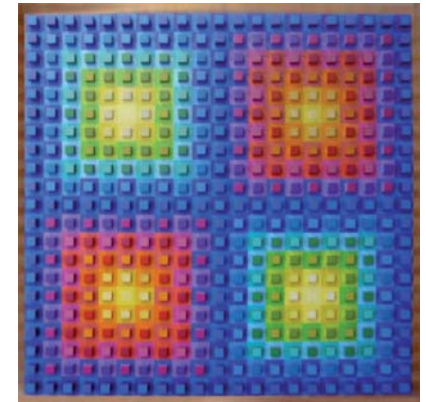
LA FUNCIÓN DEL ARTE
Eduardo Galeano

Bruno Abdulio Giudici
Alberto Musso
Marcelo Santángelo
Eduardo Tejón
Ricardo Scilipotti

BRUNO ABDULIO
GIUDICI

"Pensar en él es asociarlo a las dimensiones de orden, lógica y racionalidad. Dedicó su vida al arte, tanto a la teoría como a la praxis (...) Hasta los últimos días de su existencia escribió sobre los problemas del arte y se dedicó con esmero a la pintura. Es en este "hacer" en donde expresa acabadamente su personalidad. Su estilo óptico estuvo cargado de rigor y purismo, a través del juego de figuras o cuerpo en continuo cambio. Crea así un mundo mágico pero no casual, racional pero sensible, dinámico y preciso. Su plástica resulta ser su propio espejo. De apariencia severa y disciplina prusiana, de gran humanidad y riqueza de espíritu, vocación de entrega, gran maestro y sensibilidad en una vida dedicada al arte y a su incondicional esposa. Enseñó con sus bastos conocimientos pero también lo hizo con el ejemplo de su propia vida, siempre consecuente con sus ideas. Abdulio Giudici ¡fue el último modernista!"

Lic. Prof. Leticia González



ALBERTO NICOLÁS
MUSSO

(...)“Un referente de vasta producción, pletórico de conocimientos que lo distinguieron con el sello de un creador de carácter renacentista. Vida dedicada al arte, de intensa labor, que incursionó en distintas disciplinas de las artes plásticas, siendo su fuerte la pintura y el dibujo. (...) Aquel, de la variada producción, multidisciplinario, de mente creativa, de brillante verbo, de infatigable curiosidad. Buceador incansable de conocimientos: el cine, la literatura, la música estaban siempre latentes para la referencia oportuna, ocurrente, ingeniosa, profunda o controvertida. (...) Y así nos quedan sus imágenes plenas, cargadas de una frondosa riqueza de color, líneas, movimiento, cuasi como el correlato de su inevitable e inagotable verbo y también de sus polémicos o controversiales diálogos. Pero siempre con la impronta y la expresión de una exultante vida interior.” (...)

Iris Mabel Juárez

Se agradece la colaboración del Prof. Cristian Schobinger.



Amor sacro, amor profano - Acrílico.



Tango los mareados y la magnolia - Acrílico.



Contigo a cuestras - Acrílico.



El silencio - Acrílico.



Autorretrato



Dibujo sin título



Dibujo sin título

MARCELO
SANTÁNGELO

(...) “En la Mendoza de las décadas del 40 al 50 y principios del ‘60, su actitud estética e intelectual inquietó la tranquilidad de la cultura provinciana. Envió a salones grabados abstractos (...) y del surrealismo. Paseó por calle San Martín su perrito de yeso sobre patín para publicitar una obra de teatro (...) compartió con Julio Cortázar una celda durante las revueltas estudiantiles. (...) Observamos al pintor interesado en los soportes inmateriales de la luz y las transparencias, las configuraciones abiertas no sólo de modo virtual o semántico (los mutables), interesado además en el movimiento en secuencias aleatorias por la introducción del azar como elemento activo y creador del género multimedial que combina danza, música y pintura luz (...) En la década del '90, produce digitalmente sus pinturas, bellas metáforas fluctuantes entre la fórmula fractal y el píxel. (...) Descubrimos al animador de las primeras experiencias cinematográficas y espectaculares universitarias: el Primer Espectáculo Surrealista (Mendoza, 1953) y filmaciones (la primera en 1952); al escenógrafo y actor (la experiencia más reciente data de 1997, en la Alianza Francesa); al escritor, poeta de los prosagramas, periodista y ensayista crítico de las tendencias culturales del presente y sus proyecciones, al pensador que desnuda las contradicciones de la razón y de la sinrazón, desestructurando los lugares comunes y convenciones para liberar el vuelo del pensamiento y de la imaginación.”

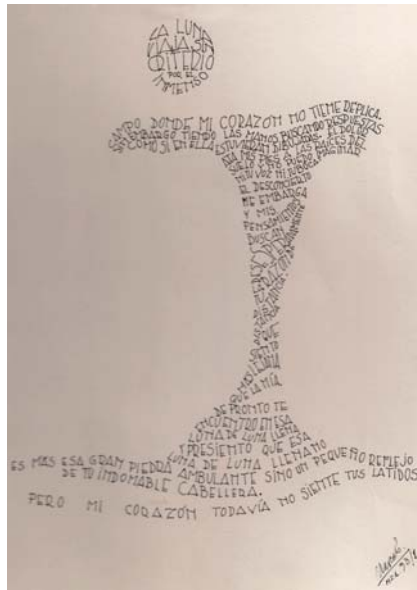
Silvia Benchimol



Ensayo de filmación película



Multimedia II



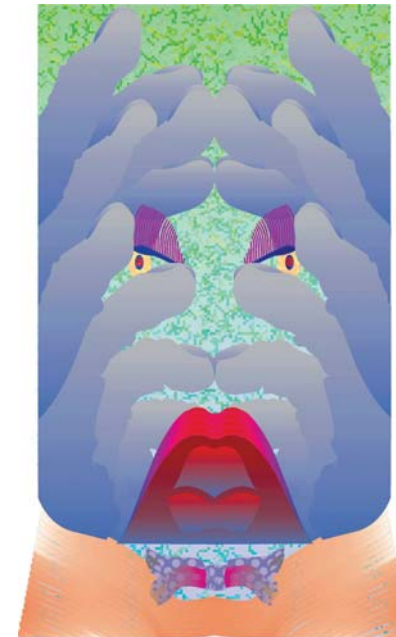
Prosagrama



Silvia, Quesada y yo. Caricatura.



Autorretrato del Siglo XXI



Gatúbeda enamorada teme por su guarida porque el Inspector Maigret ha contratado a Sam Spade. Plagio #3



Regalo flor

EDUARDO TEJÓN

(...) “se dedica al dibujo, al que consideran no un género menor subordinado a la pintura, o escultura, sino expresión autónoma con posibilidad de transcripción casi “automática” del pensamiento a la imagen. (...) La velocidad del cambio de hojas, la mirada concentrada en el interior del papel, acompañando los trazos negros de carbonilla que su gesto inscribía sobre el blanco, hacía pensar sus dibujos como escrituras figurativas, nacidas de la transcripción directa del dictado de su inconsciente. La línea se transforma en textura, trama, valor esfumado o insistido por reescritura superpuesta que deja visible la huella primera. Es figura y fondo al mismo tiempo. La literatura es uno de los nutrientes imaginarios (...) También las obras de artistas, del pasado o del presente, seleccionados por él son fuentes. (...) ¿Cómo si no en la expansión del contexto se podrían comprender las figuras humanas rodeadas de un espacio que no es “fondo”, sino una especie de apéndice laberíntico emanado de los cuerpos y psiquis de hombres y mujeres que termina por rodearlos “a presión” inmovilizándolos en scorzos antinaturales? (...) Tras los dibujos de Eduardo Tejón se intuye el humor ácido pero acompañado de sentimiento amable. Progresivamente irá incorporando el color. En dibujos recientes, los planos de pigmentos acrílicos translúcidos no se ajustan a los límites del objeto-figura, sino que atraviesan áreas extensas unificando o fragmentando con levedad atmosférica el campo de representación” (...)

Silvia Benchimol



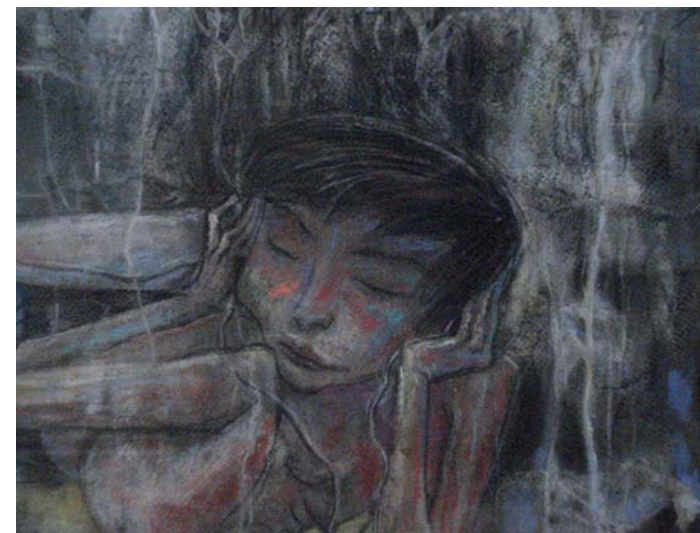
La Silla de Vincent



El oyente



Se oyen las flores del cardón



Detalle Walkman

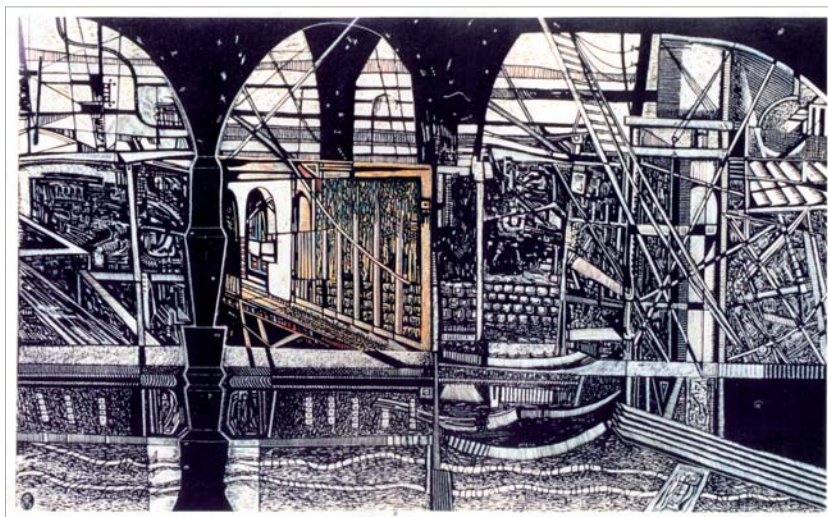
RICARDO
SCILIPOTTI

(...) "Paralelamente a su labor como docente, desarrolló una fecunda actividad como artista y escenógrafo. (...) Al evocarlo penetro en un mundo mágico de imágenes obtenidas a través del empleo de mínimos recursos o bien, resueltas en abigarradas composiciones cubiertas por finos entramados de líneas y puntos sutiles, armoniosas curvas, amplios planos degradados tanto en color, en grises, como en blanco y negro; siempre acompañados por un singular y único universo de símbolos. Simultáneamente a este sinnúmero de imágenes visuales aparecen, formando un todo indisoluble, sus gestos, su risa sonora, su actitud afectuosa y protectora." (...)

María Inés Zaragoza



Entre dos mundos (xilografía) 1990.



El tercero en discordia (xilografía) 2005.

Art and new technologies
*About the production, exhibition
and the various forms of
applications of the digital image*

The research proposes the production and subsequent analysis of digital works that present a theoretical and practical development, intrinsic support of the new categories and neologisms that have emerged within the digital arts field. It studies the various applications, modalities of creation, display and transference to the environment, as well as the relational possibilities that arise from digital images, art objects and product designs, beyond the boundaries of disciplinary fields such as Art and Design. The methodology focuses on sociological and semiotic - pragmatic approaches that allow the analysis of digital works in themselves and in relation to the contexts of art production, circulation, exhibition and consumption.

María Inés Zaragoza

Graciela Bartolucci

Arte y nuevas tecnologías

Acerca de la producción, modalidades expositivas y diversas aplicaciones de la imagen digital

Se propone la producción y posterior análisis de obras digitales que presentan una elaboración teórico-práctica intrínseca como sustento de las nuevas categorías y neologismos surgidos dentro del ámbito artístico digital. Se estudian distintas aplicaciones, modalidades de creación, exposición y transerencia al medio como así también las posibilidades relacionales que surgen entre imagen digital, objeto artístico y diseño de productos, traspasando las fronteras de campos disciplinares como Arte y Diseño. La metodología empleada se concentra en enfoques sociológicos y semiótico-pragmáticos que permiten realizar un análisis profundo de las obras digitales en sí mismas y en relación a los contextos de producción, circulación, exposición y consumo.

Introducción

En el marco de la investigación Arte digital 3. Confrontación y Diálogo: Teoría y Praxis artística, en su tercera fase de investigación sobre la producción artístico-digital¹ proseguimos con el desarrollo de las propuestas estéticas presentadas por los integrantes del equipo y con el trabajo interdisciplinario dentro de las categorías artístico-digitales establecidas en los proyectos de investigación precedentes², concebidas como nuevas posibilidades estéticas basadas en la relación y en los modos de *ser* y *hacer* de la obra de arte, en las que confluyen tanto la teoría como la praxis artística³. En esta instancia, buscamos ordenar y sistematizar las numerosas expresiones mediáticas y neologismos surgidos en el ámbito de la producción artístico-digital a través del proceso creativo, la producción artística y su consecutivo análisis crítico.

La metodología empleada en el proyecto de investigación mencionado se concentra simultáneamente en aspectos teóricos y prácticos fundamentales que se retroalimentan. Los primeros incluyen enfoques sociológicos y semiótico-pragmáticos que permiten realizar un análisis profundo de las obras digitales en sí mismas y en relación a los contextos de producción, circulación, exposición y consumo. Por su parte, el aspecto práctico, se focaliza en cuestiones técnicas y tecnológicas que requieren una permanente experimentación y búsqueda de soluciones viables para su aplicación y posterior transferencia al medio.

En torno a la expresión “Arte Digital”

Como sabemos en el arte contemporáneo se presentan, cada vez más, numerosos y variados aspectos culturales vinculados a la creación y producción artística. Entre el gran número de aspectos culturales visibles en las obras de nuestro presente aparece como constante el *avance tecnológico* y junto con él los nuevos modos de hacer, concebir y exhibir la obra.

El arte electrónico, arte digital o video arte se desarrolla a partir de los años '60 y '70. En sus orígenes, la tecnología utilizada era analógica (con soporte magnético, cassettes VHS)

hoy es digital, con soportes tales como CD-ROM y DVD. Los instrumentos que llamamos nuevas tecnologías son: el video, la computadora y sus múltiples interacciones. Desde entonces, una gran cantidad de neologismos fueron entrelazando articulaciones de un lenguaje nuevo en continua transformación: *video-arte*, *arte electrónico*, *arte multimedial*, *arte intermedial*, *arte interactivo*, *arte virtual*, *computer art*, *arte digital*, *plotter painting*, *cuadro digital*, *net art*. De hecho, se habla hoy de *objeto artístico*, de *experiencia estética*, de *proceso creativo*, de *producción artística*, mientras se abandona cada vez más la expresión *obra de arte*, vinculada a una visión académico-tradicionista. Y es, a través de la producción artístico-digital que se continúa con el proceso de decostrucción y ruptura, iniciado por las vanguardias históricas, del concepto de arte, de obra de arte y sobre todo de las categorías artísticas tradicionales: escultura, pintura, grabado, dibujo. Sin embargo, las categorías tradicionales mencionadas no desaparecen, se fusionan a la vez con las expresiones artísticas que incluyen las nuevas tecnologías, articulando posibilidades estéticas inéditas de acuerdo al grado de desarrollo tecnológico presente en cada propuesta. Es decir, vemos como surgen insoslayablemente nuevos términos, nuevos modos de hacer, nuevos modos de enunciar prácticas artísticas complejas que son el reflejo de un conjunto de consideraciones teóricas, estéticas y tecnológicas.

Acercamiento de la imagen digital a lo cotidiano

Vemos como el mundo actual está plagado de imágenes digitales que nos invaden y circundan en forma permanente. Como productores de imágenes proponemos incorporar nuestra producción digital a diferentes ámbitos y circuitos expositivos específicos del arte y la cultura (museos, galerías), espacios públicos o privados no específicos (edificios, trama urbana, lugares de tránsito, etc.) y contextos inmatrimateriales como Internet.

Se experimenta entonces con diversos materiales y soportes para la obra digital y se ex-

ploran diferentes modalidades de circulación y difusión a fin de hallar los más adecuados para optimizar la transferencia de imágenes y permitir la utilización de espacios alternativos. Nuestro objetivo es salir de los museos y galerías de arte para llamar la atención del espectador casual, ofrecerle un nuevo escenario artístico, una lectura diferente provocando una relación inédita entre la obra y el observador. Para lograrlo trabajamos en la producción de postales y libros de Artista interactivos, intervenciones urbanas mediante *banners* digitales, objetos de uso cotidiano como soporte de la imagen digital y diseño digital textil.

1. Libros de artista y Postales digitales interactivos

Los libros de artista permanecen firmemente posicionados en los circuitos de expresión, comunicación y difusión del arte desde los años '60 y '70. En ellos se manifiesta la simbiosis de múltiples combinaciones, de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. Características que, sumadas a la interactividad intrínseca del libro de artista o bien a la de las postales digitales, ofrecen la posibilidad de transformar su formato tradicional en un nueva obra digital-virtual. La creación a través de la experimentación y profundización de este género, añadiéndole la perspectiva tecnoló-

gica interactiva, permite explorar situaciones no lineales, lecturas más complejas, multidimensionales y multitemporales. El espectador deja de ser un mero observador por su activa participación, construyendo un recorrido propio en relación con la producción. Se genera, de este modo, una dinámica entre artista, obra y espectador por la influencia inmediata de este último en un contexto abierto donde transcurre la experiencia que permanece en constante movimiento. (imagen 1)

Estos formatos (digitales-interactivos) son difundidos por Internet, reduciendo la relación espacio-tiempo del espectador con la obra y ampliando las posibilidades de circulación de la producción artística a otros medios o contextos no convencionales, traspasando los límites territoriales y suprimiendo fronteras. Se emplea la plataforma Web para ser publicado en Internet o el CD-ROM como soporte final para su exhibición y circulación.

2. Intervenciones Urbanas

Tienen como referencia directa las instalaciones e intervenciones que surgieron en Estados Unidos a fines de los '50 y comienzos de los '60 dentro del Pop Art. En esta modalidad, el énfasis está puesto en el espacio específico donde se exhibe la obra, de ningún modo en los elementos que se exponen que, probable-



Imagen 1: Postales digitales interactivas.



Imagen 2: FAD, Centro de Congresos y Exposiciones, Rectorado UNCuyo

mente, no tendrían sentido en otro ámbito. “El espacio, por tanto, forma parte de la propuesta artística que es ideada y creada para un ámbito específico” (Hitz – Matewecki)⁴. Las imágenes forman parte de ese ámbito que el observador recorre en forma habitual o circunstancialmente, de modo que surge ante él la posibilidad de relacionarse con la obra y el espacio expositivo de un modo diferente. Vemos así cómo aparecen entrelazados el artista y su producción, las últimas tecnologías con sus particulares modos de hacer arte y la arquitectura transformada en un contexto propicio para la exhibición de obras.

Se experimenta con diversos materiales y soportes para la producción digital y se exploran diferentes modalidades de circulación y difusión a fin de hallar los más adecuados que optimicen la transferencia de imágenes y posibiliten la utilización de sitios alternativos. Llegamos así a la lona vinílica y al *black-out*, materiales utilizados en los *banners* o pendones publicitarios para la impresión de las obras bidimensionales fijas. Las propiedades del material, sumadas a las de las tintas al solvente (resistencia a la luz solar y al agua) con que imprimen determinados plotters, nos dan la posibilidad de ubicarlos en el exterior. El empleo de este medio de impresión industrial permite trabajar con gran libertad de formato y dimensiones a la hora de proyectar un diseño más adecuado al espacio a intervenir.

Se trabaja con producciones digitales de gran formato (gigantografías) que admiten la visualización de las imágenes a distancia, en edificios de altura. Esto implica en algunos casos cierto grado de complejidad para la re-

solución del montaje debido a la ubicación no convencional de las obras en diversos elementos arquitectónicos (fachadas, atrios, galerías, vestíbulos, parasoles, balcones interiores, cajas de escaleras, etc.) de edificios públicos o privados⁵. (imagen 2)

El sentido de este modo de exhibición está dado por la disposición sistemática y rítmica de las obras-*banners* que, como un todo, se combinan con el espacio invitando al espectador, que transita por recintos abiertos o cerrados, a realizar una nueva lectura, un acercamiento diferente a la producción artística.

2.1. Comportamiento de la impresión en imágenes de gran formato

La impresión de imágenes a gran escala se realiza mediante *plotters* a chorro de tinta, al agua para interiores o al solvente para exterior con alta calidad de impresión. Este nuevo sistema ha resuelto las dificultades que presentaba la serigrafía en medidas mayores a 100 x 150 cm, que requería el empleo de una película (fotocromo) como matriz impresora e imágenes con alta resolución (directamente proporcional a la lineatura de trama utilizada en la impresión final para obtener medios tonos o mezcla de colores). Se pueden reproducir fotografías e imágenes artísticas con excelente definición, brillo y contraste, sin necesidad de contar con archivos de alta resolución (cantidad de puntos impresos *-pixels-* por unidad de superficie). La impresión puede ser en blanco y negro o en múltiples colores. En el primer caso la tinta negra se imprime sobre el soporte blanco para lo cual debe controlarse el contraste y brillo de la imagen; en el segundo, se

basa en las cuatro tintas básicas: cian, magenta, amarillo y negro. Para que no surjan problemas al momento de imprimir, es necesario conocer la composición numérica del color debido a que éste puede variar según el monitor, habitualmente la imagen es generada en una computadora personal, distinta a la que posee el software para la impresión. Uno de los métodos empleados para comprobar si el sistema de impresión está calibrado es medir los porcentajes de un color (equivalente a gris neutro con 50% de negro) que deberá contener 50% de cian, 41% de magenta y 41% de amarillo. En caso de no ser esta la composición, el resultado puede tener dominantes de cian, magenta o amarillo como así también presentar diferencias de densidad. Este control de calidad se realiza a través de programas de tratamiento de imágenes y de pruebas de color que se efectúan mediante impresoras láser o a chorro de tinta.

Es necesario, además, calibrar el *plotter* en condiciones estándar de trabajo con un densitómetro, aparato electrónico que mide de manera numérica el resultado impreso y así determinar si la impresora deposita la tinta necesaria para lograr el color esperado. Los *plotters* pueden imprimir gigantografías de diferentes formatos y tamaños sin inconvenientes pero la fidelidad de color depende del archivo original y del seguimiento que se haga del impreso. (imagen 3)



Imagen 3: banners digitales sobre lona vinílica

3. Objetos de uso cotidiano como soporte de la imagen digital.

Como mencionamos anteriormente, el Arte que incluye las nuevas tecnologías ha modificado el sentido y la noción misma de obra de arte y lleva adelante el programa de ruptura y escisión iniciado por las vanguardias históricas en relación con las tradicionales categorías artísticas y la pretendida universalización estético-artística. Es decir, se cumple efectivamente el proyecto que nace en el seno del diseño propiciado por la Bauhaus en el que se acerca el arte a la vida⁶. Con su propuesta, busca el mejoramiento del hábitat de los objetos de uso cotidiano y del mobiliario mediante la síntesis de las artes plásticas, la artesanía y la industria de productos masivos a través de una nueva estética. Desde entonces, se valora la funcionalidad y el diseño de los objetos de manera que se adecuen a la naturaleza humana como una

confluencia de las nociones de forma y función bajo la denominación de diseño industrial⁷.

Vemos como hoy, un siglo más tarde del nacimiento de la Bauhaus y cada vez más, los límites entre arte y diseño son imprecisos. Tanto artistas como diseñadores realizan objetos para uso cotidiano con diseños originales que conjugan aspectos estéticos, técnicos y funcionales. Se produce, de este modo, un acercamiento a los procesos de promoción, distribución, circulación y comercialización de los productos artísticos. En museos y galerías, las obras tradicionales se combinan con otros objetos vendibles como un modo de acercar el arte a lo cotidiano. Como dice García Canclini, "en los museos de arte, además de recibir públicos masivos, encontramos a veces que exhiben a Rembrandt y Bacon en una sala, objetos de arte popular en otra, diseño industrial y video en las siguientes"⁸.

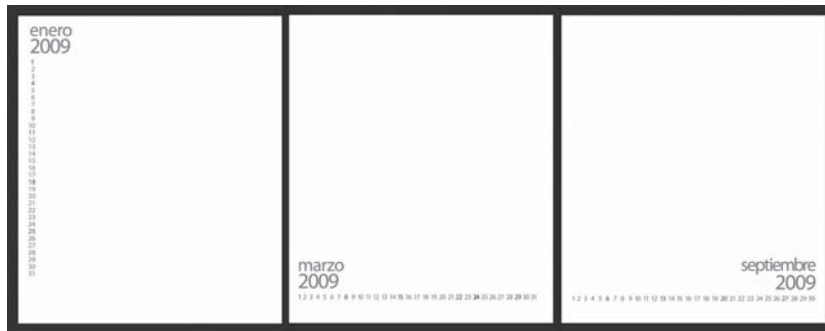


Imagen 4: esquema para calendario.

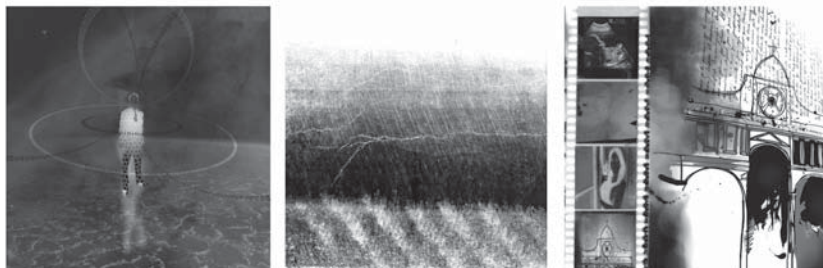


Imagen 5: selección de imágenes para calendario

A través de esta propuesta, procuramos que la obra, nacida de la creación del artista sin una funcionalidad específica, no quede aislada en los circuitos destinados tradicionalmente al arte sino que, unida al diseño, se extienda a diferentes entornos teniendo en cuenta los sistemas de repetición y comercialización de esta nueva obra-objeto.

3.1. Calendario

Como parte de lo mencionado anteriormente, se produce un calendario en el cual confluye lo utilitario por su función misma y lo estético como parte del diseño y de la inclusión de doce obras digitales bidimensionales de los integrantes del grupo de investigación. Luego del análisis y evaluación de los diferentes modelos presentados, se selecciona el formato de una caja de CD. Soporte que, por sus características de diseño y ensamblado, permite la renovación de los meses sin necesidad de descartarlos ya que se guardan en el mismo envase y, por otra parte, puede mantenerse en forma vertical facilitando su lectura. Cada hoja/mes se diseña con los datos específicos siguiendo tres diagramas básicos diferentes que se adecuan al formato de las imágenes seleccionadas. (imagen 4 y 5)

Se recurre al Offset como el método de impresión para la edición de los calendarios. Esta técnica industrial posibilita la obtención de numerosos ejemplares mediante la cuatricromía, proceso que se emplea para imprimir en tono continuo. A través de la separación de los cuatro colores CMYK (cian, magenta, amarillo y negro)⁹ por canales, se logran sus correspondientes películas tramadas en escala de grises. La filmadora, conectada directamente a la computadora, crea los semitonos por presencia o ausencia de grupos pequeños de puntos, sólo perceptibles con un cuenta hilo. Los puntos son condensados en los sectores donde el color es saturado y menos en los que conforman, mediante esta superposición, otros colores. La suma de cian, magenta, amarillo y negro permite obtener todas las combinaciones posibles de color y lograr un resultado igual al proyecto original⁹.



Imagen 6: calendario.

Dado que la separación de colores se efectúa con los mismos programas específicos de tratamiento de imagen (Adobe, Corel) con los que han sido generadas, es factible hacer ajustes en el proceso para controlar los resultados y así mantener las características de color, brillo y contraste propias del archivo original. (imagen 6)

3.2. Diseño Textil Digital. Medio de expresión artística

El textil acompaña al hombre a lo largo de la historia. Inicialmente, sólo como un medio para satisfacer necesidades básicas; luego, lo enriquece con calidad, funcionalidad y estética. En la actualidad, el hombre explora sus posibilidades expresivas como soporte de la producción artística. Es así como la obra estampada sobre tela se transforma en expresión artística misma, con múltiples posibilidades de resignificación. El productor trabaja en los campos del arte y del diseño interdisciplinariamente para acercarse a un espectador interesado no sólo en obras tradicionales, sino en creaciones que se relacionan con áreas especializadas como indumentaria, tapicería, decoración y complementos.

La resolución gráfico-plástica del diseño digital se efectúa mediante programas específicos para el tratamiento de imágenes. Al crear un estampado existen condicionantes estéticos y tecnológicos que son fundamenta-



Imagen 7: imagen digital impresa serigráficamente sobre tela de algodón.

les, por este motivo debe considerarse, además del diseño, la técnica de impresión más adecuada y las características del soporte "tela". A través de la experimentación se observa que algunos métodos tradicionales son difíciles de yuxtaponer a las nuevas tecnologías. Sin embargo, con la serigrafía¹⁰ el proceso de readaptación permite mejorar la relación entre ambas modalidades, logrando que se retroalimenten. "... se conjugan, aunque transformadas, las técnicas más diversas correspondientes a periodos anteriores y los elementos logrados con nuevos materiales y concepciones". (J.Glusberg).¹¹

Las imágenes vectoriales¹² obtenidas mediante programas de armado (Adobe Illustrator, Free Hand) dan como resultado un alto grado de precisión y calidad en la impresión, además de ediciones numerosas. Para ello los archivos originales se pasan a película gráfica al igual que en el sistema Offset, a través del software de filmación (Adobe Photoshop). Es decir, el proceso previo a la impresión se efectúa digitalmente, aunque la estampación se realice por medio de serigrafía manual. (imagen 7 y 8)

Se llevan a cabo también diferentes experiencias de impresión sobre tela mediante el empleo de procesos del grabado. Por medio del colagraf¹³ se obtienen estampaciones sobre tela de imágenes generadas en computadora pero con los rasgos propios del proceso tradicional como son la impronta de la gubia sobre la superficie y el entintado practicado en forma manual, que le otorgan las características particulares de la técnica y las propias del autor. (imagen 9)



Imagen 8: aplicación del diseño textil a objetos de uso cotidiano

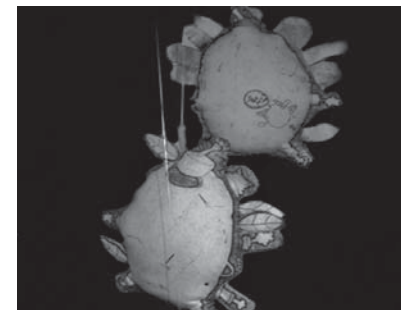


Imagen 9: Matriz de colagraf entintada. Objetos impresos en tela y cosidos.

Conclusión

Las nuevas tecnologías constituyen instrumentos con los cuales se han realizado experiencias artísticas inéditas desde los años '60 y '70 que, con el correr del tiempo han sido diferenciadas y articuladas a través de la agrupación y clasificación de características comunes en cada expresión. Con el fin de alcanzar una mayor aprehensión y sistematización de la producción digital, se han creado numerosos términos y definiciones de las nuevas prácticas artístico-digitales. Junto con su aplicación y estudio, aparecen permanentemente en el Arte, la Crítica, la Historia del Arte, el público y la vida cotidiana neologismos como *computer art*, *net art*, *arte cibernético*, *multimedial*, *video arte*, *arte interactivo*, *arte electrónico*.

En trabajos de investigación precedentes buscamos contribuir a una sistematización y articulación de la producción digital, estableciendo categorías artístico digitales surgidas de las obras de artistas y diseñadores del equipo de investigación. Es decir, a través de su producción, observamos que en el arte tecnológico existe una polarización de fondo: por un lado, se realizan obras que encuentran en la herramienta electrónica un registro virtual de la realidad. Se apoyan en imágenes referenciales preexistentes (JBR: *Image-Based Rendering*)¹⁴ como fotografías, dibujos, mapas, esquemas, etc. que se digitalizan mediante el empleo de periféricos destinados a su captura: scanner, cámara fotográfica y de video, para su posterior manipulación en pantalla. Por el

otro, vemos la creación de imágenes digitales autónomas, generadas íntegramente con los recursos propios de las nuevas tecnologías. En ambos casos el elemento común y constante es el tratamiento de las obras que permite variaciones infinitas. Éstas pueden ser reelaboradas, multiplicadas, descompuestas, etc. Observamos, entonces, que las características principales del lenguaje digital son la ductilidad, la inmaterialidad (lo virtual), el dinamismo y la dimensión espacio-temporal, gracias a la posibilidad de incluir movimiento y sonido.

En esta ocasión nos dedicamos a la exploración de los diversos modos y medios de transferencia de *lo digital*, a través de la elaboración de proyectos destinados a alcanzar públicos más amplios, promoviendo la constante generación de procesos creativos personales. Se estudian las distintas modalidades de creación, expresión y exposición, como así también las numerosas posibilidades relacionales que surgen entre imagen digital, objeto artístico y diseño de productos. Se traspasan las fronteras de campos disciplinares como Arte y Diseño que nos llevan a indagar sobre diferentes modos de producción, circulación y consumo de la obra digital, en un intento por acercarla a otros públicos, remarcando su presencia en los usos y en la vida cotidiana. Vemos entonces cómo en los variados tipos de producción se evidencian los medios técnicos específicos para la resolución y concreción de las obras donde se enfatizan propuestas interdisciplinarias que presentan planteos estéticos relacionados con nuestro principal objetivo: "afianzar el Arte Digital en el medio artístico y cultural local, nacional y regional".

Los resultados obtenidos nos conducen a la reflexión sobre los logros particulares del proyecto y nuestras aspiraciones futuras. Si bien concretamos la transferencia de la imagen digital en libros de artista y postales interactivas, intervenciones urbanas, objetos de uso cotidiano e impresiones textiles como diferentes modos de encontrar nuevos soportes, somos conscientes que éste es sólo el comienzo de un sinnúmero de alternativas que se presentan ante nosotros. En próximos proyectos podremos alcanzar nuevos objetivos como la ejecución de intervenciones urbanas interactivas, donde el espacio se transforme en imagen proyectada, mediante múltiples pantallas semitransparentes y el sonido sea generado por el movimiento de los mismos espectadores. Respecto del diseño de imágenes para textiles, vemos también como futura probabilidad, analizar y emplear la tecnología relacionada con la impresión digital sobre tela. Asimismo, por medio de la aplicación de los lineamientos generales de análisis derivados de la semiótica y la pragmática, nos acercamos a un mayor conocimiento de los procesos de creación y producción de obras digitales. Presenciamos diferentes búsquedas, programas estéticos originales y soluciones plásticas no convencionales, como resultado de la reflexión estética que revela el vínculo entre la idea-concepto y los procesos tecnológicos. Observamos que el hecho de enunciar, pensar y objetivar cada proceso de creación-producción nos conduce a reflexionar profundamente sobre las propuestas y a tener un conocimiento mayor de las diferentes modalidades del *ser* y el *hacer* en arte.

MARÍA INÉS ZARAGOZA

Licenciada y Profesora de Artes Plásticas, egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Se desempeña como Profesora Adjunta de la Cátedra de Grabado de la Carrera de Artes Visuales de la FAD. Ha realizado cursos y seminarios de posgrado. Es docente investigadora categorizada. Ha participado como integrante y directora de proyectos de investigación acreditados y subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo. Es autora del libro "La Litografía, Técnica y Método de Realización", editado por el Taller de Gráfica de la FAD en el año 2000 y publicado material didáctico sistematizado en CD para el Taller de Grabado. Ha dirigido becas de Iniciación a la Investigación y tesinas de grado. Se ha desempeñado también como evaluadora de la SeCTyP y de la Dirección de Investigaciones de la FAD. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, grupales e individuales en Mendoza, Buenos Aires, Córdoba, Chile y Ecuador.

GRACIELA BARTOLUCCI

Licenciada y Profesora Historia del Arte y Artes Visuales, egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Ha realizado adscripciones en cátedras de la carrera de Historia del Arte de la FAD y se ha desempeñado como docente en diferentes instituciones educativas. Ha realizado seminarios de posgrado e integrado, desde el 2000, proyectos de investigación acreditados por la SeCTyP de la UNCuyo. Obtuvo becas de Promoción a la Investigación, otorgadas por la Dirección de Investigación de la FAD y SeCTyP. En 2004, la Sociedad Dante Alighieri le concedió una Beca de Perfeccionamiento de la Lengua Italiana y un Curso de Historia del Arte en la sede central de Roma. En 2007, el Gobierno de Italia le otorgó una Beca de estudios de posgrado para realizar un Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Roma "La Sapienza". En 2008 realizó estudios en el Hyman Krietman Research Centre, TATE Britain, Londres. Actualmente, cursa el tercer año del Doctorado en Historia del Arte Contemporánea en la Universidad de Roma "La Sapienza".

NOTAS.

¹Proyecto de Investigación Arte digital 3. Confrontación y Diálogo: Teoría y Praxis artística, acreditado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo: Director: María Inés Zaragoza. Integrantes: Antonio Alterio, Cristian Delhez, Eduardo González, Griselda Agnesi, Aldana Anconetani, Verónica Argüello, Graciela Bartolucci, Mario Draque, Juan Paladino, Andrea Stahringer, Silvana Valdivia.

²Durante el proyecto de investigación Arte Digital correspondiente al período 2002- 2004 abordamos la creación y producción de obras de arte y diseño a través de las tecnologías informáticas. Se exploraron diversas posibilidades digitales con el objetivo de superar el mero empleo del recurso tecnológico y, de este modo, obtener producciones individuales, expresivas y originales con un sólido sustento basado en una propuesta estética concreta y en un profundo conocimiento de las virtualidades informáticas. En tanto, Arte Digital 2. Nuevas Categorías - Nuevos Lenguajes nos permitió centrarnos en tres puntos focales: la búsqueda y experimentación a través de propuestas estético conceptuales de los miembros del equipo; la incorporación de las categorías alternativas interdisciplinarias surgidas en el transcurso de la investigación; y por último, la reflexión crítica que nace del análisis de las obras a través de un enfoque semiótico pragmático.

³Obra bidimensional fija, Libro de artista, Ex-libris digital o Ex-webis, Animación, Multimedia educativa.

⁴Hitz - Matewecki. 2005. p.2

⁵Se realizaron Intervenciones de obras digitales en los siguientes espacios: Edificio de Docencia Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo. Marzo. 2008. Facultad de Ciencias Aplicadas a la Industria. UNCuyo. Agosto. 2008. Centro de Congresos y Exposiciones de Mendoza. Octubre - Diciembre 2008. Hospital Humberto Notti de Mendoza. Junio 2009. Facultad de Ingeniería. UNCuyo. Junio 2009. Facultad de Filosofía y Letras. UNCuyo. Agosto 2009. Rectorado Universidad Nacional de Cuyo. Septiembre 2009.

⁶Jiménez, J. 1992. p.85

⁷Walter Gropius resumió sus intenciones en un manifiesto: "La recuperación de los métodos artesanales en la actividad constructiva, elevar la potencia artesana al mismo nivel que las Bellas Artes e intentar comercializar los productos que, integrados en la producción industrial, se convertirían en objetos de consumo asequibles para el gran público." (1919-1923).

⁸García Canclini, N. 1990.

⁹Proyecto de investigación Arte Digital. SeCTyP. 2005. En la cuatricromía cada color tiene una película tramada propia con semitonos y ángulos específicos. Para el cian es de 105°, el magenta 75°, el amarillo 90° y el negro 45°. Si estos grados no son los correctos, aparece un patrón de interferencia llamado efecto moiré. Las tramas pueden variar en forma, tamaño, distancia y densidad. En la trama de puntos o de amplitud modulada los puntos, de diferente tamaño, se ubican a igual distancia unos de otros. En cambio en la estocástica o de frecuencia modulada, como los puntos son de igual tamaño la variación se presenta en la manera que se aglutinan. Esta última ofrece mayor precisión de tono y detalles convirtiéndose en la más apropiada para la impresión de producciones artísticas.

¹⁰Proyecto de investigación Arte Digital 2. Nuevas categorías-Nuevos lenguajes. SeCTyP. 2007. La serigrafía es un medio de impresión que emplea una tela tensada en un marco (*chablón*). La tela se emulsiona con un material fotosensible y se coloca en contacto con el original. La luz endurece la emulsión en las partes libres de imagen bloqueando el paso de la tinta, en tanto el resto del material se remueve con agua. La tinta pasa a través de la trama abierta por la presión ejercida con una regla de goma o manigueta, y se deposita en el papel o tela ubicados debajo del marco una y otra vez.

¹¹Glusberg, J. 1980. p.17.

¹²Proyecto de investigación Arte Digital 2. Nuevas categorías-Nuevos lenguajes. SeCTyP. 2007. Imágenes vectoriales (basadas en las curvas de Bezier) se componen mediante operaciones matemáticas y se utilizan para colores planos y líneas. Permiten archivos livianos porque se almacenan en poco espacio, se modifican fácilmente y son independientes de la resolución porque son multiplicables o divisibles en su conjunto.

¹³Colagraf: técnica de grabado cuya matriz se genera en forma manual con una fina pasta endurecida de tiza y cola o resinas. Su superficie es apta para recibir *collages*, incisiones, estampaciones y lijados. Puede entintarse simultáneamente en profundidad y superficie, e imprimirse posteriormente en una prensa de tórculo bajo fuerte presión.

¹⁴Jullier, L. 2004. p.20.

BIBLIOGRAFÍA

I l inde de la historia. Buenos Aires: Paidós.

García Canclini, N. (1990) Culturas Híbridas. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1991) Arte y Cultura. Año2 N°2 - Arte y comunicación popular en tiempos neoconservadores.

García Canclini, N. (2003). La Producción Simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Buenos Aires: Paidós.

Glusberg, J. (1980) Semiótica de las Artes Visuales. Buenos Aires: Cacy.

Hitz, R. y Matewcki, N. (2005) Las propuestas multimediales en la instalación, la performance y el espectáculo. Trabajo de Investigación presentado en las IX Jornadas de Investigadores en Comunicación. Córdoba.

Jiménez, J. (1992) Imágenes del hombre. Fundamentos de estética. Madrid: Tecnos.

Jullier, Laurent. (2004) La imagen digital. De la tecnología a la estética. Buenos Aires: la marca.

Parret, H. (1993) Semiótica y Pragmática. Buenos Aires: Hachette.

Roman, G. (1996) Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto. Barcelona: Anagrama.

Schultz, M. (1994) Ensayos cotidianos. Santiago de Chile: Dolmen.

Schultz, M. (1998) El Golem informático. Notas sobre estética del technoarte. Buenos Aires: Almagesto

Catálogo 50 years Bauhaus. (1969/1970) Sponsors by the Federal Republic of Germany. Organized by the Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Art Gallery of Ontario Canadá.

Ergonomics and well-being for seating people

Proposal for offices and vehicles

The sustained growth of human activities particularly of those engaged in sitting position, and the frequency of diseases caused by maintaining this posture, pose the usefulness of the study of comfort in the use of equipment designed for sitting.

The purpose of the study is to achieve a set of recommendations and a guide for the analysis of postural comfort products and work stations from the diagnosis of available designs of seats in the local market, in particular: chairs, stools and vehicle seats ergonomics methodology was applied in this study.

Mgter. Roberto Luis Tomassiello

Esp. Roxana Del Rosso

Ergonomía y bienestar para las personas sentadas

Propuesta para puestos de trabajo en oficinas y vehículos

El crecimiento sostenido de las actividades humanas, particularmente de aquellas que se realizan en postura sedente y la frecuencia de patologías ocasionadas por el mantenimiento de dicha postura, plantean la conveniencia del estudio del bienestar en el uso de equipamiento concebido para sentarse.

El propósito del trabajo es lograr un conjunto de recomendaciones y una guía para el análisis del confort postural en productos y puestos de trabajo a partir del diagnóstico de los diseños de asientos actualmente disponibles en el mercado local, en particular: sillas, taburetes, butacas de vehículos, aplicándose en el estudio la metodología propia de la ergonomía.

Introducción

Este artículo es un compendio de la investigación: "Estudio ergonómico y de confort de las personas en postura sedente. Análisis y evaluación de tipologías de puestos laborales relevantes en la Provincia de Mendoza". Dicho trabajo se llevó a cabo en el contexto del Laboratorio de Ergonomía de la Facultad de Artes y Diseño, entre 2007-09, con financiamiento de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo (SeCTyP).

El ser humano comparte las horas del día adoptando tres posturas básicas: erguida (o "de pie"), sedente (o "de sentado") y decúbite (o acostado). La postura sedente, adoptada para el desarrollo de las actividades laborales o el descanso, es beneficiosa comparada con la de pie. Sin embargo, adoptar la postura sedente implica una modificación forzada en la cadera y en la columna vertebral que genera elevados grados de presión en los discos intervertebrales de la zona lumbar, para formar el ángulo recto entre las piernas y el tronco.

Cuando se adopta la postura sedente, se manifiesta un ángulo de 90° entre tronco y el fémur. Para que esto ocurra, la articulación coxo-femoral rota 60°, mientras que los 30° restantes los aporta la basculación anterior de los huesos de la pelvis que arrastra a la columna en su sección lumbar, produciendo una rectificación de la lordosis de esa parte del cuerpo¹.

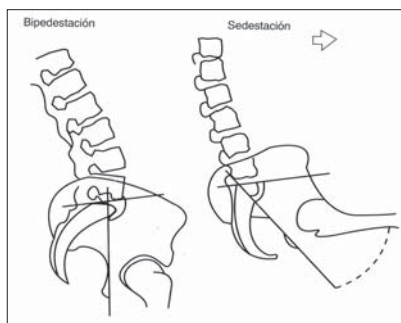


Figura 1
Rotación de la cintura pélvica de la postura bipeda a la sedente. Como se advierte en la imagen, el ángulo es de 60°

En la posición de sentado:

- Las tuberosidades isquiáticas deben proporcionar la mayor base de sustentación, ya que los tejidos aledaños están preparados para soportar presiones de magnitud significativa.
- El asiento tiene que poder brindar apoyo suficiente para los músculos posteriores sin presionar la parte trasera de la rodilla (hueco poplíteo).
- El respaldo cumple la función de estabilizar el tronco y generar un apoyo, principalmente para la curvatura lumbar de la columna.
- El peso de las piernas debe transmitirse al suelo en forma pareja por las plantas de los pies, o proveerse de un apoya pies.

En el Laboratorio de Ergonomía se viene trabajando con relación a la postura sedente desde hace varios años. Estos estudios comenzaron a comienzos de la década del '90, realizándose en adelante varias investigaciones sobre dicha problemática.

Objetivos del trabajo

El referido trabajo de investigación tuvo como objetivo general producir una "guía para evaluación del bienestar" y recomendaciones específicas, a partir del estudio de una muestra relevante de puestos laborales del ámbito local que utilizan la postura sedente. Se ha desarrollado un instrumento para la obtención de información que combina aportes originales con aquellos establecidos por diferentes métodos para el análisis de la postura sedente.

Hipótesis de trabajo

Se han planteado las siguientes hipótesis de trabajo:

- El uso de una guía específica para el análisis y la valoración del confort en puestos de trabajo con postura sedente, constituiría una herramienta válida para optimizar su diseño.
- La acción preventiva y la inversión en un diseño ergonómico de los puestos de trabajo se traduciría en una mejora de la salud de la población laboral, implicando la reducción de los costos sociales y favoreciendo una mayor calidad de vida.

Marco teórico

La Ergonomía es una disciplina del campo científico-tecnológico cuyo propósito es el estudio de las relaciones de las personas con los sistemas con que éstas interactúan a fin de optimizarlas. Este campo del conocimiento es conceptualizado como *la tecnología de la comunicación en los sistemas hombres-máquinas (SHM)* (Montmollin, M. de, 1971).



Figura 2
Modelo gráfico de las interacciones en el sistema de trabajo

La persona es considerada un componente vital del sistema por tanto, resulta esencial el examen de la postura sedente que adopta. Sobre el particular hay diferentes planteos: algunos autores conceptualizan dicha postura observando al sujeto de perfil, otros en cambio prestan atención al ángulo formado por la vertical y la línea que une la articulación del hombro con la del fémur en la cadera y a las características del ángulo entre la cadera y la espina dorsal. A partir de este último concepto, el médico danés Mandal concibió un nuevo modelo de asiento con la banqueta ligeramente descendente en su parte anterior para mantener el tronco erguido, evitando rectificar las curvaturas naturales del raquis. (fig. 3)



Figura 3
Postura en la silla de Mandal

En la obra *Equipamiento Escolar Sano* (Bustamente, 2004), se plantea que la biomecánica del tronco tiene por finalidad primordial soportar la cabeza y, por lo tanto, considera el conjunto de huesos que arman el tronco como un solo elemento que es flexible pero, a la par, constituye el esqueleto de la parte del cuerpo que va desde la pelvis a la cabeza.

Metodología

Por sus características, esta investigación plantea su desarrollo con el uso del método de la Ergonomía basado en el "enfoque sistémico" (Zinchenko, V. y Munipov, V. 1985), diseñándose una estrategia de acciones de tipo analítico-experimental. Para este caso particular, la misma resulta definida globalmente por:

1. Indagación de antecedentes

- selección de la muestra de cada una de las tipologías de puestos de trabajo a estudiar y determinación de criterios para las características de la muestra de la población,
- selección, puesta a punto y aplicación de las técnicas de análisis de tareas específicas, por ejemplo: encuestas, observaciones directas, registro con video y fotografías,
- búsqueda de antecedentes (bibliografía, entrevistas a profesionales de la salud, terapeutas ocupacionales, dirigidas a la obtención de información sobre población con afecciones músculo-esqueléticas de origen postural),

- contactos con instituciones, empresas, organismos de gobierno para la realización de relevamientos y análisis de puestos de trabajo,

2. Relevamientos

- Trabajo de campo (aplicación de instrumentos para recolección de datos, registro de las características de la dupla tarea/actividad, aplicación de diferentes pruebas específicas a la muestra seleccionada de la población en estudio: *test* de confort general, *test* de dolor en partes del cuerpo, *test* de equipamiento del Inst. de Biomecánica de Valencia (IBV), relevamientos de puestos de trabajo).
- Modelización

3. Diagnóstico:

- Trabajo en el laboratorio (procesamiento de la información obtenida en el trabajo de campo, elaboración de modelos gráficos para el estudio, elaboración del diagnóstico).

4. Validación

5. Elaboración del producto de la investigación:

- Diseño y elaboración de la “guía para evaluación del bienestar en puestos de trabajo con

postura sedente”, validación final y perfeccionamiento del producto de la investigación, elaboración del informe final).

Recomendaciones para el acondicionamiento ergonómico de asientos de trabajo

Un buen asiento debe permitir posicionar el cuerpo de la persona, estabilizándolo para realizar actividades en posturas cómodas, seguras y funcionales. Asimismo, debe permitir movilidad, favoreciendo el acceso y la salida del puesto de trabajo. En el caso particular de los vehículos las restricciones de espacio y la elevada complejidad de sus puestos de conducción, requiere que los asientos no dificulten el acceso a estos, ni provoquen lesiones al conductor en sus movimientos. Un buen asiento debe permitir el cambio de postura a lo largo de la jornada de actividad, particularmente en aquellos trabajadores que, por la naturaleza de su labor, permanecen un tiempo considerable en el puesto de trabajo, por ejemplo los conductores de camiones y de ómnibus. (fig. 4)

El material y la estructura con la cual tiene contacto el usuario deben favorecer la distribución adecuada de presiones según las zonas



Figura 4
Puestos de conducción en camiones y ómnibus



del cuerpo, teniendo en cuenta la capacidad de sus tejidos para soportar esfuerzos. Los tapizados deben permitir absorber la transpiración y no formar una capa de humedad entre el asiento y el cuerpo del usuario, siendo una causa de molestias en jornadas laborales prolongadas. El espumado utilizado para acolchar banquetas y respaldos tiene que conservar su memoria elástica durante el tiempo de vida estimada del asiento, evitando la pérdida de efectividad por deformación permanente (disminución del espesor y de la dureza original).

En los asientos que disponen de apoyabrazos, estos preferentemente deben ser acolchados. En algunas aplicaciones pueden requerir que sean regulables en altura y rebatibles, para facilitar el acceso al puesto de trabajo.

Resultados

El producto de la investigación consiste en una guía para evaluación de confort en postura sedente. La misma consta de cuatro instru-



Figura 5
Puesto de trabajo en oficina

mentos de tipo estructurado, dirigidos a usuarios de asientos de vehículos y de oficinas y a sus fabricantes. Los usuarios pueden brindar sus percepciones sobre los asientos que utilizan en sus actividades laborales y los fabricantes, a través de esta guía, pueden evaluar los productos que elaboran. A continuación se adjuntan los instrumentos referidos.

ORDEN	GUÍA PARA EVALUACIÓN DE ASIENTOS APLICABLES A OFICINAS. DESTINATARIOS: USUARIOS	SI	NO
1	¿Al observar el asiento, le da sensación de resistencia y fortaleza para soportar su peso corporal durante las horas de uso?		
	¿El tapizado es absorbente y permite respirar la piel?		
2	¿Es fresco en verano?		
	¿Evita el resbalamiento del cuerpo?		
	¿El acolchado es cómodo y no se hunde cuando se sienta?		
	¿Estando sentado percibe o le molesta la base rígida del asiento?		
	¿Siente que roza en la parte posterior de las piernas el borde delantero del asiento?		
3	¿Puede regular la altura de la banqueta?		
	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso?		
	¿La banqueta es horizontal?		
	¿Tiene inclinación hacia el frente?		
	¿Tiene inclinación hacia atrás?		
	¿Se puede regular la inclinación de la banqueta?		
	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso?		
	¿Es giratoria la banqueta?		

4	¿Se puede regular la altura del respaldo?		
	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso?		
	¿Puede regular la inclinación del respaldo desde 90° hasta 110°?		
	¿El comando le queda cómodo y al alcance?		
	¿El respaldo tiene apoyo lumbar regulable en altura?		
	¿El comando es cómodo y de fácil acceso?		
5	¿Al respaldarse, percibe molestias o aristas que le toquen la espalda en algún punto?		
	¿Posee apoyabrazos?		
	¿Se pueden regular en altura?		
6	¿El comando le queda cómodo y al alcance?		
	¿La base tiene 5 patas con ruedas?		
7	¿Las ruedas se desplazan fácilmente?		
	Otros comentarios		

ORDEN	GUÍA PARA EVALUACIÓN DE ASIENTOS PARA CONDUCCIÓN DE VEHÍCULOS DESTINATARIOS: USUARIOS	SI	NO
1	¿Al observar el asiento, le da sensación de resistencia y fortaleza para soportar su peso corporal durante las horas de uso?		
2	¿El tapizado es absorbente y permite respirar la piel?		
	¿Es fresco en verano?		
	¿Evita el resbalamiento del cuerpo?		
	¿El acolchado es cómodo y no se hunde cuando se sienta?		
	¿Estando sentado percibe o le molesta la base rígida del asiento?		
	¿Siente que roza en la parte posterior de las piernas el borde delantero del asiento?		
	¿Tiene amortiguación el asiento?		
	¿Puede regular la amortiguación en función de peso?		
	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso?		
	¿Puede regular la altura de la banqueta?		
3	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso ?		
	¿Puede regular la inclinación del respaldo desde 90° hasta 110°?		
	¿El comando le queda cómodo y al alcance?		
	¿El respaldo tiene apoyo lumbar regulable en altura?		
4	¿El comando es cómodo y de fácil acceso?		
	¿Al respaldarse, percibe molestias o aristas que le toquen la espalda en algún punto?		
4	Otros comentarios		

GUÍA PARA EVALUACIÓN DE ASIENTOS DE CONDUCCIÓN DE VEHÍCULOS DESTINATARIOS: FABRICANTES			
ORDEN	ÍTEM A PONDERAR	SI	NO
1	Estructura: ¿La estructura del asiento es resistente para soportar la carga del usuario durante las horas de uso del mismo?		
	¿Los materiales empleados en la estructura resultan adecuados para soportar el uso intenso, las vibraciones, los roces, la agresión de la humedad ambiente?		
	¿El acabado aplicado en la estructura resulta adecuado para soportar el uso intenso, los roces, la agresión de la humedad ambiente?		
2	Tapizado y espumado: ¿El tapizado está confeccionado en material textil absorbente y permite absorber la transpiración en las condiciones de uso que determine la cabina de conducción del vehículo?		
	¿La textura del tapizado evita el resbalamiento del cuerpo hacia el frente?		
	¿El espumado es cómodo y no se hunde al ser utilizado?		
	¿El espumado recupera por memoria su forma y espesor, luego del uso, en condiciones severas de utilización?		
	¿La estructura rígida del asiento está correctamente aislada del contacto con el usuario mediante espuma de poliuretano y tapizado?		
	¿El tapizado está confeccionado con materiales que permitan su fácil limpieza?		
3	Banqueta ¿Las dimensiones de la banqueta permiten un correcto alojamiento del cuerpo en usuarios con diferentes texturas?		
	¿El ancho de caderas sentado coincide con el ancho de la banqueta, en usuarios con diferentes texturas?		
	¿La profundidad de la banqueta es menor que la distancia nalga-poplitea, para usuarios con diferentes dimensiones?		
	¿La parte posterior de las piernas rozan con el asiento en algún punto, en usuarios con diferentes dimensiones?		
	¿Posee amortiguación que impida la transmisión de vibraciones mecánicas del motor y vehículo al conductor?		
	¿La amortiguación puede ser regulada en función del peso del usuario?		
	¿La banqueta puede regularse en altura en función de las dimensiones del sujeto usuario?		
	¿Los comandos de regulación están ubicados al alcance del usuario, de fácil acceso y operatividad?		
4	Respaldo: ¿Es regulable en angulación posterior respecto de la banqueta, desde 90° hasta 110°?		
	¿El apoyo lumbar es regulable en altura?		
5	¿Posee aristas filosas o elementos salientes, tales como costuras, molduras, ribetes, que rocen la espalda del usuario en ningún momento?		
	Otros comentarios		

GUÍA PARA EVALUACIÓN DE ASIENTOS DE OFICINAS. DESTINATARIOS: FABRICANTES			
ORDEN	ÍTEM A PONDERAR	SI	NO
1	Estructura: ¿El asiento en su conjunto se percibe resistente, con fortaleza para soportar el peso corporal del usuario durante las horas de uso?		
	¿Los materiales empleados en la estructura resultan adecuados para soportar el uso intenso, los roces, la agresión de la humedad ambiente?		
	¿El acabado aplicado en la estructura resulta adecuado para soportar el uso intenso, los roces, la agresión de la humedad ambiente?		
2	Tapizado y espumado: ¿El tapizado de material textil absorbente y permite absorber la transpiración?		
	¿Es fresco en verano?		
	¿Evita el resbalamiento del cuerpo?		
	¿El espumado no se hunde excesivamente al sentarse?		
	¿El espumado recupera por memoria su forma y espesor, luego del uso, en condiciones severas de utilización?		
3	¿Estando sentado se percibe la rigidez de la base de la banqueta?		
	¿El tapizado está confeccionado con materiales que permitan su fácil limpieza?		
	Banqueta: ¿La banqueta es horizontal?		
	¿Tiene inclinación hacia el frente?		
	¿Tiene inclinación hacia atrás?		
	¿Se puede regular su inclinación?		
4	¿La banqueta es giratoria?		
	Regulaciones: ¿Se puede regular la altura de la banqueta?		
	¿El comando de regulación se encuentra en un lugar cómodo y de fácil acceso estando sentado?		
	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso?		
5	Respaldo: ¿Se puede regular su altura?		
	¿El comando de regulación es cómodo y de fácil acceso?		
	¿Puede regularse la inclinación del respaldo entre 90° y 110°?		
	¿El respaldo tiene apoyo lumbar regulable en altura?		
	¿El comando es cómodo y de fácil acceso?		
6	¿Estando sentado se percibe alguna rigidez o aristas en algún punto de la espalda?		
	Apoyabrazos: ¿Posee apoyabrazos?		
	¿Son acolchados?		
	¿Se pueden regular en altura?		
7	¿El comando queda cómodo y al alcance del usuario?		
	Base: ¿La base tiene 5 patas con ruedas?		
	¿Las ruedas se desplazan fácilmente?		
7	Otros comentarios		

Transferencia de los resultados

Las pautas para el diseño de asientos y la guía para evaluación de puestos de trabajo con postura sedente generados en este trabajo constituyen herramientas de utilidad para los requerimientos propios de los diseñadores industriales, ingenieros, evaluadores de salud, y de los especialistas en higiene y seguridad laboral.

Conclusiones

El conocimiento de la postura sedente y de sus implicancias puede facilitar la adecuación de productos y de puestos de trabajo a las capacidades y limitaciones propias de los usuarios. La concepción "antropotécnica" de la Ergonomía, centra el estudio en el "sistema", antes que en cada uno de los elementos que lo integran, por lo cual deben tenerse en cuenta las fortalezas y debilidades de estos, al momento de llevar a cabo un diseño ergonómico. El producto de este trabajo puede constituir una herramienta que aporte elementos válidos para la optimización de cada uno de los ámbitos señalados.

ROBERTO TOMASSIELLO

En 1985 egresó de la Universidad Nacional de Cuyo como Diseñador Industrial, siendo también Magíster y Especialista en Docencia Universitaria. Ejerce como profesor titular efectivo, director de proyectos de investigación (categoría II) y es docente en maestrías, especializaciones y cursos de posgrado. Asimismo, dirige maestrands, tesis de especializaciones y licenciaturas y becarios en diferentes universidades.

Se ha perfeccionado en el país y el exterior becado, entre otras instituciones, por la OEA. Participó como disertante invitado a eventos científicos de carácter nacional e internacional, obteniendo distinciones por sus ponencias.

Ha integrado jurados de concursos docentes y de tesis de maestrías, evaluando también publicaciones nacionales y extranjeras. Es autor del libro "Diseño: un puente entre Universidad e Industria" (EDIUNC, 2008) y de numerosos artículos en publicaciones especializadas.

ROXANA DEL ROSSO

Diseñador 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 profesor adjunto 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 director de becarios y director y co-director de proyectos de investigación.

NOTA.

¹ Estudios radiológicos de personas sentadas. Laboratorio de Ergonomía, 1992-93

BIBLIOGRAFÍA

- Bustamante, A.(2004) *Mobiliario Escolar Sano*. Majadahonda: MAPFRE.
- Cañas, J. y Waerns, Y. (2001) *Ergonomía cognitiva*. Panamericana: Madrid.
- Del Rosso, R. (2007) *Ergonomía y Diseño de Producto*. Mendoza: Laboratorio de Ergonomía, Fac. de Artes y Diseño, UNCuyo.
- Dreyfuss, H. (1993) *The Measure of Man and Woman. Human Factors in Design*. N.Y.: A. Tilley - H. Dreyfuss Associates.
- González Gallego, S. (1990) *La ergonomía y el ordenador* Colección Productiva. Barcelona: Marcombo Boixareu.
- Jouvencel, M. R. (1994) *Ergonomía básica aplicada a la Medicina del Trabajo* Madrid: Díaz de Santos.
- Melo, J. L. (2007) *El asiento*. Buenos Aires: Fénix.
- Miralles Marrero, R.C. (1998) *Biomecánica clínica del aparato locomotor*. Barcelona: Masson.
- Mondelo, P. R. y otros (1997) *Ergonomía 1. Fundamentos* Barcelona: UPC - Mutua Universal.
- (1998) *Ergonomía 3. Diseño de puestos de trabajo* Barcelona: UPC - Mutua Universal.
- (2002) *Ergonomía 4. El trabajo en oficinas*. México, D.F.: Alfaomega - UPC.
- Montmollin, M. de (1971) *Introducción a la Ergonomía* Madrid: Aguilar.
- Page, A. y otros (1992) *Guía de recomendaciones para el diseño de mobiliario*. Valencia: Instituto de Biomecánica de Valencia (IBV).
- Rayo García, V. (2007) *La salud laboral en conductores de autobús urbano, una tarea pendiente*. Centre d' Ergonomia i Prevenció. Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)
- Sáenz Zapata, L. (2005) *Ergonomía y Diseño de Productos. Criterios de análisis y aplicación*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Tomassiello, R. (1999) *Entre asientos y percentiles*. Revista "ñ de Diseño". Mendoza: Edit. de Diseño.
- (2004) *Equipamiento de edificios escolares. Una respuesta de diseño para el mejoramiento de la calidad educativa*, en: Revista "Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño" N° 3, Edic. del Taller, UNCuyo, Mendoza.
- Vernhes, M. y Tomassiello, R. (1992) *Estudio de un Manual para la adecuación ergonómica en los vehículos de transporte colectivo de la Provincia de Mendoza*. Laboratorio de Ergonomía, Fac. de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza.
- Zinchenko, V. y Munipov, V. (1985) *Fundamentos de Ergonomía*. Moscú: Progreso.

Graciela González de Díaz Araujo

Community wich was set up in the grounds of an old factory

Ladrillos de Coraje. Particular case of Community Theater in Mendoza

This research has the purpose to analyze a particular case of Community Drama in Mendoza, to establish the peculiarity of its scenic enclosure and to link it with the external stimulus of the Latinamerican and national poetics. We propose an integral study of the stage setting of Ladrillos de Coraje directed by Ernesto Suárez in the El Bermejo community which was set up on the grounds of an old factory. We will take into account the dramatic setting, the director's contribution as well as of the coordinator and actors' work. We will consider the public reaction and the opinion of the journalists' criticisms. We will also present and synthesize the up- dated bibliography.

Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje

Experiencia de teatro comunitario mendocino

La presente investigación se realiza para analizar un caso particular del teatro comunitario mendocino, establecer la particularidad de ese circuito escénico y vincularlo con los estímulos externos de poéticas latinoamericanas y nacionales. Proponemos el estudio integral de experiencia del montaje de Ladrillos de Coraje realizada por el director Ernesto Suárez en la comunidad de El Bermejo, en el espacio de una fábrica recuperada. Tendremos en cuenta el texto dramático, la puesta en escena y los aportes del director, los coordinadores y los actores, así como la recepción en el público y la crítica periodística. Asimismo, abordamos y sintetizamos la bibliografía actualizada.

“Una inolvidable fábrica real, de gran magnitud, fue recorrida por actores y público, abrió sus venas y su corazón. Fue el gran protagonista y el lugar de encuentro para una celebración colectiva.”

Cecilia Álvarez

Introducción

En la actualidad, el dilema del teatro se instala en la ausencia del público a las salas. Pero, a la vez, en este panorama inquietante surgen exitosas experiencias de teatro comunitario. Se recuperan las expectativas de rescatar el teatro como herramienta de desarrollo social como fenómeno de inclusión social. Por esta razón, propongo el estudio integral de la experiencia del montaje de *Ladrillos de Coraje* realizada por el director Ernesto Suárez en la comunidad de El Bermejo. El espacio escénico fue la fábrica real. Más de 30 actores, murgueros, videoastas y estudiantes de teatro, artes visuales y cine participaron. La obra narra la lucha solidaria de los trabajadores de Cerámica de Cuyo para recuperar ese espacio. Todo el terreno de la planta se convirtió en escenario con los distintos momentos de la historia. Y en pantalla gigante, testimonios de los obreros. Este suceso repercutió en la prensa y en 800 espectadores. Para ello, abordaré el texto dramático de factura épica y luego me detendré en la metodología de trabajo, el proceso de creación colectiva, las temáticas e ideologías subyacentes, la función del director y los coordinadores del grupo, la importancia de la música, las modalidades de gestión y recursos en la puesta en escena.

Sin embargo, ya existía en el teatro barrial de los setenta y luego se vincula con estímulos externos de poéticas latinoamericanas. Intento rescatar los antecedentes y la particularidad del microsistema del teatro comunitario para divulgarlo como una expresión de identidad social y conciencia histórica regional y nacional.

1. Antecedentes del teatro barrial como manifestación cultural de resistencia

Los argentinos tenemos la manía de borrar el pasado y empezar todo de nuevo. He leído con interés las últimas publicaciones sobre teatro comunitario y considero que no se hace hincapié en la primera fase, propia de los años 60 y 70. No puedo afirmar que empiece en los 80, con el regreso de la democracia. Creo que las diferencias fundamentales residen en dos aspectos. Por un lado, en la intención utópica propia de una visión política en la que el teatro creía que podía cambiar la sociedad y transformarla. Por otro, en la introducción de elementos visuales con miras a un mensaje más sensorial que intelectual sustentado en la incorporación de diversos elementos teatrales propios del teatro callejero y circense: inserción de la danza, la música, los cantables y las murgas. Pero, en general, presenta varias similitudes con el de la actualidad.

No concibo el olvido del comienzo de este tipo de teatro con las experiencias anteriores encaminadas por Norman Briski y Juan Carlos Gené, en Buenos Aires, y con las de Ernesto Suárez, en nuestro medio. Éste último cuenta en *Lágrimas y risas* que conformaban una red nacional con actores argentinos de otras provincias para la implementación del teatro barrial.

En este trabajo tampoco puedo soslayar la experiencia de *El aluvión* dirigida por Suárez. En general, entonces, la ideología política abrió vías para la promoción grupal y la reivindicación de una puesta escénica creada por y para las masas y se redescubrió el aspecto colectivo del teatro. Tanto los estímulos del *Living Theatre* (fusión teatro y vida) como las experiencias brasileras de Augusto Boal y las de Paulo Freire se apropiaron para la escena local. Por cierto, los directores citados, creían que ser *actor* ya no consistía solo en hacer teatro, sino en encarnar los hechos vividos en la sociedad. Briski brindó una representación de la huelga de los estatales. “Los mismos huelguistas representaban como actores su propio drama. Al final, una discusión

abierta sobre todo lo representado articulaba el espectáculo con la realidad (*Claves*, Mendoza, 23/11/1973)”.

El aluvión del Grupo Virgen del Valle se acercó a esa propuesta, realizado con un numeroso elenco conformado por el Grupo Arlequín y la gente de un barrio, sin preparación actoral, con el asesoramiento técnico de Suárez. Subieron a la escena 65 personas y 33 bailarines. Los barrios bajos de la ciudad, inundados el 4 de enero de 1970, generaron las secuencias sociales visualizadas en una familia que debe emigrar del campo hacia un barrio suburbano. Se destacó *la protesta* en dos pautas fundamentales: “*militancia y organización*. *La militancia peronista* se presenta tanto en la representación como en todo el carácter del trabajo y *la organización del barrio es paralela a la organización de la representación* (Franco, 1973).”

Aquella puesta respondió a la creación colectiva sin un texto previo. El guión se elaboró durante los ensayos y se cristalizó en la representación, con las características de un texto performativo pero destinado a despertar sentimientos en el espectador. En el desarrollo de los ensayos se integraron los del barrio, con la actitud de *mostrar* la situación vivida (*Claves*, 1973).”

La prensa nos permite reconstruir un horizonte de expectativa social con la novedad de plantear problemáticas de una clase social del momento histórico. El espectador participó de modo asociativo, compasivo y catártico y a veces, hasta agredió a la actriz que interpretaba a una asistente social, como referente del poder político.

Esta primera fase muestra cambios por la inclusión de procedimientos transformadores en un período de rupturas con espectáculos que abrieron caminos hacia las *vanguardias* setentistas.

2. Características del teatro comunitario como manifestación cultural de resistencia

Ahora bien, avanzaré en el tiempo y trataré de sintetizar las perspectivas actuales de Lola Proaño Gómez, en *Poéticas de globalización*

en el teatro Latinoamericano (2007). Resulta evidente la estrecha relación del teatro latinoamericano con el momento histórico, con un amplio sentido político. El sistema del teatro comunitario como fenómeno de los 90 cuenta con los siguientes rasgos:

1. Desvinculación de partidos o agrupaciones políticas de las décadas del 60 y 70.
2. Discurso dramático o escénico anclado en circunstancias políticas y sociales.
3. Modo alternativo de autoorganización independientes de organismos estatales.
4. Presencia de un tono de resistencia y denuncia como instrumento central de protesta.
5. Propuestas escénicas a partir de la historia oral o de la memoria de los participantes o habitantes del lugar.
6. Textos simples con valores opuestos a la lógica del sistema imperante, con interrogación sobre el presente y el futuro.
7. Narrativa transparente, en cuadros de fácil interpretación, sin hermetismo.
8. Introducción de elementos visuales con miras a un mensaje mas sensorial que intelectual.
9. Incorporación de diversos elementos teatrales: muñecos, elementos de la comedia del arte y del teatro callejero, procedimientos brechtianos, inserción de la danza, la música, cantables y murga.
10. Espacios escénicos no convencionales: la calle, las plazas, una fábrica recuperada o una estación de trenes abandonada, etc.
11. Proceso de creación con organización grupal, en comunidad, con novedosa organización social y política alternativas, con propuestas de solución.
12. Funcionamiento en espacios de resistencia y de rescate de la utopía.
13. Afirmación de la validez de sus sueños y la posibilidad de lograr un futuro mejor.
14. Potencia colectiva en la reconstrucción de nuevos lazos sociales y solidarios por la existencia misma del grupo, con nuevas funciones sociales.
15. Presencia de un ritual fundacional.¹

También son importantes los aportes de Marcela Bidegain en *A propósito de la presentación del libro Teatro comunitario: Resistencia y Transformación social*. El teatro comunitario vecinal es:

1. una de las expresiones artísticas más genuinas, originales e inéditas actuales
2. opuesto a las desigualdades sociales producidas por la globalización y el fracaso de proyecto neoliberal
3. semejante al denominado teatro popular y teatro de calle
4. espacio micro político propulsor de la reinserción social, el trabajo grupal y la valoración del propio yo
5. lugar de resistencia y resiliencia de carácter identitario con memoria social de la justicia y la impunidad
6. el producto artístico no es objeto de mera exhibición, se inserta en un grupo social para mejorarlo y humanizarlo
7. testimonio que asume, critica y testimonia las situaciones históricas del país
8. de y para la comunidad con inclusión de numerosos vecinos
9. recuperación de la territorialidad del propio barrio
10. proceso de la creación colectiva con miras al espectáculo guiado, organizado y condensado por el director o los coordinadores y colaboradores
11. espectáculo como una práctica comunitaria, un mensaje con signos espectaculares visuales y sonoros
12. autogestión de los recursos
13. el público participa activamente del convivio como en un ritual²

3. *Ladrillos de Coraje*, una experiencia particular

Ladrillos de Coraje, recientemente publicada por Editorial Emergentes con el título *Teatro comunitario argentino*, fue realizada por el director Ernesto Suárez y los coordinadores Pablo Flores y Dardo Boggia con el grupo comunitario El Bermejo. El espectáculo fue estimado por el programa *Cultura en las fábricas*, de la Secretaría de Cultura de la Nación. El

texto fue escrito en base a testimonios reales de los trabajadores de Cerámica Cuyo, una fábrica recuperada por sus obreros, ubicada en el Bermejo, Guaymallén.

La pieza muestra un juego constante entre la ficción y la verdad histórica. La intención responde a un teatro que pretende mostrar los sucesos de los hombres para ser discutidos, debatidos y posteriormente transformados. Ya desde el título, se advierte el espacio de una fábrica de ladrillos.

A primera vista, se destacan los aspectos espaciales, sonoros y lumínicos, sumamente originales por delimitar diferentes y numerosas zonas en las que transcurre esta fábula argumental.

En el intento de recuperar la propia memoria y refuncionalizarla para la escena, se adopta la poética de la creación colectiva³. Este método particular aporta estatutos definidos con códigos y estatutos definidos para el proceso de montaje.

Su fenómeno de recepción en tres voces

Resulta muy curioso e impactante el fenómeno de recepción por parte de los actores y espectadores. Ellos confiesan un proceso de transformación. Pero para analizar esta experiencia prefiero apropiarme de tres voces. La primera, del poeta ecuatoriano Fernando Artieda en una carta conmovedora que se leyó antes del estreno y dice así:

“Teóricos como Ernesto García Canclini y Carlos Moncibais analizaban la propeútica popular para alcanzar un sitio en la cultura continental, con sus voces, con sus modismos jergales, con sus costumbres y sus atavíos para incursionar en la consolidación de una estética de la pobreza. Sin entonces leerlos ni saberlos, en todos los países del continente, los artistas creadores empezábamos a revolotear encima de esa turbulencia vivencial, tomando de aquí y de allá, a ratos sin orden ni concierto, pero avizorando, como dicen los campesinos chilenos, que allí estaba la madre del cordero. El fenómeno empezaba a regarse

como un enorme río intelectual que abrazaba a todos: teníamos que ser voceros de la gente pobre, de los mestizos de raza y concepto, de la genialidad urbana, de la migración campesina, de los verseadores callejeros, de los marginales de la creación artística, de los prestidigitadores de la canción y la miseria. Esa revolución cultural ponía en primer plano a los personajes por encima de la ideología y era la ideología la que salía volando de las páginas del libro para, por primera vez en la historia de la cultura de nuestros pueblos, empaparse de vereda, de cantina, de estadio, de mercado, de buseta, de la esquina del barrio, de la galería de los cines, de los prostibulos de mala muerte y de los cumpleaños de arroz quebrado.” (Fernando Artieda, 10/11/08).

La otra voz es la voz de mi colega Alicia Casares, en carácter de espectadora. Su testimonio expresa:

“Asistir a la función de la obra de teatro comunitario *Ladrillos de coraje* no es ir a ver una obra de teatro, es compartir una experiencia, ser parte de un hecho teatral diferente, comprometido. En una vieja fábrica de Bermejo, con aspecto de abandonada o al menos no conservada, comienza a contarse una historia real: el cierre de esa fábrica de cerámica y la resistencia de sus obreros por conservar el lugar de trabajo. En este intento desesperado por no claudicar, los vecinos se involucran y ayudan a los obreros que han tomado el espacio con la firmeza de sobrevivir. La historia es testimonio de una realidad y aunque los obreros encontraron esa salida laboral, la realidad es que no pueden competir en el mercado y los ladrillos se compran allí solo si funciona como publicidad el “boca a boca” y la solidaridad. El grupo está formado por actores jóvenes, estudiantes de teatro y vecinos del lugar. Los propios involucrados en la fábula no quisieron –o pudieron– ser parte del “elenco”, pero sus testimonios fueron filmados y se proyectan en los galpones. Tiene todos los agregados del teatro comu-

nitario, donde cada uno aporta alguna habilidad: música en vivo, percusión, cantos, acrobacias. Una de las escenas más conmovedora es cuando los obreros que han tomado la fábrica ya no pueden continuar. La falta de dinero, el hambre de sus familias, el tiempo de permanecer en el lugar, van socavando el valor y la voluntad como una pala excavadora. Es allí cuando intervienen los vecinos de la zona, trayendo comida y ánimo para no decaer. El grupo de vecinos ingresa con una canción, en muchedumbre, verdaderamente pueblo fraterno y esperanzador. Es una escena social de corte épico.

Cuando la función terminó, cuando la lluvia se había mezclado con las lágrimas, cuando me retiré del lugar ya no era la misma. Fue un teatro revelador, modificador. Fue el teatro de la verdad, de la comunión artista-pueblo, de la lucha. Un teatro político. Un teatro social. Un teatro comunitario” (Alicia Casares, 4/ 9/099).

Metodología de trabajo: proceso del director, los coordinadores del grupo y los integrantes

Este teatro colectivo se logró con un proceso de seis largos meses en la comunidad, con frío y con calor. Allí se hicieron los ensayos. En ese ámbito se escucharon los testimonios de los obreros. Ahora recalaré en una tercera opinión. También dispongo del relato de una de las integrantes, actriz, que recupera en un trabajo monográfico, el proceso previo o lo que Pavis denomina *partitura preparatoria*. Cecilia Álvarez recuerda su experiencia, así:

“Fue algo emocionante y novedoso. La convocatoria era para toda la comunidad sin límites de edad ni de experiencia teatral para contar una historia. Los propios obreros de la fábrica comenzaron a narrar. Hombres sencillos, con huellas del sufrimiento del hambre y la lucha en su rostro. Junto a ellos acondicionamos las viejas oficinas. Allí salieron las canciones, las acrobacias aéreas con la murga de los niños y adolescentes del Bermejo y así armamos el guión de manera colectiva. Compartimos teatro comu-

nitario dejando de lado la individualidad, para ser una comunidad. Mucho hemos creído los que transitamos este camino pero mucho queda por hacer. Elegimos el camino mas largo para transformar la sociedad, desde todos y para todos (Cecilia Álvarez, 2/11/09).

Sus discursos revelan los resultados obtenidos por la implementación de un ajustado método sustentado en el registro de los testimonios y de los detalles del contexto familiar y comunitario. Los pilares básicos del recorrido se detectan en la confianza de las familias que alcanzaron y superaron esa dura crisis económica y social. Solamente, se puede imaginar este logro en razón de un proceso de integración, elaboración conjunta y compromiso social. Y se encamina, fundamentalmente, con objetivos y metas claras desde el comienzo al final.

Un texto con recursos épicos, de murga y teatro de calle

Ya dijimos que el texto recupera una historia real. Cerámica de Cuyo data de 1945. El conflicto estalla en 1999. Los 60 trabajadores de la fábrica sospechan el vaciamiento y la quiebra de la empresa y lo denuncian ante la Cámara de de Senadores del Gobierno de Mendoza. Ante la ocupación, algunos familiares, vecinos, gremialistas, políticos, estudiantes y profesores universitarios colaboran con ollas populares, cortes de ruta y marchas por la solución del problema. En el 2001, se consigue un exiguo subsidio para cuidar y mantener el edificio. En el ínterin algunos abandonan la lucha. Solo quedan cuatro obreros de los cuales dos mueren. En mayo del 2003 se prenden los hornos y empiezan a producir como cooperativa.

Este relato de la vida de los obreros se apoya en una organización de 16 secuencias. Se conforma como un montaje articulable apoyado en la combinación de numerosos procedimientos épicos, entrelazados con códigos del teatro callejero.

La pieza narra sucesos dramáticos fusionados con una alta dosis de humorismo. Los

autores se valen de la sátira y de lo onírico para mostrar uno de los procesos sociales emblemáticos de la Mendoza del siglo XX.

La selección del material definitivo es el resultado de un proceso colectivo. La estructura responde a cuadros o escenas, con didascalias referidas al espacio, a las acciones grupales y el discurso directo de diálogos o monólogos con función narrativa, sobre la vida de los protagonistas reales. Asimismo, otros procedimientos destacables son: los comentarios del pueblo en la voz de una o varias figuras de narradores, las técnicas de fragmentariedad y los mensajes de los cantables. En razón de dichos recursos se aprecia la polifonía de canciones ejecutadas en vivo por el personaje del relator vecino con función narrativa y anticipatoria, hasta escenas montadas como videoclip o fotografía estática reforzadas musicalmente con voces en off, con recursos audiovisuales, acrobacias aéreas, proyecciones cinematográficas y planteos coreográficos. También participa activamente la táctica del *gestus* correspondiente aplicado en la caracterización de los actores antagonistas y la presencia de la murga actual con bailes y canciones al modo de figuras corales narrativas.

La primera escena muestra el momento en que los antiguos dueños anuncian que “no se puede hacer absolutamente nada” y proclama la situación de los operarios que se quedan en la calle. A partir de ese instante se suceden las etapas del desempleo: La resistencia de los trabajadores, el papel de sus familias, las puertas que se golpean y no se abren, las promesas incumplidas, el apoyo de sus familias, el hambre, los conflictos internos y finalmente, el vaciamiento de la fábrica. Sin embargo, aparece la solución esperanzada con las acciones y la lucha conjunta con familiares, vecinos de la zona y apoyo de algunos gremios. A continuación, el audiovisual con los testimonios de los obreros reales. Hacia el final, los actores recrean gestualmente la recuperación del establecimiento.

En el reparto se solicitan 18 personajes genéricos: Patrón, Secretaria, Diareros, Trabajadores, Policía, Actor-presentador, Intendente Martínez, Chicas de Martínez, Empleado municipal

I y II, Seguridad, Secretaria del intendente, Margarita, Guarda de la estación, Chicas sexies, Rematador, Doctora, Actor-cantante, Mujeres de los trabajadores y Vecinos agrupados a modo de coro. La Muerte, El Vuelo y La Opresión, de carácter simbólico, contribuyen a la creación de climas oníricos, sugestivos y poéticos.

La música y los cantables

En adelante, veamos la extraña fusión de música, folklórica, popular y clásica. Las canciones, ligadas íntimamente a la narración, no son un mero acompañamiento o música de fondo y están precisadas en las didascalias. En un proceso de investigación precedente, se rescataron temas del folklore tradicional (un personaje canta un verso de *Adagio en mi país* de Alfredo Zitarrosa) y se adaptaron temas de música popular a versiones murgueras. Es sabido que la murga, lleva a escena las temáticas sociales, referidas al entorno, con denuncias sociales y visión crítica. Por ello merece un párrafo aparte.

Las letras de crítica contundente se insertan en la pieza con un ajuste notable, propio de la experiencia de los coordinadores, plasmada en la coreografía, la música y el vestuario. Primero, entonan las tristes noticias con la música del tema de Sandro en *Tengo*: “Tengo noticias para anunciarles / tragedias para contarles, / todo lo de este país. Luego aparecen coreando la canción de la corrupción con la melodía de *El camaleón* de Chico Novarro:

“La corrupción, mamá, la corrupción / cambia de formato, según la ocasión / Este país, mamá, este país / deberá cambiar si quiere ser feliz.”

En otro plano, uno de los momentos más logrados lo constituye el instante en que la cantante lírica Beatriz Más, en el sector de elaboración de ladrillos y rodeada por las maquinarias, interpreta la melodía *Desolación* acompañada por las acrobacias aéreas.

Poemas recitados

En el clima descripto colabora el discurso del poema de Juan Gelman:

Todos: (*Mirando al público recitan*)
Jugos de cielo mojan la madrugada de la ciudad violenta
ella respira por nosotros.
Somos los que encendimos el amor para que dure para que sobreviva a toda soledad
Hemos quemado el miedo
hemos mirado de frente al dolor.
Hacia el final, “Todos: (*Mirando al público recitan*)
Antes de merecer esta esperanza
hemos abierto la ventana para darle mil rostros.
Cuando será ese día pregunto cuando que por la tierra nueva vengan cantando toditos los obreros desalojados.
Hay que dar vuelta al tiempo como la taba el que no cambia todo no cambia nada, el que no cambia todo no cambia nada, el que no cambia todo no cambia nada (p.143).

Proyecciones cinematográficas en la coreografía

Sin duda, la unión de la proyección cinematográfica y las coreografías biomecánicas completan la densidad de los signos espectaculares. Las didascalias son precisas en función de la fijación de los movimientos:

Los obreros reciben al grupo de vecinos encaramados en una inmensa maquina de fabricar, moldear y cortar ladrillos cerámicos huecos. Los personajes se mezclan y se transforman en engranajes de esa gran máquina. De repente todos al mismo tiempo quedan congelados como en una foto. Empieza una proyección donde los verdaderos trabajadores de la fábrica cuentan su problemática. En otra se narra la muerte de dos obreros allí (p.141).

Estos efectos visuales inesperados constituyeron uno de los momentos claves para la tensión, con miras a una situación conmovedora y catártica.

Elementos plásticos y gestualidad

Igualmente, las técnicas de corporalidad son impactantes. Las didascalias son esclarecedoras al respecto:

(Entre el público se empieza a escuchar un aria entonado por una soprano mientras tres actrices se descuelgan del techo del galpón con telas haciendo diferentes figuras que representan la muerte, el vuelo, la opresión). (Comienzan a aparecer los compañeros (...)) vuelven a hacer funcionar la máquina a toda velocidad y con mucha felicidad. Se detienen. (p.142).

La situación de inseguridad sorprende al público. Cabe destacar que muchos parlamentos se emiten desde posiciones riesgosas, ya sea trepados en las maquinarias, subidos a una escalera o arriba de una columna.

Gestión y recursos de creativos en construcción

En el campo de la gestión de recursos, la creatividad, la imaginación y el reciclaje son las herramientas invisibles pero efectivas para suplir la escasez de los mismos. Funcionan como premisas iniciales para que lo económico no se convierta en una barrera paralizante. Por el contrario, en nuestro caso se superaron mediante un procedimiento cooperativo. La suma irrisoria de 2.400 pesos se repartió entre los coordinadores. Además se convocó al gestor Marcelo Lacerna que aportó escenografía y utilería de las fiestas de la vendimia. El escenario fue construido con los elementos de la fábrica, objetos y materiales, tanto en uso como en desuso. Y así, en este reciclaje creativo, oficinas, portones, tachos, ladrillos, techos, escaleras, escalones, hornos y maquinaria cobraron vida sin perder la estética de una fábrica.

La fábrica configura el espacio escénico

Una microacotación preliminar aclara "el espacio escénico es la fábrica, por eso resulta imposible representarla en otro lugar". Se la utilizó como dispositivo escénico itinerante, no convencional. Los 800 espectadores se des-

plazaron por distintos rincones. Comenzaron en el patio, luego sobre un acoplado y finalmente en los galpones. Allí, se sorprendieron con telas elevadas y colgadas que permitían las técnicas circenses. Tres actrices relataron corporalmente, desde la altura, la muerte de uno de los obreros que resistió hasta que su corazón se detuvo.

Entre telas, chapas, tinglado y cuerpos aéreos, la muerte adquiere una dimensión estética y humana conmovedora. Los galpones con sus antiguas y enormes maquinarias también son empleados por los actores que culminan organizando una cooperativa de trabajo y fabricando ladrillos.

Conclusiones

En síntesis, pretendo contribuir al trazado de un mapa territorial del teatro comunitario, con manifestaciones mendocinas diferentes y originales. Estos espectáculos provinciales se insertan en la historia teatral nacional, sin líneas divisorias entre la capital y el interior. La escena local cuenta con antecedentes ubicados en la década de los '70, vinculados con la tarea barrial del director Ernesto Suárez. En *Ladrillos de Coraje* se inscribe en la vertiente del teatro político en el destacable movimiento de teatro comunitario mendocino que hoy transita por su segunda fase y responde a los códigos estudiados, a su manera y con originalidad. El análisis del espectáculo y el texto da cuenta de los rasgos enunciados en las publicaciones bibliográficas actuales. En resumidas cuentas, el texto surge del método de la creación colectiva como una partitura de factura épica. Su éxito respondió a un acertado proceso previo que ensambló un texto con estructura en cuadros, didascalias precisas, personajes genéricos o simbólicos, el discurso del diálogo y el monólogo, proyecciones cinematográficas, comentarios del pueblo en la voz de una o varias figuras de narradores, técnicas de fragmentariedad y comentarios en los cantables, presencia del gestus actoral y de la murga. Dichos recursos van de la mano de canciones ejecutadas en vivo por el personaje del relator vecino con función narrativa y an-

ticipatoria, escenas montadas como videoclip, reforzadas musicalmente con voces en off, con recursos audiovisuales y planteos coreográficos y figuras corales narrativas. Aquí y ahora. Ayer no más, en esa tarde lluviosa, los actores y vecinos ofrecieron un ejemplo palpable de cómo el arte contemporáneo puede ayudar a pensar, a pensarnos y a reconstruir una memoria colectiva, dramática pero envasada en clave irónica. Tal vez como quería Brecht, con la visión de esas vidas, mostradas con tantos procedimientos distanciadores, el público pueda

reflexionar e intente cambiar algunos aspectos de la sociedad.

No en vano decía *castigat ridendo* el viejo Aristófanes, en la antigua Grecia. Por eso Suárez y compañía recogieron el guante y parece que no les fue tan mal...Ya que resulta bastante difícil contar con 800 espectadores en tres funciones ¿O no? lo digo para lo piensen los defensores de las propuestas herméticas con salas vacías. Y agregó solapadamente ¿Por algo será...?

GRACIELA GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO

Profesora y licenciada en Literatura y Magister en Arte Latinoamericano, egresada de la UNCuyo. Ha desarrollado tareas de investigación, docencia, gestión cultural y universitaria. Ha sido presidenta de ATEAComp, Jurado y Miembro del Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro y Secretaria de Relaciones Institucionales del Rectorado. Es profesora titular de la Facultad de Artes y Diseño. Ha formado numerosos discípulos. Dicta cursos de Historia del Teatro Argentino y posee numerosas publicaciones en libros y revistas de ámbito nacional e internacional. En este momento dirige el proyecto El teatro como herramienta de desarrollo social, acreditado por Cecyt.

Notas

¹ La síntesis realizada pertenece a los contenidos desarrollado por Lola Proaño-Gómez, en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, California, 2007, Gestos.

² Ver en el artículo de Marcela Bidegain "A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*" en *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y Recepción*, Bahía Blanca, EDIUNS, Editorial de la Universidad Nacional del Sur (ps. 112-146), 2005.

³ Para más datos consultar a Beatriz J. Rizk, *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Atuel, 2008.

Bibliografía

- Álvarez, Cecilia, 2009. *Ladrillos de Coraje* -Teatro comunitario El Bermejo, Mendoza, monografía inédita.
- Bidegáin, Marcela, 2005. "A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social en Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y Recepción*, Bahía Blanca: EDIUNS, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Dubatti, Jorge, 1995. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- Dubatti, Jorge, 1999. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires: Atuel.
- Geirola, Gustavo, 2009. *Arte y oficio del director teatral en América Latina. Colombia y Venezuela*, Buenos Aires: Nueva Generación.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2000. "Mendoza. La tradición, la militancia y las búsquedas" y "Nuevas búsquedas de fin de siglo" en *Escenas Interiores*, Buenos Aires: Artes del Sur/ Inteatro.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2003. "De las utopías en el teatro setentista" en Rev. *Huellas...*, N° 3, Mendoza: Fac. Artes y Diseño, UNCuyo.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2007, "Historia del teatro en Mendoza. Segunda y Tercera Modernidad Teatral" en *Historia de teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna, Inteatro.
- "Ladrillos de Coraje", 2009. En *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires: Emergentes editorial.
- Pavis, Patrice, 1980. *Diccionario de Teatro*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Proaño-Gómez, Lola. 2007. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, California: Gestos
- Rizk, Beatriz J., 2008. *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental: Atuel.
- Rosemberg, Diego, 2009. "El poder de la acción" en *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires: Emergentes editorial.
- Zayas de Lima, Perla, 1990. *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- Villegas, Juan, 1982. *Interpretación y análisis del texto dramático*, Canadá: Girol Books.
- Zayas de Lima, Perla, 1995. *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro Político*, Buenos Aires: Fray Mocho.

Inter-Action Oral language and drama pedagogy

This applied research has continued with the work standards set during the period 2005/2007. It meant to go into a deeper analysis in the area of linguistic learning interaction, especially the oral discourse, in Drama Pedagogy. The sample, reduced in number, worked with a pedagogical-teaching sequence whose results would lead to state that Drama Language at school allows guided research on "the ways in which the outside influences the building up of the inside" and fosters students' oral and gestural development at an interactional level, therefore bringing about a positive impact on their academic and social performance.

Ester Trozzo

Laura Judith Bagnato

Inter-acción

Lenguaje oral y pedagogía teatral

Esta investigación aplicada, mantuvo la línea de trabajo que se viene sosteniendo desde el período 05/07 y pretendió profundizar el sesgo de la pedagogía teatral orientada a interactuar con aprendizajes lingüísticos, fundamentalmente del discurso oral. Se trabajó con un grupo de muestra acotado, probando una secuencia pedagógico-didáctica que diera resultados que permitieran afirmar que el lenguaje Teatro posibilita, en la escuela, la investigación guiada de "los modos en los que el afuera interviene en la conformación del adentro" y facilita a los alumnos desarrollar su oralidad y gestualidad en el nivel interaccional, impactando positivamente en su desempeño académico y social.

Introducción

Investigación aplicada, continuación y profundización de la llevada a cabo en el período 05/07 pretende hacer una inferencia, partiendo de la Teoría del código de Basil Bernstein, e investigar, en un grupo de muestra acotado, si es posible afirmar que el lenguaje artístico teatral posibilita en la escuela la investigación guiada de *"los modos en los que el afuera interviene en la conformación del adentro"* y facilita a los alumnos, en el nivel interaccional, procesos de investigación, ensayo y apropiación de principios de selección y combinación de significados relevantes y formas alternativas de realización, en sus procesos de comunicación oral. Principios que al ser vivencialmente apropiados, facilitan la movilidad social ascendente, porque dan herramientas de comprensión y desempeño que permiten la circulación por el complejo mundo de los vínculos sociales y del trabajo.

El Teatro es un lenguaje de síntesis, basado en el juego de roles en contexto, que posibilita a los alumnos adolescentes investigar, ensayar y apropiarse de principios de selección y combinación de significados relevantes, formas de realización y contextos evocadores, promoviendo aprendizajes sociales superadores de la carga de marcaje social que entorpece la movilidad social ascendente.

En esta última década, todos los grupos de investigación conducidos por pedagogos teatrales, han compartido la preocupación por hacer visibles los logros que muestran los alumnos adolescentes que aprenden Teatro en las escuelas, en relación al desarrollo de capacidades sociales y cognitivas. También ha sido preocupación compartida la intención de identificar estrategias y procedimientos que colaboren en ese desarrollo y sistematizarlos.

Podemos nombrar, en esta línea, trabajos producidos por la Profesora María Elsa Chapato, con su equipo de investigación, en la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional del Centro (Tandil), la Profesora Gladys Mottes y equipo, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, el Profesor Luis Sampredo y equipo, del Departamento de Arte Dramático del IUNA y nuestro propio equipo.

Sin embargo, hasta ahora, no habíamos logrado una visibilidad que nos relacionara directamente con los NAP (núcleos de aprendizajes prioritarios) determinados por el Sistema Educativo. Por eso es que consideramos un hallazgo el camino trazado para esta investigación, que parte de una teoría lingüística y de saberes de la lengua oral y que logra hacerse extensivo al lenguaje artístico teatral, el cuál aborda lo lingüístico pero lo enriquece con elementos de la gestualidad, la proxemia y el juego dramático, constituyéndose en un recurso interesantísimo para promover en los alumnos la investigación y la toma de conciencia de la relación entre desempeño comunicativo, espacio social y distribución de posibilidades y oportunidades.

Con la construcción de una secuencia didáctica para un año de trabajo en EGB3, pretendimos realizar un aporte al trabajo que debería hacerse desde la escuela para la construcción de identidad de los alumnos, accionando desde una pedagogía del *"sí pueden"*, irrumpiendo en

el modelo de escuela centrado en las carencias y la despersonalización de los alumnos, para justificar sus "NO" pedagógicos. Se plantea que enseñando Teatro se pueden modificar las matrices de interacción, posibilitando un nuevo modo de ser-estar en el mundo más proactivo y esperanzado.

Mendoza comenzó en 1989 con experiencias de enseñanza del Teatro dentro de espacios curriculares del nivel medio. Espacios planteados no para poner en escena textos teatrales sino para promover aprendizajes para la vida, a través de la improvisación teatral y la creación colectiva. Propuesta aún desacreditada y temida por el sistema educativo, aferrado a su statu quo.

Lo que se pretende con esta secuencia es mejorar en el aula, la oportunidad de construir identidad y de quebrar viejas matrices culturales de una escuela exitista centrada en el discurso de un grupo social, sin compromiso con la corporalidad ni con el desarrollo de la sensibilidad y los afectos, motivada por un único patrón de *alumno ideal*. Intentamos posibilitar la exploración, descubrimiento y potenciación de las habilidades expresivas y comunicativas para aprender a utilizarlas, no para el brillo individual, sino para el autococonocimiento, la afirmación de identidad y la interacción enriquecedora.

Con la aplicación de la secuencia en escuelas pertenecientes a diferentes contextos, comenzamos a comprobar que los alumnos desarrollaban en ella un pensamiento divergente e inventivo, capacidad para tomar decisiones fundamentadas con conciencia de las posibles consecuencias de lo decidido, actitudes de tolerancia y respeto por las diferencias y capacidad para visualizar y aceptar posibilidades y dificultades propias y ajenas, tanto en el uso del lenguaje oral como en las reglas de cortesía y convivencia pacífica.

Desarrollo de la experiencia

En el proyecto anterior, etapa previa a esta investigación, se hicieron avances en cuanto a la identificación de evidencias de realidad y concreción de lo que se expresa en el currí-

culum prescripto en relación con aprendizajes teatrales en cuanto a posibilidades de impactar en las matrices de pensamiento y comportamiento de alumnos de 7º y de 1º y 2º año de secundaria (ex EGB3).

En esta nueva etapa nos propusimos precisar logros y hacerlos visibles en vinculación con aprendizajes prioritarios de Lengua oral, a partir de datos concretos y sistematización comparativa de información en cuanto al proceso de investigación, ensayo y apropiación de principios de selección y combinación de significados relevantes, formas de realización y contextos evocadores que logran los alumnos a partir del aprendizaje del lenguaje teatral, utilizando como marco conceptual una transposición de la teoría del código de Basil Bernstein.

Se estima que el aprendizaje en la escuela del lenguaje teatral ofrece a los alumnos de todas las clases sociales un recurso no contaminado en sí mismo con indicios de "clase", posibilitador de una alternativa en la construcción de sujetos sociales, superadora de la problemática que Bernstein (1974) señala con respecto *"al rol que posee el código lingüístico en la conformación de la conciencia subjetiva por ser mediador del papel que la clase social, la división del trabajo y la distribución del poder tienen en el contexto del alumno."*

Para abordar este presupuesto e indagar en torno a él, pusimos en juego algunos conceptos clave. Contextualizamos, en primer lugar, el ámbito de aprendizaje: la institución escolar, portador en sí de realidades que en ocasiones dificultan la tarea educativa de promover la movilidad social ascendente. Abordamos luego la noción de código como principio semántico-semiótico regulador de las experiencias del sujeto, que funciona como dispositivo de posicionamiento ya que las formas del habla simbolizan la forma de la relación social, regulan la naturaleza de las interacciones y crean para los hablantes órdenes de pertinencia y de relación. Nos referimos al discurso en sentido amplio y no sólo como práctica verbal significativa e intencional. Discurso en el que la significación no surge sólo de lo que inten-

cionalmente se dice, sino de todo lo que los sujetos hacen, lo que configura un texto en el que se construyen a sí mismos, construyen a los otros y al mundo, al mismo tiempo que se anclan en un tiempo y en un espacio. A continuación nos referimos al Teatro como un lenguaje interpelador de la condición de clase que portan las formas de realización mediante las cuales los significados son hechos públicos.

Tomando como base el concepto de Julien Algides Greimas (1982): *“todo lo que el hombre hace (la acción humana) es un discurso narrativo que, al ser leído como tal por la semiótica, nos brinda pistas para interpretar el sentido de ese acontecer”* se construyó, con un grupo de docentes de teatro seleccionados para aplicar la secuencia didáctica producida, un modelo de análisis del comportamiento social en los juegos de ficción de los alumnos. Este modelo fue probado y permitió un acercamiento a los mensajes que los adolescentes codifican en las dramatizaciones.

A partir de la aplicación de la secuencia y el modelo de análisis, identificamos constantes, las analizamos y sistematizamos procedimientos y estrategias utilizados por los docentes, para superar el concepto de “fortuito” en relación con los logros y así establecer relaciones claras entre contenidos y estrategias pedagógico-teatrales y aprendizajes sociales alcanzados. Esta sistematización nos obligó a una búsqueda permanente de líneas teóricas para sustentar nuestros avances y lograr la enunciación de orientaciones didácticas fundamentadas, direccionadas a colaborar en la supresión de las barreras que impiden la movilidad social ascendente y posibilitadoras de hacer conscientes y por lo tanto apropiables, formas de realización resilientes.

Análisis del proceso de aplicación de la secuencia didáctica

A continuación daremos cuenta del trabajo realizado, a través de la descripción de las tareas efectuadas en el proceso de aplicación de la secuencia didáctica y el análisis de esos procesos y de los resultados obtenidos.

Primera etapa:

Selección y preparación del grupo de muestra

ACTIVIDAD N° 1

Amplia convocatoria, dirigida a profesores de Teatro que se desempeñan en séptimo primero y segundo año (ex EGB3), de la enseñanza obligatoria en escuelas del ámbito oficial que estuvieran dispuestos a aplicar la secuencia didáctica y sistematizar resultados. Respondieron a esta convocatoria quince profesores de teatro.

ACTIVIDAD N° 2

Reuniones con profesores de Teatro dispuestos a aplicar la secuencia didáctica en los cursos a su cargo. Los objetivos de esta reunión inicial fueron:

1. Presentar el proyecto.
2. Explicar nuestra hipótesis de investigación.
3. Dar a conocer y describir la secuencia didáctica elaborada y la lógica con la que fue construida en función de las metas a alcanzar para la demostración de la hipótesis.

A tal efecto, se entregó a los profesores asistentes una copia en soporte papel y digital de la secuencia didáctica, como así también el CD que acompaña, para su lectura, escucha y análisis.

A pesar de valoraciones tales como “... muy interesante y sería la propuesta de trabajo”, sólo cinco profesores aceptaron la invitación de aplicar la secuencia didáctica en sus grupos. El resto, justificó su imposibilidad de participación. La mayoría argumentó razones tales como:

- el escaso tiempo que disponían para su aplicación,
- las particularidades de los cursos a su cargo,
- los proyectos áulicos ya iniciados,
- las metas finales que se habían propuesto en las planificaciones presentadas en las instituciones al comenzar el año.

Cabe aquí aclarar que esta convocatoria se realizó ya avanzado el año escolar, exactamente, luego del receso de julio. Por tal motivo, se sugirió a los docentes que, atendiendo

al tiempo de clases que quedaba a los contenidos ya desarrollados en sus propios proyectos de aula, a las habilidades y destrezas ya trabajadas podían realizar un ajuste de la secuencia didáctica o trabajar sólo una parte del itinerario propuesto.

El criterio utilizado para la realización de dicho ajuste podía consistir en la selección de contenidos y estrategias que privilegiaran los procesos de exploración de diferentes roles en diversas situaciones y contextos de ficción. Esto debería demandarle a los alumnos la investigación, ensayo y adecuación (ajuste) de sus propias competencias comunicativas (haciendo énfasis en la expresión gestual y verbal) a un interlocutor determinado y un contexto específico. Todo ello sin desatender los contenidos que transversalizan la propuesta tales como: escucha activa e inteligente, desarrollo de la observación y oralidad y el enriquecimiento del vocabulario. Había que, entonces, revalorizar estos contenidos transversales, ya que funcionarían como insumos fundamentales para lograr la representación del rol en las condiciones propuestas en la secuencia didáctica.

Segunda etapa:

Experiencias de aplicación

ACTIVIDAD N° 1: segunda reunión

Esta fue una instancia del proceso signado por un enriquecedor intercambio de experiencias. Cada uno de los cinco docentes comprometidos compartió sus dudas, apreciaciones críticas, aportes, la descripción de las estrategias aplicadas en clases y los resultados obtenidos en cada una de ellas y se reflexionó sobre esas prácticas, en relación con los objetivos de la secuencia.

ACTIVIDAD N° 2

Reuniones sucesivas con el equipo de docentes que estaba aplicando la secuencia didáctica a un grupo de alumnos a su cargo.

Los docentes participantes, como producto del análisis, reflexiones y conclusiones de las reuniones, concluyeron en algunos señalamientos que se sintetizan a continuación y que fueron provocando ajustes de la tarea:

a. Sería necesario reelaborar la secuencia didáctica atendiendo al Diseño Curricular vigente.

b. Para poder cumplir con toda la secuencia se necesita todo el ciclo lectivo como tiempo de aplicación.

c. Cada grupo de alumnos, según sus características, requiere ajustes de la secuencia.

Las clases propuestas resultan extensas para un módulo de ochenta minutos.

A partir de estos señalamientos se procede a:

- Con relación a la extensión y necesidad de acercarse a la propuesta curricular (puntos a) y b) se seleccionan y secuencian actividades de exploración, producción y evaluación con la intención de articular los contenidos del currículo prescripto para los 1º y 2º años (ex EGB3) con la secuencia didáctica, potenciando el desarrollo de la capacidad de producir discursos adecuados a diferentes contextos (contenido transversal) a través del juego de roles, como insumo para la planificación anual de los profesores.

- Atendiendo a la diversidad de los grupos en que se estaba aplicando la secuencia (punto c) se toma la decisión de que, a partir del insumo ofrecido por las investigadoras, cada docente seleccionaría contenidos y actividades de la secuencia didáctica de este proyecto de investigación, recreando y adecuando la misma, según las características de su grupo de alumnos.

- Con respecto a la observación realizada acerca de que las clases propuestas, resultaban extensas para un módulo de ochenta minutos (punto d), los mismos profesores plantearon desdoblarlas o, en otros casos, descartar actividades, sobre todo las de apertura, aludiendo a la duración del módulo de clase y al tiempo que les quedaba para llegar a un cierre y concluir el año.

Al humilde entender de las investigadoras, estas debilidades y las rápidas estrategias para salvarlas puso de manifiesto la flexibilidad de la propuesta que resistió muy bien las modificaciones realizadas por los docentes.

Tercera etapa: Procesamiento e interpretación de la información recogida

Se trabajó con los resultados de la aplicación de la secuencia didáctica producida en el marco del proyecto por parte de los cinco profesores que aceptaron experimentar la secuencia con un grupo de alumnos:

1. Profesora Celeste Álvarez de la escuela: N° 4-033 "Laureana Ferrari de Olazábal" (Dpto de Luján de Cuyo), 9º año, grupo mixto de 22 alumnos.
2. Profesor Javier Falcón de la escuela: N° 4-093 "Julio Argentino Roca" (Dpto. de San Martín, Palmira), 9º año, grupo mixto, 34 alumnos.
3. Profesora Pamela Ortiz de la escuela: N° 1-418 Monseñor Verdaguier (Depto de Guaymallén, zona de Dorrego). Grupo mixto, 7º año, 26 alumnos.
4. Profesor Carlos Boccia de la escuela N° 4-136 Jorge Luis Borges (Depto de Guaymallén, zona de San José) Grupo mixto. 9º año, 17 alumnos.
5. Profesora Verónica Lagiglia de la escuela N° 4-091 Sin nombre (Lujan de Cuyo) 8º año, 37 alumnos, grupo mixto.

A partir de varias instancias de intercambios, análisis y reflexiones realizadas en las reuniones y de los informes presentados por los profesores que aplicaron en el aula parte de la secuencia didáctica, se presentan a continuación los emergentes comunes que determinaron el recorte curricular realizado, los contenidos ya trabajados en el aula (antes de la aplicación de la secuencia), saltos en la lógica interna de la secuencia producto de los recortes realizados, adecuación de las estrategias, adaptación de actividades. Consecuencias de los recortes curriculares y cambios en las sugerencias metodológicas.

Tras el análisis de informes realizados por los docentes y con respecto a la aplicación de la secuencia y su proceso, se encontraron elementos significativos y comunes:

- Mayor porcentaje en la elección de roles cercanos a su realidad cotidiana e inmediata

por parte de los alumnos, (*roles en sujetos de distintas edades, sexo, nacionalidades, clases sociales*).

- Escaso porcentaje de selección espontánea de roles de nivel de instrucción superior, periodistas, investigadores, catador de vino, artistas, escritores, abogados. Personas con profesiones con las cuales la interacción ha sido escasa o casi nula. Fue necesario incentivar estas elecciones.
- En la etapa de exploración se advirtió importante motivación y participación.
- Hubo inhibiciones especialmente en la etapa de búsqueda de la corporalidad y partitura vocal y verbal. *Ejemplo:* logran componer una voz particular del personaje desde el tono y la articulación pero les cuesta mucho organizar un monólogo improvisado y sostener durante el trabajo, el esquema vocal descubierto.
- Dificultades para integrar el esquema vocal con el corporal en la construcción de los roles de profesionales (*accionar y hablar al mismo tiempo con esas partituras y sostenerlas*).
- Importante carencia de vocabulario durante todo el proceso. Vocabulario pobre y gran dificultad para integrar palabras nuevas o acordes al rol, sobre todo las terminologías específicas utilizadas por distintos profesionales.
- Las historias, en las que se han insertado los roles trabajados, suceden en entornos cotidianos. Las primeras creaciones son débiles en cuanto a su estructura, con presencia de códigos muy televisivos en el tipo y resolución de los conflictos y en la fuerte utilización de la violencia física y verbal. Se advierte que un trabajo más direccionado por parte del docente en este sentido, redundaría en una superación de lo ya planteado, pero en ocasiones caen en el didactismo. *Ejemplo:* luego de una explicación del profesor respecto de la adecuación a la circunstancia comunicativa, un grupo construye una dramatización en la que la mamá de Pinocho le enseña el uso adecuado del lenguaje y los buenos modales, frente a los amigos de Pinocho que son muy maleducados).

Analizando las conclusiones a las que arriban los distintos colegas, luego de haber reali-

zando la muestra final de escenas elaboradas por sus alumnos, también se encuentran fuertes coincidencias:

- Los alumnos logran representar su rol adaptando el uso de su cuerpo y modo de hablar a la situación dramática y al rol. Lógicamente este desempeño es desigual porque depende de la particularidad de cada alumno, de sus capacidades y limitaciones, del proceso vivenciado, del nivel de desinhibición y habilidades logradas, del rol escogido y las dificultades que le plantea su representación. Sin embargo, aunque algunos no logran plasmarlo, la mayoría puede reconocerlo en el trabajo de un compañero.
- Se considera que los logros alcanzados por los alumnos, a pesar de la diversidad, coinciden con las expectativas del nivel en que nos centramos (7º, 1º y 2º año, ex EGB3)
- El nivel de logros alcanzados está en estrecha relación con el tiempo real del proceso.
- Los alumnos identificaron y asumieron su falta de vocabulario y de fluidez para hablar (dificultades que, según sus docentes, iban superando a medida que se avanzaba en el trabajo y que, algunos alumnos ya eran capaces de comprender que su superación conduciría a un mejor desempeño en las competencias comunicativas).
- Todos los grupos lograron apropiación del código teatral que se constituyó en una buena herramienta para explorar y ensayar roles en situaciones de ficción similares a las reales, en las que son las personas las encargadas de resolver los conflictos planteados a través de sus acciones y sus palabras.
- Los profesores valoraron los aprendizajes actitudinales construidos a lo largo del proceso, en el que los alumnos debieron ejercer su propio rol, el de ser protagonistas de su aprendizaje e integrantes de un equipo de trabajo escolar, rol que debieron desempeñar aplicando importantes habilidades sociales para poder proponer, escuchar, acordar, construir, compartir, apreciar críticamente y disfrutar en conjunto.

Conclusión

Luego de presenciar y analizar los intercambios efectuados con los colegas que aplicaron parte de la secuencia didáctica diseñada y los informes de resultados respectivos obtenidos, podemos expresar que más allá de los recortes y ajustes particulares realizados por cada uno y los procesos diferentes vivenciados, acordes con las particularidades de cada grupo, se llega a resultados aproximados a los objetivos planteados en la secuencia y no se quiebra la lógica pedagógica didáctica de la propuesta.

Los objetivos propuestos en la secuencia didáctica, profundizaron las expectativas de logro habituales de una clase de Teatro al plantear, como desafío, que los alumnos además de representar el rol, adapten y ajusten el discurso a la situación comunicativa que plantea la ficción planificada. En este sentido y a partir del análisis y reflexión realizados, creemos que la secuencia didáctica creada está bien direccionada, promueve desarrollo de conciencia comunicativa y puede considerarse

una herramienta eficaz para el mejoramiento del desempeño oral de los alumnos y, por lo tanto, posibilitarles un mejor posicionamiento social y académico.

ESTER TROZZO

Profesora de Lengua y Literatura. Actriz. Profesora de Teatro. Especializada en Docencia universitaria y en Educación a Distancia. Concluido y aprobado el cursado de Doctorado en Educación. Directora de investigaciones relacionadas con teatro y educación. En 2003 recibió una distinción como investigadora, otorgada por la Comisión de Ciencia y Técnica del Congreso de la Nación. Participa como expositora en forma permanente de congresos y seminarios del país y del extranjero. Profesora Titular de las cátedras Enseñanza aprendizaje del Teatro y Práctica de la Enseñanza, en el Profesorado de Teatro de la FAD UNCuyo. Coordinadora nacional de la RED de Profesores de Teatro DRAMA-TIZA. Autora de numerosas publicaciones.

LAURA BAGNATO

Profesora de Teatro de la FAD, UNCuyo y Profesora de Educación Preescolar del Instituto Superior San Pedro Nolasco. Posgrado de Educación a Distancia. Profesora en dos cátedras del área pedagógica del Profesorado de Grado Universitario en Teatro; Coordinadora General de Ingreso de la FAD; referente del Proyecto DaySara en la FAD y del Proyecto de Apoyo a la Articulación de la Educación Superior en Artes. Ha realizado numerosos proyectos de investigación científica desde la FAD-UNCuyo y artísticos desde otras instituciones gubernamentales. Co-autora del libro "Didáctica del teatro II. Ha participado de varios Proyectos nacionales y locales como la asistencia de dirección de la Vendimia Central (2006 y 2009), Vendimia de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza (2007), Americanto (2004) y Comedia Municipal de la Municipalidad de Mendoza (2005), entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernstein, B. (1.974) *Clas, Codes and Control, Vol. I Theoretical Studies Towards a Sociology of Language*. London: R.K.P. (Traducido con permiso del autor por Mario Díaz).
- Greimas, J. A. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid. Gredos. Denominación del Proyecto subsidiado por SeCyT: "Impacto de los aprendizajes teatrales sistemáticos en el desarrollo de capacidades sociales y cognitivas en alumnos de primero y segundo año (ex EGB3) de la provincia de Mendoza. (Continuación 07- 09) La enseñanza del Teatro como estrategia para promover en los alumnos movilidad social ascendente".
- Directora: Trozzo, Ester
- Co-Directora: Persio, Silvia
- Equipo: Bagnato, Laura; Romero, Alicia; Díaz, Elsa; Cona, Silvia; Viggiani, Sandra; Falcon, Javier; Soler, Cecilia; Ortiz, Pamela.

Autobiographical narratives: narrative, reconstruction and meaning

*From school experience to
professional practice*

*The present work puts forward how
autobiographical processes may help
to be conscious of the implicit theories
that structure "a way of being and
doing teaching". It challenges our
own teaching models and questions to
potential readers from the discovery
of meaning running through
the stories of students. Focusing
on the core problem it rescues
discipline of art as the dialectics
between traditional academic and
contemporary discourse model
among others.*

*It also questions the role of teachers
and their qualifications in a
particular educational process:
teaching visual arts.*

María Victoria Leal

María de los Ángeles Forcada

Narraciones autobiográficas: relato, reconstrucción y sentido

De la experiencia escolar
a la práctica docente

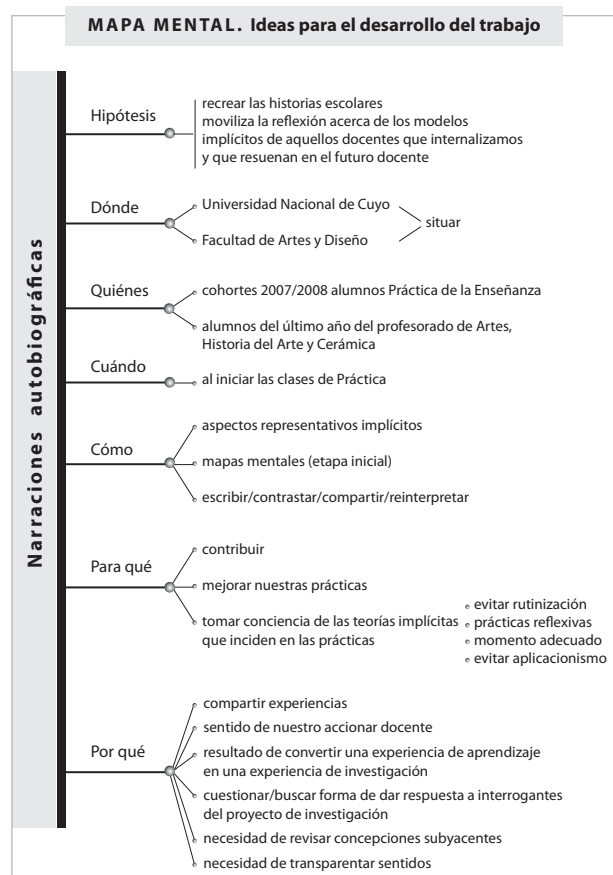
El presente trabajo evidencia como los procesos autobiográficos posibilitan tomar conciencia de las teorías implícitas que estructuran "un modo de ser y hacer docencia". Cuestiona nuestros propios modelos docentes e interroga a los posibles lectores a partir del descubrimiento de sentidos que atraviesan los relatos de los alumnos. Enfocando lo disciplinar rescata núcleos problemáticos del arte como la dialéctica entre el modelo académico tradicional y el modelo discursivo contemporáneo entre otros. Cuestiona además el rol docente y sus cualidades en un proceso educativo concreto: enseñar artes visuales.

"Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruirse a sí mismo como escritor. La Forma se suspende frente a la mirada como un objeto, hágase lo que se haga es un escándalo: espléndida, aparece pasada de moda; anárquica, es asocial; particular en relación con el tiempo o con los hombres, de cualquier modo es soledad."

Roland Barthes. El grado cero de la escritura.

Introducción

Este escrito tiene como propósito mostrar cómo una instancia de aprendizaje puede ser susceptible de convertirse en una experiencia de investigación. La “experiencia” disparadora se sitúa en la cátedra de Práctica de la Enseñanza para las carreras de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño, en la Universidad Nacional de Cuyo y se realizó durante los años 2007-2008 con los alumnos del último año de Profesorado en Artes, Historia del Arte y Cerámica como una de las actividades iniciales del cursado. La experiencia es el fruto de una indagación realizada en el contexto de nuestro proyecto de investigación. La misma nos llevó a plantearnos interrogantes que era necesario resolver¹. En el siguiente mapa mental mostramos cómo surgieron los primeros cuestionamientos alrededor del tema propuesto:



La propuesta se formalizó a través de la confección de “Narraciones autobiográficas”. Ellas permitieron revisar los modelos docentes implícitos y ofrecer un campo apto de posible cambio en sus perspectivas futuras de trabajo. De allí que nuestros principales objetivos fueron:

- Aportar reflexiones que nos permitan pensar cómo influyen las experiencias previas en el modelo docente que implementamos.
- Inducir la toma de conciencia de hasta dónde influyen los modelos con que aprendemos en la práctica docente cotidiana.

A lo largo del texto intentamos, además, responder algunas preguntas que cuestionan nuestros propios modelos docentes y que ayudarían a interrogarse a los posibles lectores.

El material que presentamos se encuentra dividido en dos grandes momentos: *etapa de planteos* y *etapa de análisis*. En la primera, a grandes rasgos, se describen los fundamentos de los cuales partimos para considerar que una experiencia de trabajo puede ser convertida en una experiencia de investigación. También explicamos la metodología utilizada para cerrar con la narración de los pasos de la propuesta que se planteó a los alumnos. En la etapa de análisis se abordan los temas específicos observados en el material recopilado, los núcleos semánticos que se dedujeron del mismo; allí nos preguntamos: ¿Qué marcas son recurrentes? ¿Cómo se pueden clasificar? ¿Se puede observar en las experiencias de la práctica algunas de esas marcas? ¿Cómo inciden en la práctica docente? ¿Cuáles son las constantes que aparecen? ¿Dónde se produce la reincidencia de ellas? ¿Cuáles sirven para contrastar con estas inducciones que surgen de las biografías?

Así surgieron los distintos apartados que consideran aspectos: ligados al análisis de las formas de *enunciación de los títulos* con que los participantes nombraron sus trabajos, la consideración que surge de sus reflexiones acerca de *qué es ser un buen docente*, el análisis de las *herramientas metodológicas que refuerzan la labor del docente del arte* y las

experiencias positivas y traumáticas que signaron sus personalidades en las distintas etapas de su formación.

Finalmente planeamos las conclusiones. En ellas se exponen los frutos de nuestro trabajo en forma sucinta. Tienden a mostrar que reconocer las limitaciones de nuestra condición humana puede constituir una vía de acceso alternativa para plantear soluciones al conflicto ético que sobrevuela en todo acto educativo y en todo hecho social protagonizado por futuros docentes. Esto permitiría reconocer e identificar en ellos, capacidades únicas que hagan posible afrontar las situaciones escolares con personalidad y capacidad de respuesta diferentes.

Etapa de planteos

La hipótesis que sustenta nuestro planteo sugiere que recrear las historias escolares remueve la reflexión acerca de los modelos implícitos de docentes que internalizamos y que resuenan en el futuro docente. Tomar conciencia de estos modelos, visualizar estos dispositivos que nos movilizan para la toma de decisiones, es un proceso constante donde se desarrolla una intensa tarea que siempre pone a prueba nuestro punto de partida para una autocrítica permanente de nuestra labor docente.

El acento de la propuesta focaliza en la selección y categorización de los aspectos más representativos, implícitos en las experiencias relatadas por los alumnos, en especial en el área artística que nos ocupa.

Nuestro marco teórico supone por ello contemplar una mirada superadora del enfoque técnico y práctico en sí mismo, para situarlo en una reflexión contextualizadora de los saberes-vivencias, así como de los enfoques disciplinares específicos.

En la metodología utilizada predomina un proceso diacrónico y sincrónico que prioriza la selección de aspectos recurrentes y conforma un hilo conductor. Analizamos los términos propuestos en cada caso en las experiencias relatadas en cuanto conforman un principio subjetivo organizador de los lugares de enunciación que adoptan los alumnos, si los

pensamos como sujetos influidos, determinados, susceptibles de ser transformados por un otro a lo largo de su vida.

Desde una perspectiva específica, rescata los núcleos problemáticos del arte que aparecen como variables del proceso educativo vivenciado: la tensión arte artesanía, la dialéctica entre el modelo académico tradicional y el modelo discursivo contemporáneo de la producción artística, el límite entre lo lúdico y el dejar hacer, la relación técnica- tecnología y el aprendizaje manual, entre los aspectos más relevantes, lo que llevó en definitiva a plantear la relación del docente y su rol como figura, así como sus cualidades. Esto conformaría el sustento ontológico del ser docente y los aspectos didácticos que refuerzan su hacer como eje axiomático organizador de las acciones que lo orientan en un proceso educativo concreto: enseñar artes visuales.

Pasos de la propuesta

Los Propósitos planteados a los alumnos fueron los siguientes:

- Construir la autobiografía escolar recreando las experiencias más significativas de la historia escolar personal.
- Interpretar la biografía personal a partir de nuevas miradas aportadas por la lectura de bibliografía sugerida por la cátedra y los nuevos aprendizajes logrados.
- Compartir experiencias e interpretaciones de las vivencias educativas con el objeto de resignificar este trayecto de formación docente en la puesta en común de las producciones.

La propuesta contenía tres etapas:

1. Recupero mi historia escolar...

Relativa a la identificación y caracterización de un recorrido cronológico que diera cuenta de los diferentes momentos históricos vividos en las etapas escolares, utilizando como método la elaboración de un mapa mental² en un primer momento, en un segundo momento priorizando las experiencias que les resultaron más significativas, ordenándolas para luego redactar la biografía.

2. Un análisis: Modelos de formación docente, enriquece la lectura de mi biografía escolar.

Diálogo con los alumnos en un encuentro posterior. Complemento del escrito primero individual para iniciar el proceso de contrastar con la teoría³ a partir del análisis de las biografías y las categorías que fueron apareciendo.

3- Claves para interpretar mi historia escolar a la luz de la teoría.

Resignificación de sus biografías luego de las conclusiones grupales y las evaluaciones individuales de primera instancia a partir de la producción de los nuevos relatos de los alumnos. Recuperación de aspectos interesantes que emergieron, marcas recurrentes, marcas más fuertes.

Etapas de Análisis

Los títulos como lugar de enunciación

En forma general, podríamos decir que en estos títulos se observa una valoración de lo que implicó el proceso educativo, un resaltar lo más significativo, rescatando inconscientemente los sentidos implícitos en la misma experiencia de elaborar sus biografías paralelamente al recorrido de sus relatos. Es como pensar un lugar desde donde se enuncian las cosas que nos atraviesan, un lugar desde donde se piensa la experiencia, desde donde se parte para elaborarla.

El concepto de "lugar", entendido como lugar del sujeto de enunciación (de los textos) y lugar del enunciado (aspectos sociales que los rodean), se instaló entonces como noción paradigmática en las reflexiones sobre los títulos. Implicó trabajar con los discursos a partir del discernimiento de estrategias visibles en los enunciados y comprensibles a través del lugar desde donde son emitidas. En el análisis de este aspecto, señalamos una tendencia a marcar lo negativo antes que lo positivo, al menos desde la enunciación, y a ver la educación como sinónimo de instrucción. Muchas de las maneras de nombrar, que se observan en estos títulos, son enunciados que tienen que ver con una utilidad práctica. Ellos se pueden dividir en tres grandes grupos:

Primero: Los fragmentos de su vida.

"Historias mínimas"⁴ y "Pedacitos de mi historia" hacen alusión al concepto de fragmento. Algo aislado del todo, con una significación en sí misma. En este grupo se conciben las biografías como acentos en los tipos de vivencia que tuvieron. Ellas marcan el porvenir, son "Caudales que deben por algún lado salir". Esta constante se repite también en relatos "De memorias", "Recapitulando....", "Los recuerdos nos marcan el porvenir", como recuerdos o repeticiones que tienen que ver con una manera de aprender o entender lo que es educar. ¿Será también, de alguna forma, una denuncia de algo sabido o una forma de repensar en razón de lo que "Han hecho de mí"?

Segundo: valoraciones sobre la formación y el conocimiento artístico.

Pareciera que hay una necesidad de darle un carácter científico a una disciplina que la sienten como subjetiva. "Recorrido sobre mi formación artística": No deja de llamar nuestra atención, esta necesidad de "formación", como si el arte reclamara aspectos objetivables, reglas, sistematizaciones, contenidos para ser digno de tener cabida como disciplina de estudio. Parece que la vocación estuviera ligada a una formación artística y no al desarrollo libre y creativo del sujeto. En otro sentido: "Una mirada consciente a la propia estructura del conocimiento artístico" nos está mostrando que el alumno tiene un primer acercamiento a lo que denominaremos la construcción del conocimiento artístico, conocimiento que no siempre es un proceso consciente. También en: "Mi formación artística": se muestra como la experiencia se incorpora como algo absolutamente personal, las cosas que se van a relatar son de su propia pertenencia, una síntesis exclusiva.

Tercero: el tránsito hacia la formación docente.

Se puede observar, en este conjunto de enunciados, la conformación de un esquema previo que denota la experiencia de trasvasamiento realizada a través del paso por la educación formal, como si se tratara de modelos impuestos desde afuera. Es como si se pensara que partimos de cero, como una especie de tabla rasa que se va llenando con lo que aprendimos en la escuela. "Se hizo realidad el arte de aprender arte", "De la ignorancia a dar clases", indican el concepto de tránsito, de pasar, de un estado a otro, de hacer realidad una posibilidad, incluso hasta de perder la cordura. El tránsito no necesariamente parece llevar a una experiencia positiva. "Mapa de caminos para la pérdida de la cordura". "Bestiario" como metáfora de "ignorancia" señala el principio de lo rudimentario, de algo que todavía no se comprende, no tiene forma acabada.

Otros títulos como "Del recuerdo a la buena formación docente" o "Ya llegará el día", implican una noción de ilusión puesta en el futuro, así como una especie de mal presente que será redimido al alcanzar la meta: ser docente. La expectativa marca la tendencia a pensar que al individuo se le enseñará a ser docente.

Algunas consideraciones sobre los buenos docentes:

En relación con este punto, se pueden observar por lo menos cuatro tópicos fundamentales, dos de ellos: **“relaciones del docente y rol como figura”** y **“cualidades del buen docente”**, se refieren a aspectos generales de la actuación docente, en tanto que los otros dos: **“cualidades específicas del docente de arte”** y **“herramientas metodológico didácticas que refuerzan su hacer”**, refieren a problemáticas concretas del área artística. En cuanto a **“la relación del docente y su rol como figura”** es importante mencionar una suerte de desplazamiento del docente de su rol y una vuelta hacia sí mismos, interesando los aportes y enseñanzas de los propios compañeros. En cuanto a las **“cualidades del buen docente”** podemos distinguir dos aspectos significativos: los primeros, relacionados con las dimensiones afectivas y los relacionados con la didáctica en general. En las afectivas se destacan la contención y el establecimiento de vínculos positivos así como la buena comunicación con el alumno.

Los buenos docentes tienen vocación de enseñar y demuestran pasión por lo que hacen. Son motivadores dedicados y creativos. Tienen una actitud accesible: evitan la frustración porque saben regular exigencia e intereses personales (libertad). En su accionar muestran equilibrio. Con respecto a los rasgos relacionados con la didáctica: se destacan aquellos docentes que trabajan sobre las relaciones del grupo, prestan atención a las necesidades de los alumnos, toman en consideración sus aportes individuales y consideran al sujeto en toda su realidad.

En cuanto al rol en sí, la tendencia indica que son apreciados los que poseen una fuerte capacidad de exigir, se manifiestan como maestros guía, son organizados y tienen en cuenta la posibilidad de introducir la inconformidad como ayuda para crecer. Es muy importante el papel que juega la persona más allá de los contenidos que enseñe o tenga que abordar.

Respecto de las **“cualidades específicas del docente de arte”**, aparecen temáticas vin-

culadas a problemas disciplinares. Ellas marcarían una tendencia que es necesario tener en cuenta para no caer en miradas parciales sobre la enseñanza del arte. Ejemplo de ello es la tensión: arte/artesanía; si bien una no invalida la otra, el rol que implica que el docente enseñe artesanía tiene otra metodología y persigue distintos objetivos. Diremos, entonces, que no es ni mejor ni peor si se desarrolla en su contexto específico. Arte/artesanía ayudan a ampliar el mundo de la disciplina en cuestión porque ambos permiten comprender un panorama de producciones a la par que abordar procesos diferentes de aprendizaje.

Otra cualidad específica del docente de arte mencionada está ligada a la generación de propuestas para la asimilación del proceso creativo, a través de mecánicas de trabajo que desarrollan la intuición como la investigación y la solución de problemas. Estas mecánicas se encuentran siempre en los límites entre lo lúdico y el dejar hacer, donde lo lúdico viene a cumplir un rol que desplazaría el dejar hacer, lo que se ve especialmente en el nivel inicial en el que los alumnos rescatan como experiencia vivencial importante el juego con los compañeros.

Tanto el aprendizaje manual como el desarrollo de técnicas y tecnologías en los procesos de aprendizaje artísticos tienden a mostrar que solo son herramientas necesarias para desarrollar conocimientos, para que la idea tome forma metodológicamente (a través de procesos de experimentación, análisis y síntesis) y para integrar otras disciplinas. La coherencia entre el hacer y el producto esperado es un rasgo muy destacado. En la universidad se inclinan hacia una actitud lógica deductiva.

En el proceso de producción se rescata la relación afectiva así como la comunicación enriquecedora que permite escuchar las dudas de los alumnos en todos los niveles. Hay un interés por aquellos docentes que son capaces de proponer prácticas de pensamiento a partir de la duda y el conflicto cognitivo, es decir, aquellos que permiten pensar alternativas para realizar las producciones, para mostrarlas y para que éstas sean valoradas en sí mismas.

Respecto de las **“herramientas metodológico-didácticas que refuerzan el hacer del docente de arte”**: según lo que expresan los alumnos, son reconocidos aquellos docentes que logran una buena transposición de contenidos. En la enseñanza universitaria se acentúa en el compromiso fuerte con la teoría y en la educación media en la tendencia a la interdisciplinariedad. La forma o manera de dar los contenidos es también rescatada, en especial si las propuestas didácticas varían, si son claros los criterios de evaluación con el alumno y si se usan variados recursos como experiencias, videos, experimentación con distintas técnicas y diferentes soportes, trabajos fuera del aula, etc. Esto último, se nota especialmente en el nivel medio: Son apreciados aquellos docentes que hacen propuestas para “salir de la rutina” y proponen el análisis desde distintas perspectivas técnicas (autores varios, distintos tipos de análisis de obras, nuevas búsquedas, etc.).

Experiencias inolvidables

No todas las experiencias se vinculan con actuaciones positivas de parte del docente pero, de todas maneras, creemos que la contraparte de esto, centrarnos sobre lo negativo, también es importante porque suscita a la reflexión. Pensamos que ellas pueden orientarnos y cuestionarnos sobre la opción ética de educar y como dice Philippe Merieu “sobre los inconfesables motivos” que subyacen, ya que ninguna actuación docente es inocente y siempre hay un juego de poder que se impone. Nos referiremos a experiencias que se relacionan con: *el disciplinamiento, con la didáctica, con el carácter o modo de ser del docente, experiencias capitalizables y experiencias positivas.*

Dentro de las opciones vinculadas con el disciplinamiento, muchas se vinculan con experiencias negativas: Se describen rasgos de intransigencia, relatos con situaciones limitantes donde los alumnos sentían que no podían reaccionar por temor, ofensas, ridiculización con compañeros o preferencia de unos sobre otros. En relación con la experiencia didáctica, se marcaban graves errores de distinto tipo:

por ejemplo, en el tratamiento de conceptos teóricos o en la falta de orientación acerca de cómo abordar los trabajos solicitados, incluso el no comprender para qué se están haciendo algunas tareas, etc. Algunos plantean que se pautaba la tarea a un extremo tan grande que no tenían libertad para producir o cumplir paso por paso perfectamente las indicaciones; lo que se relaciona con el no innovar, o sea producir o usar siempre los mismos recursos. Esa repetencia, tiende a homogeneizar o estigmatizar un estilo. También se refieren a la obsesión por el orden y la prolijidad como un lugar donde se pone con frecuencia el acento para evaluar. Este planteo muestra fuertemente cómo los modelos artísticos conllevan en general más allá de los enfoques, una práctica que tiende a regular la actividad. ¿No será que el docente, a partir de este tipo de pautas, se deja un margen para evaluar desde instancias muy estructuradas que responden más bien a una concepción de la evaluación con fuertes acentos en una epistemología no del todo compatible con el arte?

Un rasgo característico en la primaria, relacionado con una opción metodológico didáctica típica, es el pedido de realizar ilustraciones de actos escolares o trabajos libres.

En la universidad se plantea la falta de sentido entre lo que se hace y la discusión sobre esos sentidos. En general pareciera que no hay coherencia en lo que se plantea o que los aprendizajes están desconectados, además el ir enseñando a saltos, con rasgos de condescendencia o una impresión de que todo está bien sin hacer ninguna valoración. En la escuela secundaria, pedir altas exigencias que no se adecuan al nivel escolar de los alumnos es visto como una característica negativa.

En cuanto a rasgos que tienen que ver con el carácter del docente y su modo de ser, los rasgos negativos que destacan son, entre otros, la soberbia, el ser distantes, impacientes, apáticos, desinteresados, injustos, ignorantes (respecto de la academia a la teoría, a la técnica), o el hecho de enseñar solo lo que le gusta o le parece al docente sin dar lugar a otro tipo de propuesta.

Como experiencias capitalizables o positivas, lo que destacan es el apoyo familiar: el hecho de haber vivido en familias vinculadas con el arte fueron de alguna manera un incentivo y el apoyo de los amigos en el ámbito universitario. Más vinculada a la primaria y media se rescatan los trabajos creativos o las tareas extra programáticas. En casi todos los niveles rescatan los talleres no formales o casos de docentes incentivadores, que con sus experiencias creaban motivación en los alumnos para profesionalizarse. La incidencia de aspectos sociales conflictivos en la educación también es señalada como una experiencia imborrable que por momentos los superaba.

Conclusiones generales⁵

De los alumnos: En relación con las futuras prácticas, la autobiografía escolar ha permitido construir de alguna forma una línea personal de análisis de lo que podrían ser sus formas de obrar futuras en el ejercicio de la práctica docente. Los alumnos en la puesta en común de las biografías manifestaron que esta experiencia les ha servido entre otras cosas para:

- Valorar la experiencia de la biografía como forma de hacer conscientes rasgos que estaban ocultos.
- Tomar la biografía como reconstrucción referencial esquemática y punto de partida para nuevas reflexiones.
- Generar un conflicto cognitivo acerca de lo que son modelos propios y posibilidad de revisarlos a la luz de nuevas experiencias. Situar en el foco de la conciencia problemas que son de importancia para la propia reflexión pedagógica.
- Tomar una posición didáctica determinada para construir las bases de un modelo a partir de un análisis de sus fortalezas y debilidades.
- Rescatar las experiencias para no volver a cometer los errores que han padecido, para mejorar la práctica o como un punto de partida para empezar sus prácticas.

Como docentes: hemos corroborado que la autobiografía escolar constituye una clave desde la cual empezar a entender la complejidad profesional. Coincidimos con Medilla Rivilla en que las aportaciones más estimables de los procesos autobiográficos son, entre otros, la búsqueda de coherencia o evidencia de contradicciones comprensibles entre la formación recibida y la historia personal anterior así como la identificación de los procesos y/o de los métodos que han incidido y orientado las acciones de calidad formativa.

MARÍA VICTORIA LEAL

Licenciada en Ciencias de la Educación y Psicopedagoga, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Católica Argentina y Universidad Educarés Chile. Actualmente, es doctorando de Educación de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. Ha participado como asesora pedagógica en programas de mejoramiento de la calidad educativa para distintos niveles de la educación provincial. Se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

MARIA DE LOS ÁNGELES FORCADA

Artista visual. Magister en Arte Latinoamericano. Profesora Titular en las cátedras de teoría y práctica desde 1992 a la fecha en la UNCuyo. Se ha desempeñado en diferentes actividades en Mendoza y la Universidad, ligadas con aspectos de docencia e investigación. En 1997 obtuvo la beca de Docencia en la Universidad de Granada, España donde también realiza exposiciones y ciclos de conferencias. Ha participado en numerosas presentaciones nacionales e internacionales. Actualmente dirige y trabaja en un proyecto de investigación ligado a la difusión de artistas mendocinos, aprobado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo.

Notas

1 Este trabajo se encuentra dentro de los lineamientos del proyecto de investigación *"Las Artes visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días. Estudio del comportamiento estético de artistas del medio"*. Dirigido por: M. Forcada. Resol. Nº 1698/2005. Proyecto que forma parte a su vez de del Programa I+D SECTyP/- U. N. C.: *"Arte y Cultura en la modernidad mendocina, lo oculto lo popular y lo masivo"*. En el marco mencionado, emerge la necesidad de pensar una forma de mediación de los contenidos teóricos obtenidos que facilitara su transferencia en materiales y herramientas pertinentes para usar en los diferentes niveles de escolaridad en la provincia. En este proceso surge nuestro primer interrogante: ¿Cómo lograr que los docentes de arte utilicen creativa y contextualizadamente el material? ¿No sería necesario primero revisar el punto de partida, el lugar desde donde realizarán la mediación? Si este fuera el caso: ¿Cuál es la forma de lograrlo? ¿Es necesario trabajar con ellos anticipadamente sobre sus concepciones, sobre sus formas de ser docente de arte? A partir de estos interrogantes empezamos a trabajar en la etapa inicial de las prácticas docentes de nuestra Institución con autobiografías elaboradas por nuestros propios alumnos, ya que pensábamos que sería muy difícil remover ciertos constructos en docentes que ya ejercían. Es por esto, que nuestra experiencia de aprendizaje se convierte en una experiencia de investigación, tanto en lo que concierne a la experiencia posibilitadora del punto de partida de nuestras indagaciones como al contexto general de nuestro proyecto, sumando así valor a la propuesta desde una doble vertiente: el sustento de dimensiones que refieren a la elaboración de materiales que conllevan aspectos pedagógicos/didácticos propios de todo contenido teórico, como también dimensiones que refieren a la disponibilidad y transferencia de contenidos específicos obtenidos.

2 La técnica de los mapas mentales, denominada también "cartografía mental", fue tomada de Tony Buzán, "El libro de los mapas mentales". 1996. Barcelona. Urano.

3 La biografía utilizada fue el Capítulo de Olga Medaura, "Cómo debe ser un buen docente" de su libro "Una didáctica para un profesor diferente." 1991. Buenos Aires. Humanitas.

4 En bastardilla se indican los títulos que efectivamente los alumnos utilizaron en sus biografías.

5 El artículo es una síntesis de un trabajo completo mucho más amplio en el que se pueden abordar en detalle la mayoría de los temas propuestos, como así también acceder a los fragmentos autobiográficos que apuntalan nuestras interpretaciones. El mismo se encuentra en trabajo de pre-edición para publicación en formato libro. Para más información ver nuestra página www.losumbrales.com

Bibliografía

Bolívar, A. (1997). *Metodología narrativa-biográfica en la investigación educativa. Guía bibliográfica*. Granda. Froce.

Buzán, Tony. (1996) *El libro de los mapas mentales*. Barcelona Urano.

Medaura, Julia Olga, (1991) *Una didáctica para un profesor diferente*". Buenos Aires. Humanitas.

Medina Rivilla, Antonio. (1998). La autobiografía. Modalidad de Formación del profesorado: limitaciones y posibilidades. En E. LÓPEZ BARAJAS (coord) *Historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología*. Madrid. UNED.

Meurieu, Philippe (2001) *La opción de educar. Ética y Pedagogía*. Barcelona. Octaedro.

Memorias

Andina Berardini de Poétzel

Blanca Hilda Quiroga

Raúl Guillermo Catalán

José Argentino Serradilla

Elcira Lena, régie en la vida

Abdulio Bruno Giudici

María Enriqueta Loyola de Gomensoro

Ricardo Scilipoti

Beatriz Capra

Colette Boccara

Eduardo Tejón

María Elena Vernier

María Elvira Maure de Segovia

Alberto Nicolás Musso

Marcelo Santángelo

Andina Berardini de Poétzel

Desde su aspecto más humano la recuerdo. Mi compañera de estudio, de taller, la misma edad y casi los mismos sueños hasta que la vida nos llevó a transitar por caminos diferentes. Ella abrazó casi con fanatismo la didáctica y práctica de la enseñanza porque la vocación docente la llevó hasta el final de su camino. Regresaba de la Rioja a la que acudiera solícita al dictado de cursos de posgrado y ante uno más de sus sueños cumplidos puso punto final a su trabajo. La vi partir feliz aquel viernes. Nos despedimos hasta el lunes en la tarde. Un lunes y una tarde que para ella no fue y que para mí quedó un vacío insoportable. Curiosamente la recuerdo a la distancia en sus momentos felices, sonriente, graciosa, vital, feliz con su trabajo, apasionada y dispuesta a compartir sus conocimientos con todo aquel que la escuchara: sus alumnos, colegas, amigos.

Nuestro reencuentro fue en 1985, cuando concursé para la Cátedra de Escultura y sus consejos pedagógicos reforzaron mis certezas y disiparon mis dudas. Largas charlas compartidas fueron fortaleciendo mis decisiones en el trabajo pedagógico del taller. Hoy creo que mantener esa sonrisa, esa alegría en mi mente, es quizás el mejor de los homenajes posibles al recuerdo vivo de momentos felices y de una actitud de vida. Pienso que esto es lo que trae al presente a una persona que ya no está físicamente, me ayuda a relativizar la muerte y mi mente da un salto mortal a lo inconcebible, de ese modo, mi compañera-amiga, con su energía, surge con más vida. Así la recuerdo: frente a su curso, enérgica, vital, como quien toma las riendas de la vida, segura de su transitar.

Inés Rotella

Ex profesora titular de la Cátedra de Escultura. UNCuyo

Blanca Hilda Quiroga, legado inestimable

*“No hay nada más práctico que una buena teoría. Kurt Lewin
Si no se tiene la idea de la aplicabilidad de lo que se aprende,
entonces el aprender no puede motivarse en función de la necesidad.”*

Lotte Schenk- Danzinger

*“Quienes se rehúsan a ir más allá de los hechos, raramente
llegan hasta ellos.” T. H. Huxley*

*“Si se trabaja sin bases científicas o sin tener conciencia de su manejo
se actúa en función de la experiencia y la imaginación ingenuas.”*

Blanca Hilda Quiroga

Axiomas que nos conducen inexorablemente hacia la persona de Blanca Hilda Quiroga. Los sostuvo tenazmente desde su compromiso con la docencia y la investigación. Su preocupación esencial fue orientar las bases científicas y tecnológicas del diseño hacia el enriquecimiento de la intuición creadora. Síntesis de esta postura son su accionar en la cátedra desde Psicología primero y Semiología después, enfocadas como ciencias aplicadas al Diseño, y en tal aspecto su aporte excede los márgenes ordinarios.

En su trayectoria por la Universidad Nacional de Cuyo alternó la docencia con la investigación y la edición de obras de inestimable valor para la actividad. Fue pionera en sentar bases científicas para el Diseño Gráfico; ya en los años 70 leemos en una de sus primeras publicaciones: *Léxico de Diseño: ... "invitamos a los profesores de La Plata, Rosario, Chile, Uruguay y obviamente a los profesores de la casa a participar en esta tarea, punto de partida para el entendimiento, base de la comunicación interdisciplinar"*. Sus aportes trascienden nuestra Universidad, siendo reconocidos en otras unidades académicas del país y fuera de él; es así, que la segunda edición ampliada de su último libro *Psicología y Semiología aplicados al Diseño Gráfico* fue editado por la Universidad Autónoma de México en el año 2006. Dice el Diario Los Andes del 7 de diciembre del 2003: *"su contribución a la elevación del nivel académico de la Facultad de Artes y Diseño y de otras áreas del saber universitario aparecen hoy como inestimables"*.

La Dra. Blanca Hilda Quiroga se graduó con el título de profesora de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y posteriormente obtuvo el doctorado en la Universidad de Madrid. Realizó estudios de especialización en Psicología Social y Metodología y Tecnología de la Investigación en el Departamento de Psicología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su labor exigente incluyó los campos de la Filosofía, la Psicología y la Semiología aplicadas al Diseño Industrial. Como reconocimiento institucional a su trayectoria, a fines de 2003, recibe el título de Profesora Extraordinaria de la Universidad Nacional de Cuyo, en la categoría de Emérita, destacándose que *"en sus cinco décadas de docencia fue elaborando paulatinamente caminos concurrentes de la interdisciplina, desde la perspectiva de la Filosofía y la Semiología hasta llegar al Diseño y su aplicación práctica."* En su paso por esta Casa de Estudios, tuvo a su cargo la formación de un equipo de enseñanza-aprendizaje para la formación de docentes con una orientación -ciencia aplicada- imprescindible para diseño. Asimismo, contribuyó a la formación de investigadores. Su contribución a la elevación del nivel académico puede resumirse en dos pilares: interdisciplina y enfoque de ciencia aplicada, fundamentalmente en las ciencias básicas.

Consecuente con su visión, desde la filosofía humanista, luchó por la formación integral del ser humano, trascendiendo los límites de los conocimientos específicos del quehacer del diseño, dejándonos su legado inestimable de una conducta ética, respeto por el pensamiento del otro y el disenso con fundamento. Marcó profundamente a aquellos que tuvimos la oportunidad de ser sus discípulos primero y compañeros de lucha después. Directa, a veces irónica, provocativa, opuso resistencia a la cultura "light", buscando siempre el fundamento científico del accionar profesional. Coherente, polémica por naturaleza, elíptica en su discurso, convencida y aferrada a sus principios se fue de este mundo luchando por sus ideales.

D.I. Amalia Roca de Guisasola
D.I. Norma Emilce Cívico

Raúl Guillermo Catalán

Egresó en la primera promoción de la carrera de escenografía de la entonces Escuela de Teatro de la UNCuyo en 1974. Se desempeñó como docente en las cátedras de vestuario y maquillaje de las carreras de teatro y escenografía, y formó parte permanente como maquillador en los organismos artísticos de la Universidad. Fue bailarín, actor, escenógrafo y maquillador. Se desempeñó como actor en el elenco de teatro universitario. Fue alumno de danzas de Isolde Klietman, precursora de la danza expresionista y trabajó en coreografías y espectáculos montados por ella en Mendoza. Se perfeccionó como maquillador con maestros nacionales e internacionales del Teatro Colón, entre ellos José María Angelini, Roberto Mort y Daniel Ferrero. Participó como escenógrafo en la primera obra de la Comedia Mendocina "Locos de verano", bajo la dirección del maestro Constantino Juri y como maquillador en diferentes obras montadas por la Asociación Amigos de la Ópera Mendocina: Tosca, Madame Butterflai, Elixir de Amor, Rigoletto. También fue maquillador y vestuarista, bajo la dirección de directores de proyección internacional, como Bertonasco y Carlos Owens. Participó en varias puestas vendimiales.

Poseía, en sociedad con un colega, la sastrería teatral más importante de Mendoza. Hizo una utilería maravillosa. Tenía una predilección muy grande por el maquillaje, era una de las actividades que más le apasionaba. Le fascinaba el rostro y los cambios de fisonomía, convertir en personaje un rostro. Tal es así, que la Facultad de Artes y Diseño lo homenajeó poniendo su nombre en el aula donde se enseña maquillaje y, al año de su desaparición, en un concurso sobre máscaras teatrales. Era obsesivamente perfeccionista, detallista, entregado a lo teatral, pero también alegre, divertido y muy querido por sus alumnos y colegas.

Jesús Damián Belot

José Argentino Serradilla

Al mencionar al profesor José Argentino Serradilla, Chiquito como lo llamábamos quienes compartimos un café en las diferentes aulas por las que transitó la carrera de Diseño Escenográfico, recordamos su don de gente, su sensibilidad y austeridad como así también su compañerismo.

Egresado en la primera promoción de la carrera de escenografía de la entonces escuela de teatro de la UNCuyo en 1974. Se desempeñó como escenógrafo y utilero, rol casi desaparecido, al que él honró con su dedicación y convicción. Realizó tareas de escenógrafo para el elenco de teatro de la UNCuyo: "Giácomo", bajo la dirección de Bertonasco, un grande de la dramaturgia argentina. Fue realizador escenográfico en todas las obras del mismo elenco, bajo la dirección Elvira Meli. También colaboró en la puesta de grupos de teatro independiente de la provincia de Mendoza, en la época del esplendor del teatro mendocino.

Importante referente de la utilería en el quehacer teatral mendocino, formando discípulos que se desempeñan hoy no sólo en Mendoza, sino en el

país y el extranjero. Luchó por darle un rol preponderante y merecido al escenógrafo, utilero y vestuarista, como integrantes todos del equipo de creación teatral. Fue docente de la UNCuyo. Lo hizo con convicción, esfuerzo, profesionalidad y sobre todo con la pasión propia de los verdaderos teatristas.

Jesús Damián Belot

Elcira Lena, régie en la vida

Hay teatreros (o teatristas, como prefieren otros) que se dedican a construir y compartir su saber; otros no eligen el mismo camino. Entre los primeros estuvo Elcira Lena, actriz, directora y profesora de teatro de nuestra Facultad, quien falleció en agosto de 2008 pero dejó una impronta que evoca quien haya compartido las tablas o la docencia como quien esto escribe. Arriba del escenario, tras bastidores, en las aulas y en los proyectos, entablaba un compromiso con los hacedores y el público, por quien tenía un respeto único que aleccionaba a todos. “La razón de ser de nuestro trabajo es el que está sentado en la butaca”, repetía como la gota que horada la piedra, no por la fuerza sino por la constancia. Elcira esgrimía la tenacidad como si fuera un compromiso vital, no sólo profesional y quizás tenía razón. Si bien hacía del humor una práctica consuetudinaria, era hábil en fruncir el ceño y convencer con un “hasta el día del estreno se puede mejorar algo”. Si alguien se atrevía a disentir, ella escuchaba... pero después había que oír que Barrault tal cosa, que Stanislavsky tal otra, que Castagnino decía, que Jovet sentenciaba en “Réflexions du comédien”... Tras el discurso expresivo pasaba velozmente a la sonrisa con dulzura, al elogio que estimula y volver a empezar. ¡Era la una de la mañana! En sus mensajes a los actores (profesionales o alumnos) urdía la teoría teatral (porque tuvo una sólida formación) con lo psicológico. Se dirá que muchos lo hacen, sin embargo, hay una diferencia: ella desplegaba en ese tejido sutil el ejemplo literario, la anécdota cotidiana, la historia de vida, la metáfora y, encima, la pasión puesta en la creatividad y en las relaciones grupales. Insistía con el rol del “juego dramático” y le asignaba una visión personal donde buscaba armonizar lo consciente del actor con la emoción del personaje, decía algo así como “mitad corazón, mitad cabeza”. Como directora y formadora concebía la construcción del personaje como un paradigma donde su posible logro dependía de la información, de la formación cultural del actor, de la práctica, del amor por el personaje y algo que podría definirse con la inferencia. Previa relajación y concentración, el lugar donde Elcira dirimía las pasiones y acciones de la teatralidad era la improvisación (uno de sus recursos favoritos). Ahí aparecía el compromiso creativo que unía lo espiritual con lo físico y su representación. Se pasaba al juego escénico, donde aprovechaba astutamente lo que el actor podía aportar al texto. Claro que también insistía con que los actores deben leer mucho, ver cine, teatro, escuchar música. (Debería no olvidarse). Además de las experiencias específicamente teatrales su polenta conllevó lo que más aborrecen los artistas: hacer gestiones, pedir, armar carpetas, entrevistar autoridades. Este papel en Elcira merece también un párrafo aparte. Fue osada, sabía dón-

de y cuándo transgredir y mostraba una valentía y convicción que pocos se animaban a desafiar. Tenía la habilidad de un diplomático, a veces. En otras ocasiones, se escuchaba su taconear rápido, los brazos en jarra y un planteo que jamás pasaba inadvertido. Ergo, lograba sus propósitos. Esta actitud con “los otros” fue lo que permitió que muchos se subieran a un escenario o que eligieran esta aventurada profesión. En lo cotidiano fue una figura divertida, hizo gala de su risa contagiosa y son innumerables los sucesos pequeños y queribles que la tuvieron como protagonista o participante en las vicisitudes de este métier. Este perfil particular de Elcira como “hacedora incansable”, remadora de proyectos aún contra la corriente, innovadora, pertinaz y muy apasionada suscitó un ensamble de afectos en el medio, tanto teatral como académico. Comenzó sus estudios en Buenos Aires en el prestigioso Conservatorio Nacional de Arte Dramático del cual egresó para trabajar en Capital Federal junto a destacadas figuras del teatro y televisión, como Ana María Campoy, Irma Roy, Pepe Cibrián. En Mendoza cursó y se recibió en la entonces Escuela Superior de Teatro de la UNCuyo, que en aquellos años ya era renombrada por la sólida formación que daba. Poco después comenzó a impartir clases de Práctica Escénica e Interpretación en las aulas de esta casa de estudios y continuó haciéndolo durante dos décadas. A la par, montaba obras profesionalmente, dirigía elencos, de otras facultades y daba clases en establecimientos secundarios como el Colegio Nacional Manuel Belgrano y el Liceo Agrícola Enológico Sarmiento. Con un estilo ecléctico, dirigió en distintos ámbitos y con diferentes elencos tanto obras de Chejov como de Patrick, Rice, Roxlo, Arlt, Talesnik, Pirandello, Cossa, García Lorca, Ionesco o Molière. El Elenco Aricle fue su último grupo de trabajo con los clásicos como “Las de Barranco”, “Juego de masacre”, Los días de Julián Bisbal, “La casa de Bernarda Alba”, “El hombre de la flor en la boca”, Estimado Señor Presidente y Plaza Criolla. Si el éxito es lograr lo que uno desea, Elcira fue una teatrista exitosa. No cabe duda.

Hugo Mouján

(Actor, radicado en Buenos Aires, inició su formación con Elcira Lena, fue dirigido por ella)

Abdulio Bruno Giudici

(1914-2008)

Pensar en él es asociarlo a las dimensiones de orden, lógica y racionalidad. Dedicó su vida al arte, tanto a la teoría como a la praxis. Nació en Buenos Aires y con su título de Artes Plásticas llegó a Mendoza, donde fue profesor de Dibujo e Integración Cultural en San Rafael, Más tarde, fue Profesor Titular de Historia del Arte de la Escuela Superior de Artes Plásticas (actual Facultad de Artes y Diseño), de la UnCuyo y de Arquitectura II en la Facultad de Ingeniería en San Juan. Estuvo entre los fundadores del Instituto de Historia de la Arquitectura y el Arte en Córdoba. Fue uno de los promotores, junto al Arq. César Janello, en la creación de la Carrera de Diseño Industrial en esta Facultad. Viajó incansablemente por el mundo con el fin de investigar lugares y formas artísticas como jurado y conferencista. Hasta los últimos días de su existencia escribió sobre los problemas del arte y se dedicó con esmero a la pintura. Es en este “hacer” en donde expresa acabadamente su

personalidad. Su estilo óptico estuvo cargado de rigor y purismo, a través del juego de figuras o cuerpo en continuo cambio. Crea así un mundo mágico pero no casual, racional pero sensible, dinámico y preciso. Su plástica resulta ser su propio espejo. De apariencia severa y disciplina prusiana, de gran humanidad y riqueza de espíritu, vocación de entrega, gran maestro y sensibilidad en una vida dedicada al arte y a su incondicional esposa. Enseñó con sus bastos conocimientos pero también lo hizo con el ejemplo de su propia vida, siempre consecuente con sus ideas. Abdulio Giudici ¡fue el último modernista!

Lic. Prof. Leticia González

María Enriqueta Loyola de Gomensoro

“Cuando un árbol se va del patio familiar, deja en pie un gran hueco de luz. Para quien no compartió nada con él, allí simplemente no hay nada. En cambio, para los que se cobijaron a su sombra o compartieron su presencia rica en recuerdos, ese hueco de cielo abierto lo vuelve a hacer presente en cada amanecer.”

(Menapache: *El paso y la espera*, 7ª ed.1999)

Es un honor para mí escribir estas palabras sobre Enriqueta, quien ocupó un lugar especial entre los profesores de las carreras musicales de nuestra Facultad. A través de su vida, María Enriqueta Loyola de Gomensoro, Gringa como le decía la familia, dejó un legado de entrega, honestidad, rectitud y generosidad.

Nació en San Juan el 3 de enero de 1948 y en los primeros años de la década del '50, se trasladó con su familia a Mendoza. Aquí realizó los estudios primarios en la Escuela Normal y los secundarios en la Escuela Superior del Magisterio. Su formación musical la inició con el profesor Modesto Álvarez y a los doce años ingresó a la Escuela Superior de Música de la UNCuyo. Dedicada alumna, estudió piano con la profesora Ada Senzacqua y obtuvo el diploma de Profesora Superior de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral, recibiendo Medalla de Oro al mejor egresado de la Promoción 1970-71. Desde entonces, se insertó en el campo laboral con profunda vocación docente, en primer lugar en el nivel primario, luego en el secundario y posteriormente, en 1978, fue convocada por el profesor Eduardo Grau para integrar la Cátedra de Historia de la Escuela de Música como profesora adjunta, cargo que desempeñó hasta 1986 cuando fue designada profesora titular. Siempre se dedicó con fervor a esta tarea que incluyó, además del dictado de clases, la formación de recursos humanos por medio de la dirección de tesinas y adscripciones. Sus conocimientos y su fina sensibilidad musical fueron volcados con ajustado estilo, tanto en el aula como en las salas de conferencias. Los alumnos la recuerdan con respeto y cariño por la pasión con que daba sus clases y conseguía contagiarles su entusiasmo. A nivel institucional, colaboró en numerosas comisiones asesoras y como labor de extensión dio conferencias en distintos ámbitos como la Facultad de Filosofía y la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, Auditorio de Casa Galli, Museo Municipal de

Arte Moderno, Salón Cultural Bernardino Rivadavia. Teatro Mendoza, Teatro Universidad, Auditorio Adolfo Calle, Instituto Goethe y Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. También dictó cursos, en la década del '70, en la Asociación Filarmónica de Mendoza y en el Instituto Cuyano de Educación Musical. Su afán de superación la llevó a realizar la Especialización en Docencia Universitaria en los años 1995-97 y luego, en el 2005, obtuvo el título de Magister en Arte Latinoamericano de nuestra Facultad con la dirección del profesor Guillermo Scarabino. A partir de 1985, participó en diferentes proyectos de investigación como *El Grupo Renovación; Revisión de la Historia de la Música en Mendoza durante el presente siglo; Memoria histórica de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo; Autores flautistas del Romanticismo; La Ópera de Cámara de Mendoza; Carlos W. Barraquero y su música y Música argentina del siglo XX. Obras para piano de Honorio Siccardi*. Los resultados de algunos proyectos fueron publicados en la *Revista Huellas* en los años 2001 y 2002 y el último artículo, “Renovación de la música en la Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo”, apareció en la misma Revista en el año 2006. Esta reseña sobre la trayectoria profesional de Enriqueta no alcanza a plasmar completamente su personalidad. Puedo dar testimonio de su generosidad y hospitalidad, de sus prudentes consejos, su dinámica energía y su fiel apoyo en los momentos más difíciles. Durante su vida se preocupó más por los otros que por sí misma y lo hizo con una entrega total, con amor, entusiasmo y sincero corazón. Éste es su legado que se hace presente, nos ilumina y nos acompaña en la tarea que compartimos.

Ana María Olivencia de Lacourt

Ricardo Scilipoti

(n.1928 Mza.–m.2008 Mza.)

Profesor de Bellas Artes. En 1958 egresó de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo. Se formó en la especialidad de Grabado en el Taller conducido por el maestro Víctor Delhez donde fue sucesivamente Jefe de Trabajos Prácticos, Profesor Adjunto y Titular de la cátedra desde 1974 hasta jubilarse en 1996. También ejerció la docencia en el Taller de Arte de la Escuela del Magisterio de la UNCuyo y en el Taller de Grabado de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Mendoza. Paralelamente a su labor como docente, desarrolló una fecunda actividad como artista y escenógrafo. Participó en importantes muestras internacionales y obtuvo primeros premios en salones nacionales, así como en numerosos certámenes de Mendoza.

Durante más de veinte años fue formador incansable de numerosas generaciones. Supo transmitir, con generosidad y entusiasmo a quienes fuimos sus discípulos, su saber tanto en el oficio de grabador como en la vida. Sensible y cálido en el trato hacia los demás. Preocupado por los que lo rodeaban. Perseverante y obstinado, fue siempre fiel a sus principios. Trabajador incansable, meticoloso y disciplinado en su tarea como grabador y educador,

en permanente búsqueda de soluciones técnicas que pudiesen acompañar su propuesta estética encaminada hacia la fantasía y el lirismo.

Al evocarlo penetro en un mundo mágico de imágenes obtenidas a través del empleo de mínimos recursos o bien, resueltas en abigarradas composiciones cubiertas por finos entramados de líneas y puntos sutiles, armoniosas curvas, amplios planos degradados tanto en color, en grises, como en blanco y negro; siempre acompañados por un singular y único universo de símbolos. Simultáneamente a este sinnúmero de imágenes visuales aparecen, formando un todo indisoluble, sus gestos, su risa sonora, su actitud afectuosa y protectora. En su prolífica obra las imágenes, surgidas de sus propias ensoñaciones, recuerdos y alegorías, transitan entre la abstracción y la figuración. Andrés Cáceres comenta sobre su obra: "... no grita: dice, por eso lo suyo es sólido y convincente. No busca la facilidad de los efectos sino que los evita, intentando el camino difícil, pues sabe por experiencia que es el único camino que conduce al arte que perdura y porque, sobre toda consideración, así lo siente. El resultado es, para abreviar, un realismo fantástico de sobrecogedora belleza."

María Inés Zaragoza

Beatriz Capra: lo tangible e intangible

Rendir homenaje a docentes de nuestra institución es reconocer en ellos valores, talentos y una gran vocación de entrega en la enseñanza que nos dejaron, fortaleciendo así el patrimonio educativo artístico universitario.

Me pidieron que escriba sobre Beatriz Capra por haber sido un discípulo muy cercano a ella, en verdad fueron más de 40 años de compartir una amistad; sé que otros colegas pueden hacerlo desde una visión diferente o quizás coincidente. Con el ánimo de estimular a quienes investigan la vida y obra de artistas y docentes que son nuestro legado ante la sociedad, me permito hacer partícipe de este homenaje: a una ex alumna de cerámica, hoy egresada, la Profesora Mónica Moreno, que se refiere a una investigación de la obra de la docente, y transcribo parte de una entrevista que me hizo sobre Beatriz: "Seguidamente a la búsqueda de referencias sobre Beatriz Capra y con la intención de descubrir rasgos personales de la Artista, es que observamos gran parte de su obra, acompañada de la lectura de notas periodísticas y la entrevista a uno de sus discípulos el escultor Elio Ortiz. Esta sumatoria de información nos deja en la superficie la siguiente visión hipotética de su persona: "en la vida psicológica de Beatriz Capra subyace fuertemente el impulso a conocer y a comunicar conocimientos, hechos y enseñanzas a los demás, en función de los procesos mentales o intelectuales. Su obra representa la manera en la que pensó y cómo impacto la vida exterior sobre sus sentidos. Su gran capacidad para analizar y sintetizar, para dividir o reunir sus percepciones, le llevó a interpretar y solucionar la problemática plástica con lógica deductiva. Crítica, discriminativa, práctica, muy preocupada por todo aquello que se refiriese al orden en general, inconscientemente se halló motivada por un proceso de desmenuzar primero y de separar luego las par-

tículas digeribles, para asimilar y así lograr que la pura esencia de las cosas formara parte de ella misma, en forma más purificada y perfecta. Esta idea de perfeccionamiento la hizo una persona mentalmente metódica, precisa, consiente, estudiosa, minuciosa, habilidosa, perspicaz, reservada y muy inteligente con un innato deseo de servir a los demás. Muy aplicada al trabajo hasta el final, segura, silenciosa, modesta, reservada, introvertida, con una moderada manifestación de emoción y afecto. Realizó siempre el trabajo mental y práctico necesario para producir cosechas."

Beatriz sintetizaba la forma con pocos recursos plásticos logra significar lo poético; su consigna: saber ver el material antes de trabajarlo. Aparentaba ser dura pero en el fondo era tierna, reservada y a menudo prefería armarse de una valla impenetrable de las personas que herían su sensibilidad. Sabía observar el talento del alumno y se avocaba a formarlos como nuevos artistas, lo que la hacía sentir rejuvenecida. En clase, se acercaba a observar los trabajos de alumnos y cuando todo iba bien utilizaba la siguiente expresión de aprobado: ¡Que sensación!!! En su última etapa se dedicó al dibujo a lápiz de amplio colorido, algo de escultura y cerámica de pequeño formato, ya sea para vender o regalar. Lo hacía en mi taller, compartiendo vigente esa vieja amistad.

Mis primeras obras respondían a su estilo hasta encontrar, con el tiempo, mi propia imagen plástica sin perder la influencia de su fuerza escultórica. Me regaló sus primeras herramientas y las tengo como trofeos.

Se fue, pero mantuvo su dignidad frente a la adversidad en cada momento difícil de su vida. Estuve en su partida final donde agonizaba conscientemente, desafiando la muerte, así como enfrentó la vida luchándola; fiel a sus designios, quizás hoy esta compartiendo mundos misteriosos y celestiales con Eduardo Tejón, amigos siempre.

Para cerrar este homenaje, quiero transcribir una carta de su hijo Gabriel, quien desde París donde está radicado, me envía una carta con una foto de su madre cuando era adolescente y con motivo de cumplir un año de su fallecimiento. En ese rostro transmite la expresión y la sonrisa de la verdadera Beatriz que tuvo en ella escondida y que pocos pudimos conocerla y como su hijo dijo: "esta foto que te envío es una linda manera de pensar en ella, la vida nos carga la espalda con su peso de amargura, preocupaciones, angustias y tristezas. Es así, como el niño que hemos sido quedó sofocado y escondido".

Los principios éticos son valores que transfieren los maestros y que van mas allá de las estructuras académicas, el tiempo y el espacio se apropian para dejar "huellas "tangibles como intangibles en nosotros.

Elio Ortiz

Colette Boccara

(París 1920, Mendoza 2006)

Se establece en Argentina en 1940. Poseía, desde muy joven, experiencia cultural cosmopolita notable, personalidad intuitiva y natural vitalidad que la impulsaba al entorno con convicciones transformadoras afirmadas por su racionalidad brillante. Era una luchadora. Traza su proyecto de vida alrededor del mundo intelectual posible en el país. Estudia arquitectura en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires entre 1939 y 1945, especialidad en la que es distinguida con medalla de oro en los concursos anuales de 1940 y 1941; en Composición Decorativa es premiada en 1943. En simultaneidad, asiste a los cursos de escenografía en la Escuela Superior Nacional de Bellas Artes; recuerda, entre los discípulos a Gastón Breyer, Saulo Benavente, Oscar Conti (Oski). En 1945 contrae matrimonio con el arquitecto César Janello. Comparten activamente la modernidad vanguardista argentina en los años cuarenta. Se relacionaron estrechamente con la agrupación Arte Concreto cuyos integrantes, programas y realizaciones plásticas estaban posicionados en la avanzada de una trama de vínculos teórico-artísticos (e ideológicos en sentido amplio) internacionales, renovadores de las corrientes no figurativas en las artes, incluida la arquitectura. Además, tuvieron un papel mediador del diseño industrial, en su moderna acepción derivada de la Bauhaus y su profesionalización a nivel universitario en el país. Trabajan en el estudio del arquitecto Amancio Williams, participando en proyectos arquitectónicos y urbanísticos innovadores.

En 1949 se radican en Mendoza. César ingresa a la Universidad de Cuyo como catedrático; Colette diseña su casa unifamiliar en calle Clark de ciudad; comparten lecturas y estudios con alumnos de Artes sobre autores que se leían por primera vez en el medio como Rudolf Arnheim. Las reuniones, “inolvidables” según artistas y profesionales participantes (la mayoría desarrolló trayectorias de relevancia con proyección al presente) cambiaron irreversiblemente los fundamentos conceptuales del arte, de la producción y docencia especializadas. Las transformaciones generadas en el seno de aquel grupo de avanzada, en sus prácticas artísticas impregnadas de experimentalismo y espíritu investigador, duran hasta el presente: sus huellas están en los planes de estudio y carreras del campo de lo visual ofrecidas por la Facultad más de cincuenta años después.

Paralelamente Colette estudia Cerámica. En 1955, recién graduada, con cursa cátedras del nuevo plan de estudios de la Escuela de Cerámica. Gana dos de ellas: “Proyecto e Instalación de Fábrica” y “Diseño Industrial”. No llegó a ejercer los cargos docentes pues la intervención universitaria no reconoció los concursos. César emigra a Buenos Aires en busca de espacios universitarios propicios para el desarrollo de su trabajo. Colette queda en Mendoza y funda una *industria artesanal*: “Gres cerámico Colbo”. A partir de 1957 irá diseñando modelos de vajilla completos de gres rojo con esmalte blanco interior que caracterizan la producción. Para la elaboración de los moldes, utiliza técnicas nuevas: matrices de epoxi (resina sintética, muy resistente e indeformable). Muchas piezas son decoradas con procedimientos serigráficos realizados en la misma fábrica. Es la primera vez en el medio que una ceramista extrae el material de un yacimiento de su propiedad (en la

cordillera de Los Andes) y elabora la pasta para la producción del gres rojo, de gran calidad visual y táctil y resistente. Controlaba todos los procesos personalmente a fin de garantizar la calidad de los objetos.

La marca Colbo obtuvo patente industrial y se identifica por la señal inconfundible del buen gusto de Colette. Sin embargo, ante encargos voluminosos, la fábrica “prácticamente colapsó porque la infraestructura de producción seguía siendo *artesanal*, premoderna, no estaba preparada para una producción de series tan grandes, y la reconversión tecnológica necesaria no fue posible por razones económico-financieras”.

En 1972 ingresa por concurso a la Escuela de Cerámica, Profesora Titular de la cátedra de Diseño Cerámico, esta vez alcanzó a dictar clases durante 1973 y algunos meses más. Pero, en poco tiempo, será otra vez excluida de la universidad por conflictos con la burocracia académica. Ella continúa su prolífica actividad creativa: batiks, dibujos, piezas únicas de porcelana convergen en la objetivación de belleza sensorial como valor esencial de la estructura plástica. Entre las cualidades de Colette se contaban intuición e inteligencia brillantes, unidas a conocimientos artísticos y científicos de base sólida, y al valor de seguir adelante con el proyecto de vida creador por encima de los obstáculos. Existen obras suyas en el Museo Universitario de Artes, UnCuyo, y en colecciones privadas del país y exterior.

Silvia Benchimol

Eduardo Tejón

(Mendoza, 1949-2010)

Mendoza en los años '60 atravesó una fase excepcional a través de la presencia simultánea de diversas generaciones de artistas activos. Eduardo Tejón provenía de una familia de artistas: su padre, pintor, su tío Quino, creador de Mafalda. En galerías, salones y espacios culturales se observaba la coexistencia de lenguajes plásticos de procedencia conceptual y temporal muy variada. La constante era la continuación del debate por la identidad del arte en los planos nacional y latinoamericano, problemática que había atravesado por varios cambios históricos y generaciones. Sin embargo, la “clave de época” emerge rápidamente con voces muy jóvenes: lemas como “la imaginación al poder” o “desalienar al hombre y al mundo” (H. Marcuse), las audiciones e interpretaciones de música nueva, las apariciones de contraculturas, movimientos pacifistas y ecologistas, las protestas estudiantiles desde 1968 y sobre todo, las utopías de transformación de la sociedad a través de la intervención del arte. En esa coyuntura hipercrítica, cultural y artísticamente iluminada por el entusiasmo colectivo, optimismo del pensamiento en acción, de proyección al hacer y comunicar, el deseo de unión arte-vida-sociedad, Eduardo se gradúa en Artes Plásticas, especialidad pintura. Como muchos compañeros -aún estudiantes-, se dedica al dibujo, al que consideran no un género menor subordinado a la pintura, o escultura, sino expresión autónoma con posibilidad de transcripción casi “automática” del pensamiento a la imagen. Si tuviésemos que indicar algún “antecedente” de

tal concepto del arte regional, indudablemente es Carlos Alonso, en el espectro internacional *el modelo* es el dibujante y pintor inglés Francis Bacon, también el mexicano José Luis Cuevas.

“Mi ‘combustible’ lo extraía de los libros de Julio Cortázar, Manuel Puig, Leopoldo Marechal, Herbert Marcuse, Albert Camus. Un día, un amigo de un curso superior llamado Eduardo Tejón, me mostró algunas reproducciones del pintor Francis Bacon, fue un cross a la mandíbula”, testimonia Luis Scafati (c.1969) esclareciendo –sencilla y directamente- la circulación de paradigmas y fuentes de formación poética de las imágenes en el sistema contemporáneo del arte. En aquella época, Eduardo-graduado- llegaba al Taller de Pintura, plantaba su caballete y se ponía a dibujar, sin hablar. A ratos, observaba la modelo femenina. Luego, se desentendía totalmente de lo inmediato. La velocidad del cambio de hojas, la mirada concentrada en el interior del papel, acompañando los trazos negros de carbonilla que su gesto inscribía sobre el blanco, hacía pensar sus dibujos como escrituras figurativas, nacidas de la transcripción directa del dictado de su inconsciente. La línea se transforma en textura, trama, valor esfumado o insistido por reescritura superpuesta que deja visible la huella primera. Es figura y fondo al mismo tiempo. La literatura es uno de los nutrientes imaginarios para él como para Luis. También las obras de artistas, del pasado o del presente, seleccionados por él son fuentes. Comprender es acceder al origen de su iconografía personal, también generacional, de jóvenes artistas latinoamericanos.

¿Cómo si no en la expansión del contexto se podrían comprender las figuras humanas rodeadas de un espacio que no es fondo, sino una especie de apéndice laberíntico emanado de los cuerpos y psiquis de hombres y mujeres que termina por rodearlos a presión inmovilizándolos en scorzos antinaturales? Obviamente, el núcleo de la representación es el binomio individuo-condiciones existenciales sociales reales. La intensa subjetividad de los artistas somete a esos seres a su visión crítica, feroz, cruel, o compasiva. El drama está presente junto a la ironía. Tras los dibujos de Eduardo Tejón se intuye el humor ácido pero acompañado de sentimiento amable. Progresivamente irá incorporando el color. En dibujos recientes, los planos de pigmentos acrílicos translúcidos no se ajustan a los límites del objeto-figura, sino que atraviesan áreas extensas unificando o fragmentando con levedad atmosférica el campo de representación.

Luis Scafati, Gastón Alfaro, Chalo Tulián, Drago Brajak y algún otro “pasajero” fundan el grupo “Cuatro para gráfica”, en cuyas primeras muestras de dibujos, primeros años ‘70, Eduardo participa. Aunque no integra efectivamente la agrupación, se sentía “muy cercano”. Todo el grupo participó de la renovación de la expresión gráfica, que incluía el dibujo y el grabado en sincronía con el similar impulso creador que recorrió Latinoamérica desde México hasta el cono Sur y que algunos historiadores y críticos de arte señalaron como “singularmente americano”, de expresiones tan variadas como las subjetividades de autores, exponentes de problemáticas “muy nuestras”. Entre 1966 y 1983 recibe numerosos premios en certámenes oficiales provinciales y nacionales, paralelamente expone en galerías y museos locales, en Buenos Aires, en La Habana. Ejerció la docencia en la Universidad Nacional de San Juan en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía, Hu-

manidades y Artes, y en la Facultad de Artes y Diseño donde fue el Profesor Titular de la cátedra de Dibujo II. Obras suyas se encuentran en el Museo Fader y en el Museo Universitario de Arte UNCuyo.

Silvia Benchimol

En recuerdo de la diseñadora María Elena Vernier

Era 1963 el primer año en que comenzaba a funcionar formalmente la carrera de Diseño Industrial. Calle Rodríguez de Ciudad. Un grupo de mujeres fueron las pioneras. Unas ya venían desde tiempo atrás luchando para que esta carrera comenzara a nivel universitario, otras llegábamos por primera vez. Sólo una pelirroja había, con toda la “polenta” y entusiasmo por comenzar y esa era María Elena Vernier. Un director: Arq. Samuel Sánchez de Bustamante. A lo largo de la carrera no tuvimos ningún diseñador como profesor, sólo arquitectos, artistas plásticos o ingenieros; recién en el último año llegó uno desde Buenos Aires. Con el afán de definir la carrera, pasamos por varios planes de estudios, con lo que a las materias existentes se les agregaron muchas otras, llegando a más de cuarenta. Dentro del grupo había dos bandos y ante cada entrega de diseño surgía la competencia y el desafío para ver cuál era el mejor. Transcurrieron años de charlas, de estudio, de trabajar buscando el vuelo de lo novedoso y descubrir qué era diseñar. Algunas del grupo fueron quedando en el camino y otras, entre las que estaba María Elena, nos fuimos recibiendo. Luego, las egresadas accedimos a cargos docentes y “nuestra pelirroja” tomó el mando de la cátedra de Comunicación Visual. Por varios años. Hasta aquí un poco de historia. Pero, ¿cómo era María Elena Vernier? Directa, acogedora, amante de la buena música, de sonrisa espontánea y muy buena amiga. Al llegar a su casa, el té siempre estaba listo como para “lubricar” la charla. La mayoría de las reuniones acontecían allí donde estaba el clima propicio para conocernos más, intercambiando ideas, vivencias, experiencias y afectos. Al alejarnos de la Universidad, la vida nos fue llevando por diferentes caminos y aunque los encuentros fueron más esporádicos, el sentimiento y los momentos compartidos estuvieron siempre presentes. El 10 de octubre del 2009, María Elena Vernier, después de un trayecto doloroso, decidió partir. Y el balance es el siguiente: No sobresalió por premios importantes o por altos cargos ejecutivos, no estuvo en los titulares de los diarios pero sí supo sembrar con profundidad en nuestros corazones, y en el de los que la conocieron, el afecto, la sinceridad, la entrega y el compromiso por la vida. Gracias María Elena. Estoy segura de que nos volveremos a encontrar en algún otro proyecto de diseño, claro que, en otra dimensión.

Raquel Perales

María Elvira Maure de Segovia

Tuvo un interesante y único perfil en el teatro de Mendoza. Fue actriz y dramaturga. Además, una docente de una calidez y generosidad fuera de serie. En realidad, una pionera que abrió caminos. En aquella época, las mujeres dedicadas al teatro eran censuradas pero ella, que combinaba el sentido ético con el estético, rompió las barreras. Por eso, contó y cuenta con el cariño de sus colegas y alumnos. Era dueña de una sencillez, capacidad y compromiso personal con su medio. Su sensibilidad y coherencia fueron transferidas a su experiencia artística y docente. Nos enseñó a crecer y debemos mucho a sus esfuerzos. Curiosamente, transformó y materializó sus experiencias vitales más importantes en formas escénicas. En 1975 ofreció *¿Jugamos al gallo ciego?* Dos años después *El Teorema* (1° premio Argentores) se estrenó en Mendoza por el Elenco de la UNCuyo y en 1979 en el Teatro Cervantes. En forma paralela *El santo del naranjo* (adaptación Draghi Lucero) y *La muela y los pasteles*, en colaboración con Walter Ravanelli, montadas por Elenco Infantil UNCuyo. Asimismo abordó el teatro breve con *El casamiento de Mariana, Bajo llave* (1982) y con *Tal cual soy o un amor esdrújulo* participó en Teatro Abierto 82. Escribió *Viento de otoño* (1985) y *Galopes de Madera* (1986). Su *Alfonsina* (1987) recibe el Premio Certamen Vendimia. Se despidió con *Adiós Olimpia*. Desde 1978 a 1989, dirigió el Curso de Formación de Autores Teatrales y promovió a numerosos dramaturgos. En 2008, el Instituto Nacional del Teatro publicó *Dos escritoras y un mandato* con textos de Susana Tampieri y otros de su autoría, compilados por Beatriz Salas. Allí se dieron cita *Teorema*, *Adiós Olimpia* y *Alfonsina*, que recuperan la memoria de sus seres queridos con una factura escénica poética, onírica y simbólica.

Cuando miro un cielo estrellado, la veo iluminarnos desde la constelación de las Tres Marías y en ese trío estelar, advierto en la primera a la actriz y recitadora, en la segunda, a la docente de Improvisación y maestra del Curso de Autores y en la tercera a la dramaturga. Y otra noche que vuelvo a observarlas, en una encuentro la compasión y la ternura por sus criaturas, en la siguiente, la voz poética y en la última, la recuperación de la historia personal y la memoria con la fórmula distanciadora de los recursos expresionistas. Es indudable que los puntos cardinales de Elvira fueron la verdad, la bondad y la fe en la trascendencia.

Graciela González de Díaz Araujo

Alberto Nicolás Musso

Lamentablemente se fue un artista. Partida física de un ícono del arte visual. Un referente de vasta producción, pletórico de conocimientos que lo distinguieron con el sello de un creador de carácter renacentista. Vida dedicada al arte, de intensa labor, que incursionó en distintas disciplinas de las artes plásticas, siendo su fuerte la pintura y el dibujo. Lector incansable, políglota, afile en el trato diario, prolífico en el trabajo artístico. Inteligente, lúcido, culto. Será muy difícil que aparezca otro como él. Aquel, que enriquecía una conversación a través de la fluidez para establecer relaciones múltiples en el campo del arte, de la filosofía, de la sociología o de la política. Aquel, de la variada producción, multidisciplinario, de mente creativa, de

brillante verbo, de infatigable curiosidad. Buceador incansable de conocimientos: el cine, la literatura, la música estaban siempre latentes para la referencia oportuna, ocurrente, ingeniosa, profunda o controvertida. Aquel que fielmente reproducía, con su prodigiosa memoria, un fragmento, un diálogo, una historia, un final, un comienzo. Cómo no recordar, también, los sonetos que improvisaba en cualquier momento u ocasión, tal vez, escritos en una servilleta de papel después de una cena. Tampoco se pueden olvidar sus ansias por conocer otras culturas, volviendo munido de un valioso bagaje de material visual. Cómo no destacar su pasión por los idiomas, que lo llevó, en sus últimos años, al estudio del idioma ruso y, fruto de ello, es la traducción y edición de Alejandro Pushkin de la novela en verso Eugenio Oneguin. Nos queda su legado: su obra. Y también el recuerdo de quienes compartimos su vocación docente, sus clases, su inagotable creación pedagógica: siempre con propuestas diferentes, nunca repitiendo un contenido.

Tampoco se puede obviar, en esta semblanza, su espíritu gregario, confundido entre la gente, inmerso en una multitud, tal vez por ser amante de la soledad. Soledad que compartía con su obra, sus libros, sus recuerdos. Y así nos quedan sus imágenes plenas, cargadas de una frondosa riqueza de color, líneas, movimiento, cuasi como el correlato de su inevitable e inagotable verbo y también de sus polémicos o controversiales diálogos. Pero siempre con la impronta y la expresión de una exultante vida interior. La partida de un artista conlleva a un vacío, al vacío de lo que pudo, aún, haber nacido de sus manos, de su mente, de su psiquis, de sus vivencias, de sus recuerdos, de su vida. Será muy difícil que aparezca otro como él.

Iris Mabel Juárez

Marcelo Santángelo

Nacido en Entre Ríos, radicado en Mendoza desde los años '30. La vida de Marcelo Santángelo, desde su adolescencia, estuvo iluminada por un particular sino. Marcelo T. De Alvear fue su padrino, sus primeras pasiones, el fútbol y el arte. En 1941 ingresa a la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Fueron sus maestros, entre otros, Sergio Sergi, Víctor Delhez, Roberto Azzoni, y él un discípulo dilecto. Hasta aquí llega la biografía tradicional, la que, sin embargo, preanuncia una trayectoria de multifacética notoriedad. Las cosas de la vida para Marcelo no fueron tan sencillas: al mismo tiempo que inicia brillantemente sus estudios académicos, comienza el desaprendizaje en la antiacademia del surrealismo. Este fue el sino fecundante de una creatividad productiva, singularmente divergente en el ámbito universitario y cultural local. Algunos historiadores y críticos sostienen que entre los atractivos lenguajes de las vanguardias artísticas cosmopolitas, el que arraiga con mayor autenticidad en tierras americanas es, precisamente, el surrealismo. Lejos de ser oleaje de superficie, caló en las fuentes subterráneas del espíritu, transfigurando la geografía de la expresión desde lo profundo. La conmoción de Marcelo es duradera, siempre renovado, cada día es más auténticamente él en su estilo movilizador de la emocionalidad y de la inteligencia con fines creadores. En la Mendoza de las décadas del 40 al 50 y principios del '60, su actitud estética e

intelectual inquietó la tranquilidad de la cultura provinciana. Envió a salones grabados abstractos (en 1948 y 1950!) y otros impregnados de la magia (no siempre comprendida) del surrealismo. Paseó por calle San Martín su perrito de yeso sobre patín para publicitar una obra de teatro (seguido en procesión por Carlos Alonso, Fernando Lorenzo, y otros arriesgados quijotes del arte); compartió con Julio Cortázar una celda durante las revueltas estudiantiles.

Quedar sólo con la anécdota, episódica y chispeante sería una injusticia con Marcelo Santángelo. Tras ella hay significados. La actitud coherente, seriamente fundada en valores culturales y estéticos es transferida con lúcida conciencia al hacer y al obrar. Pero en lugar de la formalidad desvitalizadora, encontramos la calidez de su humor. Advertimos entonces al artista, al innovador, al investigador que sostiene que la intuición es una de las más importantes direcciones del pensamiento –no sólo figurativo- a condición de utilizarla no como mito de la creación sino como complejo interactivo (intelecto, emoción, volición) sustentado en una base de informaciones correctas. Observamos al pintor interesado en los soportes inmateriales de la luz y las transparencias, las configuraciones abiertas no sólo de modo virtual o semántico (los mutables), interesado además en el movimiento en secuencias aleatorias por la introducción del azar como elemento activo y creador del género multimedial que combina danza, música y pintura luz en una puesta en escena que cualifica lúdicamente el espacio visual y sonoro. En la década del '90, produce digitalmente sus pinturas, bellas metáforas fluctuantes entre la fórmula fractal y el píxel. Distinciones y exposiciones en el país y en el exterior describen una trayectoria notable en significados artísticos de reconocimiento social. Descubrimos al animador de las primeras experiencias cinematográficas y espectaculares universitarias: el Primer Espectáculo Surrealista (Mendoza, 1953) y filmaciones (la primera en 1952); al escenógrafo y actor (la experiencia más reciente data de 1997, en la Alianza Francesa); al escritor, poeta de los prosagramas, periodista y ensayista crítico de las tendencias culturales del presente y sus proyecciones, al pensador que desnuda las contradicciones de la razón y de la sinrazón, desestructurando los lugares comunes y convenciones para liberar el vuelo del pensamiento y de la imaginación. Recordamos al educador, al maestro, pionero de la teleeducación y de los medios audiovisuales no sólo en Mendoza (tuvo importante actuación en Capital Federal, España, México y Estados Unidos) donde junto a su esposa Filomena Moyano produjo los primeros programas educativos en televisión.

El rol divergente que conscientemente asumió Marcelo Santángelo, no sólo en los contextos de la cultura local, en la universidad y en otros ámbitos del ejercicio del arte y de su docencia, define a una personalidad y obra cuyas proyecciones no han sido totalmente evaluadas. Porque aún continúa haciendo en permanente cambio, tomando por asalto las convenciones, esquematismo y artificios del arte, de la política y del mundo intelectual y, porque, en síntesis, continuará sorprendiendo su eterna juventud. Pero esta semblanza quedaría incompleta si no señaláramos la capacidad motivadora y convocante de Marcelo, que le permite captar emocionalmente para desinhibir el pensamiento creador de alumnos y discípulos o de quienes se acercaron en busca de orientación y guía, bajo su máxima: "lo importante no es enseñar, sino aprender a aprender".

Silvia Benchimol